

Введение

Иннокентий Анненский - одна из ключевых фигур Серебряного века. Его судьба сродни судьбе Тютчева, гениальность которого была осознана только после его смерти. Ахматова в стихотворении 1945 года, посвященном памяти поэта, с горечью пишет: «Как тень прошел и тени не оставил...». И действительно, долгое время Анненского упоминали лишь в обзорных статьях и главах учебников как одного из второразрядных символистов.

А между тем с его поэтическими открытиями связано возникновение в русской литературе нового характера лирического мышления, творческих принципов, определивших перспективы развития искусства слова. Гумилев называл Анненского великим европейским поэтом. Манделштам, продолжая его мысль, писал: «Когда европейцы его узнают, смиренно воспитав свои поколения на изучении русского языка <...>, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов...» (Манделштам, 1990, 2. С.181)**

Ахматова считала его предтечей модернистов 10-х годов: «Он шел одновременно по стольким дорогам! Он нес в себе столько нового, что все новаторы оказывались ему сродни... Иннокентий Анненский не потому учитель Пастернака, Манделштама и Гумилева, что они ему подражали, - нет... но названные поэты уже «содержались» в Анненском» (Ахматова, 1987. С.202-203).

В последнее время в связи с пересмотром общей концепции Серебряного века заметно возросло внимание исследователей к Анненскому. Интерес вызывают мировоззренческие и эстетические истоки его творчества. В ряду работ хотелось бы выделить статью Кейса Верхейла «Трагизм в лирике Анненского», посвященную проблеме экзистенциального мироощущения поэта

* Исключение составляют зарубежные публикации, результаты которых в силу ряда причин с трудом включались в советский литературоведческий контекст. Назовем важнейшие монографические исследования: Setchkarev V. Studies in the life and works of Innokentij Annenskij. The Hague, Mouton, 1963; Bazzarelli E. La poesia di Innokentij Annenskij. Milano, 1965; Ingold F.P. Innokentij Annenskij. Sein Beitrag in der Poetik des russischen Symbolismus. Берн, 1970; Conrad B. Innokentij Annenskij's poetische Reflexionen. Munchen, 1976. Первая (и пока единственная) отечественная монография об Анненском появилась в 1984 году (см.: Федоров А.В. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984).

** Полные выходные данные изданий, ссылки на которые даны в тексте (в скобках), см. в разделе «Литература».

(Верхейл, 1996), работы Г.Пономаревой, определяющие философский генезис Анненского (Пономарева, 1986; Пономарева, 1987), исследование Колобаевой, в котором выявляется ироническое начало мировосприятия поэта (Колобаева, 1977). Последним аспектом рассматривается и в статье А.Р.Небольсина «Поэзия пошлости» (Небольсин, 1993).

Отдельной темой литературоведческих исследований стала стилевая специфика лирики Анненского. Сложилась традиция отнесения Анненского к поэтам-импрессионистам, начатая критическими работами В.Брюсова и М.Волошина (Брюсов, 1912; Волошин, 1910). Эту концепцию продолжают разрабатывать Л.Силард (Силард, 1983) и Н.В.Корецкая, которая указывает, что Анненский выдвигает «импрессионистический принцип организации лирической пьесы, в котором образ используется не столько в своем предметно-логическом значении, сколько как некий эмоциональный тип» (Корецкая, 1975. С.232).

Классической работой, не утратившей своей новизны и значительности, является работа Л.Гинзбург «О лирике», одна из глав которой посвящена поэтике Анненского (Гинзбург, 1997). Художественной новацией поэта Гинзбург считает особый способ изображения лирической мысли и эмоции через «вещь». Эту идею разрабатывает и другой исследователь, С.Карлинский. В статье «Вещественность Анненского» он пишет: «Анненский как никто умеет передать, отразить настроение, состояние, душевную атмосферу человека именно при помощи хорошо схваченной бытовой детали, переданной с предельной четкостью, осязательностью, иногда такая деталь становится у него как бы и самоценной» (Карлинский, 1966. С.73). Критик отмечает развитие этого поэтического приема в творчестве поэтов-символистов и Пастернака. Философский аспект «вещественности» поэзии Анненского анализируется И.Б.Роднянской в работе «Лирический образ вещи в русской поэзии начала XX века» (Роднянская, 1986).

Ряд работ посвящен мотивной структуре сборников Анненского. В этом плане содержательна работа М.Тростникова, в которой выявлены доминантные мотивы творчества поэта - «тоска», «скука», «мука» (Тростников, 1991). Одной из лучших работ, посвященных анализу «Тихих песен», на наш взгляд, является исследование В.В.Мусатова, в котором глубоко проанализированы трагедийные мотивы (Мусатов, 1992. С.22).

Особый жанр исследований творчества Анненского составляют работы, посвященные сопоставительному анализу. Лирическая система Анненского соотносится с художественными мирами, с одной стороны, предшественников: Пушкина (Фридман,

1991), Фета (Тарасова, 1990); Тютчева (Петрова, 1973; Черный, 1973), Чехова (Пруцков, 1972), - и с другой стороны, современников: Блока (Панченко, 1984; Аникин, 1991), Сологуба (Федоров, 1979; Венцлова, 1996), Ахматовой (Аникин, 1990; Салма, 1992; Магомедова, 1992; Тименчик, 1996), Гумилева (Тименчик, 1987), Мандельштама (Барзах, 1991; Савельева, 1996). Эти исследования вписывают Анненского в широкий контекст истории поэзии, обозначая, как его истоки, так и перспективы развития поэзии, им намеченные. Исследования подобного рода, на наш взгляд, являют основную тенденцию изучения Анненского сегодня.

Ценные наблюдения содержатся в статьях, посвященных целостному анализу отдельных стихотворений и мини-циклов «Кипарисового ларца». Рассмотрение текста как единой структурно-семантической системы позволяет исследователям выявить смысловые микроэлементы текста, являющиеся циклообразующим началом в трилистниках Анненского. Назовем среди прочих работы Ф.П.Федорова «О художественной системе лирики Анненского», Л.В.Жаравиной «Поэзия совести» (анализ стихотворения И.Ф.Анненского «Октябрьский миф»), О.Н.Семеновой «О поэзии Иннокентия Анненского (семантическая композиция лирического цикла)», А.В.Останковича «Сонеты И.Ф.Анненского: аспект гармонической организации». Близки этому подходу лингвопоэтические анализы А.Н.Журинского (Журинский, 1972) и М.В.Тростникова (Тростников, 1990), выявляющие доминанты его идиостиля.

Даже наш краткий обзор дает представление о степени изученности творчества Анненского на современном этапе. Выявлены важнейшие доминанты его поэтики, разработаны отдельные аспекты его мировосприятия, эстетики, образной структуры. Но ряд вопросов, касающихся общей типологии его творчества остался нерешенным.

Один из них: каковы истоки импрессионистического стиля Анненского? Другой вопрос: к какому поэтическому течению следует отнести творчество Анненского?

Традиционно в критической литературе его поэзия рассматривается в контексте символизма (см.: Соколов, 1979, 1988; Тагер, 1988; Григорьев, 1983; Корецкая, 1994). Знаменательно, что сами символисты воспринимали его творчество как одно из достижений символизма. Александр Блок по поводу его сборника «Тихие песни» писал: «Целый осенний вечер в глухой деревне я читал Вашу книгу вслух - и был ряд открытий... «Это» навсегда в памяти. Часть души осталась в этом»

(Блок, 1963. С.152). Высоко ценил Анненского и Вяч. Иванов, подчеркивая особый характер его символизма.

Однако эта точка зрения в последнее время подвергается сомнению. Так, А.Пурин в статье «Недоумение и тоска» высказывает мысль о том, что «вышедший в начале 1910 года «Кипарисовый лагерь» просто *изжил* символизм как общественно значимое течение, и его теоретикам и идеологам... не осталось после свершившегося ничего иного кроме как подыскивать пристойны объяснения причинам мнимого кризиса» (Пурин, 1996. С.123).

И, действительно, если Анненский символист, то как же тогда объяснить тот факт, что акмеисты, оппозиционно настроенные против своих предшественников, провозглашали его своим учителем?

Художественная система, которую создал Анненский, очевидно, в каких-то аспектах соответствовала символистской парадигме, а в каких-то - акмеистической. Истоки подобного «двойственного» положения, следует, на наш взгляд, искать в специфике его мироощущения.

Мы исходим из идеи, что художественные открытия Анненского, сама новизна его лирического мышления связана с формированием новых доминант в его философской картине мира. Отсюда задача - рассмотреть картину мира Анненского в соотносительности с близкими ему философско-эстетическими тенденциями эпохи.

Выдвинем гипотезу, что новое мироощущение зарождается не только в умах философов, но и в сознании поэтов, ведь именно поэзия - прерогатива чувственного отражения мира. Поэзия выражает новый аксиологический опыт не в понятиях, а в словесно-образных картинах, но это несколько не снижает ее гносеологической ценности. Нередко литературоведы стараются увидеть влияние какой-либо философской концепции на творчество того или иного писателя, но ведь возможна и обратная связь. Об этом, в частности, пишет Л.Г.Андреев, исследуя творчество французских писателей-импрессионистов: «Можно с уверенностью сказать, что философия Бергсона возникла как обобщение опыта этого искусства, как развитие этого опыта на путях идеалистической современной философской мысли. Несомненно, импрессионизм готовил бергсонианство...» (Андреев, 1980. С.145).

Поэтому, рассматривая миропонимание поэта, его картину мира, мы считаем методологически целесообразным обращаться не только к типологически сходным философским теориям,

возникшим до него, но и к тем, которые были логически сформулированы одновременно с ним или позже. В последнем случае образное воплощение новых философских представлений предваряет, а возможно, и подготавливает их понятийно-логическое оформление.

Вторая задача, которую мы ставим перед собой, - скоррелировать картину мира Анненского с его поэтикой, определить, как связаны новые средства художественной выразительности, новая структурная организация его лирики с характером его мироощущения.

Здесь возникает следующая проблема. Поэтика Анненского возникла не на пустом месте, а в конкретном литературно-эстетическом контексте, и имеет определенное сходство с «соседними» лирическими системами. Какова причина этого явления? Общность ли философских установок различных художников, живущих в одну эпоху, закономерно приводит к сходству их художественных структур? Или образная гомология возникает вследствие намеренного парафразирования чужих мотивов и конструкций?

Неоднократно отмечалось, что в эстетике Анненского большую роль играет сознательная установка на мировой опыт культуры. «У него, - указывает исследователь, - можно найти структуры, свойственные классическому русскому стиху «пушкинского периода», поэзии русского народничества, французской поэзии Парнаса и «проклятых» (Леконт де Лиль, Бодлер, Верлен, Малларме), русской поэзии восьмидесятых годов (Апухтин, Случевский, Кусков), символистской и постсимволистской поэзии» (Черный, 1973. С.10).

Означает ли цитирование чужих мотивов, образов и приемов безусловное следование традиции? Или же Анненский строит свои отношения с предшественниками на каких-то иных основаниях?

И наконец последний вопрос: как сказались (и сказались ли?) творческие открытия Анненского на становлении художественной системы акмеизма?

Рассмотрению обозначенных проблем (без претензии на их однозначное и исчерпывающее решение) посвящена настоящая работа.

Глава 1. Картина мира Анненского в философско-эстетическом контексте эпохи

Новое художественное мышление, возникшее на рубеже XX-го столетия, связано с кардинальными изменениями в эпохальной картине мира. Именно в это время мир начинает менять свои очертания, расширяются границы познания, глобальные изменения происходят в сознании людей. Начало века - период переоценки ценностей в жизни и в искусстве, обострения интереса к тайному, непознаваемому в мире и личности. Андрей Белый писал об этом: «Еще недавно думали - мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось. Но не исчезло стремление к дальнему в сердцах» (Белый, 1994. С.244). Прежняя модель мира распалась: «Трагический ужас разлада из глубин бессознательных дорос до поверхности сознания. Беспринципный скептицизм явился следствием неумения сохранить вечные ценности при невозможности обходиться без них.<...> По мере того, как обнаруживался пессимизм, все большее облегчение ощущалось в откровенном признании всех ужасов бытия» (Белый, 1994. С.244).

«Пограничность» мироощущения Анненского глубоко поняла Анна Ахматова, пронизательно указавшая на его принадлежность к предшествующей эпохе (ср.: «...Весь яд впитал, всю эту одурь выпил») и - одновременно - к последующей (ср.: «...Кто был предвестьем, предзнаменованьем / Всего, что с нами после совершилось...»).

Насколько изучена онтология Анненского в контексте философско-эстетических идей эпохи? Практически очень мало. До недавнего времени исследователи ограничивались лишь констатацией пессимизма Анненского, упрочивая имидж поэта как «певца смерти», сложившийся еще при его жизни.

Но в последнее время появились работы, в которых ставится вопрос о философском генезисе поэта. Мы имеем в виду статьи Г.Пономаревой «Философско-эстетические взгляды Анненского» и «Анненский и Платон: трансформация платонических идей в «Книгах отражений», а также работу М.Тростникова «Идиостиль И.Анненского (лексико-семантический аспект)». Г.Пономарева указывает на элементы платонизма в творчестве Анненского, на переклички его взглядов с идеями Ницше и Шопенгауэра и считает, что Анненский, как всякий поэт начала века, испытывал

влечение сразу к нескольким философским системам, однако «...не принимал ни одну философскую доктрину полностью, а трансформировал в своей творческой системе те идеи, которые были ему близки» (Пономарева, 1987. С.73).

О чем свидетельствуют общие черты в мировосприятии Анненского и философов, живших в ту же эпоху? Следует ли здесь вести речь о философском влиянии, заимствовании или типологической близости философской и поэтической мысли, объясняемой единством исходных посылок, развиваемых в общем эпохальном контексте?

Мы полагаем, что здесь следует говорить о своего рода гомологии между философским и поэтическим моделированием мира, возникающей в рамках конкретной эпохи.

Проблема соотношения философии и искусства возникла в рамках разных философских систем, в конечном счете ведущих начало от немецкого философского идеализма (Ф.Шеллинг, Ф.Ницше). Но наиболее радикальную трактовку этой проблемы мы находим у Я.Э.Голосовкера, прямо рассматривающего философию как разновидность искусства, а именно, как «искусства построения мира из смыслообразов» (Голосовкер, 1987. С.148). Искусство философии, по Голосовкеру, так или иначе оказывается соизмеримым с наиболее глубинным пластом других искусств, в том числе и поэзии.

«Художественное произведение, - пишет Ю.М.Лотман, - являющееся определенной картиной мира, некоторым сообщением на языке искусства, просто не существует вне этого языка, равно как и вне других языков общественных коммуникаций» (Лотман, 1970. С.65). В этом смысле каждое искусство оказывается, в частности, искусством строить «картину мира из смыслообразов», отсюда вытекает и правомерность сопоставления художественных и философских систем моделирования мира.

«Картина мира» поэта не может быть равна сумме философских или эстетических идей, вырванных из эпохального контекста, переосмысленных и собранных воедино. Для Анненского, как для всякого художника, характерно артистическое, спонтанное мышление. Тем не менее, в его «картине мира» прослеживаются определенные системные закономерности, суть которых становится понятной только в соотнесенности с ведущими философско-художественными течениями той эпохи.

Вопросы, которые становятся постоянным предметом его лирико-философских медитаций - это вопросы о смысле собственного существования: «Что такое бытие? Что такое

смерть? Есть ли иные миры? Что есть красота, любовь, время? Почему жизнь так несовершенна?». Из «ответов» на эти вопросы и складывается онтология Анненского.

* * *

Образ инобытия присутствует в ряде стихотворений первого сборника Анненского «Тихие песни» и в первых циклах «Кипарисового ларца». Так, в лирической миниатюре «Свечку внесли» поэт воплощает идею параллельного мира в образе «иной среды»:

Не мерещится ль вам иногда,
Когда сумерки ходят по дому,
Тут же возле иная среда,
Где живем мы совсем по-другому? *

Напомним, что идея инобытия (в конечном итоге восходящая к философии Платона) являлась основополагающей для символистской эстетики. Для старших символистов *иной* мир - это некая данность, постичь которую можно лишь при помощи искусства. Брюсов в одной из программных статей провозглашает: «Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю стихии чуждой, запредельной» (Брюсов, 1975. С.92).

Младшие символисты, ощущая себя теургами, призванными творить *иные* миры, воспринимают их не просто как царство фантазии, а как некую реальность, более истинную по сравнению с феноменальным миром. Так, утверждая объективность и реальность *тех* миров, Блок пишет: «...все миры, которые мы посещали, и все события, в них происходившие, вовсе не суть «наши представления»... ..революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах» (Блок, 1962. С.431).

Именно символистская теория двоемирия стала тем камнем преткновения, который заставил молодое поколение поэтов, начинавших свою деятельность в рамках символизма, в 1912 году «отпочковаться» и создать собственную теорию искусства, назвавшись акмеистами. Главной задачей, которую ставили перед

* Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С.68. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием только номера страницы.

собой акмеисты, была реабилитация земного бытия, «борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время...» (Городецкий, 1988. С.93). Они протестовали не столько против идеи существования *иного* мира, сколько против попытки постичь его: «Как можем мы вспомнить наши прежние существования, - писал Н.Гумилев, - <...>, когда мы были в бездне, где мириады иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют?» (Гумилев, 1991. Т.3. С.19). Поэтому объектом художественного творчества, по мнению Гумилева, может быть «душа, когда она дрожит, приближаясь к иному», но не само *иное*.

Если для символистов постижение *запредельного* было возможно в творческом экстазе и являлось, по сути дела, основной целью искусства, то акмеисты сознательно отказывались от этого. Философские установки Анненского отличалась и от первых, и от вторых. Для него существование *иного* мира всегда оставалось под вопросом, что служило постоянным источником его лирико-философских медитаций.

В отличие от символистов, утверждающих *инобытие* как непреложную «реальнейшую реальность», Анненский, как видно, в частности, из процитированного стихотворения, переводит *инобытие* в модальность сомнения, догадки, вопроса (ср.: «Не мерещится ль вам иногда...?»).

В стихотворении «Аметисты» понятие инобытия прямо не обозначено, однако образ драгоценного камня, в гранях которого переливается «мерцание свечи», вдруг открывает лирическому герою, что «где-то есть не наша связь, / А лучезарное слиянье...».

Автор как бы обнажает механизм символаобразования, открытый символистами. Аметист в данном контексте не просто драгоценный камень, а символ инобытия. Именно потому, что в нем «мерцание свечи» струится «жидко и огнисто», он может стать некой образной моделью иных миров.

Слова, выделенные автором курсивом, в его стихотворениях несут дополнительную смысловую нагрузку. В «Аметистах» бинарная оппозиция *связь / слиянье* замещает собой оппозицию *этот мир / мир иной*. Банальная, пошлая *связь* людей, живущих в этой реальности, противопоставляется «лучезарному *слиянью*», возможному лишь в мире истинных ценностей.

Перед нами типично символистская модель противопоставления «здесь» и «там». Бинарная оппозиция «верха» (неба) и «низа» (земли) лежит в основе многих символистских текстов. Особо отметим, что в символистской поэтике невоплотимые сущности принято передавать образами,

несущими в себе семантику неба и света. Зори, закаты, восходы, солнце, звезды, туманы - это знаки *иных* миров.

При этом запредельное бытие, «небо» - безусловная ценность, земное бытие - относительная. Последнее - тленно, временно и является только слепком истинного, вечного, в конечном счете, более реального бытия.

Отношение Анненского к миру иному амбивалентно, что отразилось в семантике неба. Поэт как бы вступает с символистами в полемический диалог и в конечном итоге отказывается последним в сакрализации неба. Отсюда мотив «пустого», «мертвого», «выжженного» неба, совершенно немислимого в символистской поэтике (ср.: Аникин, 1993. С.138). В стихотворении «Спутнице» автор пишет:

Но я тоски не поборю:
В пустыне выжженного неба
Я вижу мертвую зарю
Из незакатного Эреба.

(С.119)

«Небо» в большинстве контекстов Анненского - это «звездная пустыня» («Вербная неделя»), «обманувшая отчизна» («Зимнее небо»), «синяя пустынь» («Закатный звон в поле»), «мертвый простор» («Серебряный полдень»), солнце в небе тоже «мертвое» («Офорт»).

Знаменательно, что у акмеистов небо имеет такой же негативный семантический ореол. Так, у раннего Мандельштама «небо» чаще всего сопровождается негативно окрашенными эпитетами и сравнениями со значениями «мертвенности», «пустоты»: «Я вижу каменное небо / Над тусклой паутиной вод», «Небо тусклое с отсветом странным / Мировая туманная боль...», «И небо мертвенней холста; / Твой мир, болезненный и странный, / Я принимаю, пустота!».

«Небо» никогда не было для Мандельштама обиталищем Бога, - отмечает Н.Я.Мандельштам, - потому что он слишком ясно ощущал его внепространственную и вневременную сущность. <...> Обычно это пустые небеса, граница мира» (Н.Мандельштам, 1987. С.50).

Близкие по семантике образы встречаются и у ранней Ахматовой: «Пустых небес прозрачное стекло, / Большой тюрьмы белесое строенье...», «Низко, низко небо пустое, / И голос молящего тих...».

Отсюда неожиданный, на первый взгляд, вывод. Идея *иного бытия* (соотносящаяся с образами «неба», «верха») получает

в творчестве Анненского иное, чем у символистов, истолкование и приближается к интерпретации акмеистов. У Анненского земное бытие - истинно, реально, пустое же небо означает утрату веры в потустороннюю реальность. Но не только! По сути дела в контекстах некоторых стихотворений Анненского мертвое, пустое небо ассоциируется с небытием. Таким образом, в онтологической концепции Анненского бинарная оппозиция символистского двоимирия сохраняется, но дополняется инвариантной схемой, в которой место платоновско-соловьевской «чистой идеи» занимает смерть.

* * *

Смерть, по Анненскому, зловеща, непонятна, прикосновение к ней заставляет человека на миг остановиться и задуматься о том, что ждет его *там*, за порогом существования. Кошмар разлагающегося тела никак не вяжется с представлениями о том, что душа человека уже пребывает в *ином*, прекрасном мире. В стихотворении «У гроба» поэт пишет:

В недоумении открыл я мертвеца...
Сказать, что это я... весь этот ужас тела...
Иль Тайна бытия уж населить успела
Приют покинутый всем чуждого лица?
(С.56)

К ситуации похорон поэт обращается вновь и вновь. В стихотворении «Перед панихидой» читаем:

Два дня здесь шепчут: прям и нем
Все тот же гость в дому,
И вянут космы хризантем
В удушливом дыму.
(С.105)

«Гость в дому» - покойник, он уже не принадлежит к посюсторонней реальности, он пришелец из мира мертвых. И если его присутствие в доме вызывает лишь Ужас и Страх, если смерть так обезображивает тело, то что же случается после смерти с беззащитной человеческой душой? Эта мысль не дает жить спокойно, она становится кошмаром, преследующим лирического героя во сне и наяву:

Вот газеты свежий номер,
Объявленье в черной раме:

Несомненно, что я умер,
И, увы! не в мелодраме. <...>

Если что-нибудь осталось
От того, что было *мною*,
Этот ужас, эту жалость
Вы обвейте пеленою.

(С. 176)

Экзистенциальная непостижимость и ужас смерти подчеркивается повторяющимися сюжетными ситуациями, инвариант которых - покойник в доме. Некто, кого уже нет, кто должен быть там, за гранью (или не быть нигде?) все-таки присутствует сейчас здесь, являя собой подлинный символ смерти, небытия, присутствующего в бытии. Поэт осознает гносеологическую несостоятельность вопроса: что там, за гранью? Именно поэтому смерть для него - трагедия.

О трагизме лирики Анненского в критике говорилось немало, причем его трагическое мироощущение всегда отождествлялось с пессимизмом. В литературе сложилось представление о нем, как о пессимисте с «душой, убитой непосильной тоской» (Блок), как о «поэте мировой дисгармонии» (Гизетти).

На первый взгляд, мысли Анненского о бессмысленности существования совпадают со взглядами немецкого философа Шопенгауэра, который был «знаменем» символизма. Действительно, мысли о страданиях человеческих, о ничтожности жизни, которые философ развивает в своем главном труде - «Мир как воля и представление», - отчасти созвучны лирике Анненского: «Так как наше состояние представляет собой нечто такое, чему лучше бы не быть, то печать этого лежит на всем окружающем нас, подобно тому как в аду все пахнет серой, - все оказывается несовершенным и обманчивым, все приятное связано с неприятным, каждое наслаждение таково всегда только наполовину, каждое удовольствие само нарушает себя... <...> Истина состоит в том, что мы должны быть несчастны, и мы действительно таковы» (Шопенгауэр, 1993. С.570-571).

Однако природа пессимизма Анненского никоим образом не сводится к философии автора труда «Мир как воля и представление», ибо пессимизм Анненского вытекает из трагедии конечности жизни, отсюда стремление поэта преодолеть эту конечность, заглянуть за грань, поставить вопрос, испытующий жизнь и смерть. Он не заикливается на идее бессмысленности

жизни, а пытается преодолеть страх смерти, причем его преодоление носит интеллектуальный характер.

Так, в стихотворении «Январская сказка» основным является мотив последнего года жизни («Моя новогодняя сказка, / Последняя сказка, не ты ль?»). Лирический герой ожидает смерть не с ужасом, а спокойно, созерцательно. Лилии, души умерших людей, зовут его в свой мир («Мы те же, что были, все те же, / Мы будем, мы вечны, ... а ты?»). И на этой грани грезы и реальности, в переходном состоянии человек угадывает, что ждет его за порогом смерти, но стремится продлить пребывание свое здесь, в нашем мире:

Молчите... Иль грезить не лучше,
Когда чуть дымятся угли?..
Январское солнце не жгуче,
Так пылки его хрустали...
(С.99)

Шопенгауэр же, рассуждая о человеческих страданиях, писал: «Смерть, которой мы так боимся, в сущности не есть зло. Часто она приходит даже как благо, и как желанный друг. Все, кто столкнулись с неодолимым препятствием существования, страдают от неизлечимых болезней или безутешного горя, находят свое последнее ... прибежище, возвращаясь в лоно природы...» (Шопенгауэр, 1993. С.482).

Шопенгауэровское отношение к проблеме жизни и смерти, на наш взгляд, близко старшим символистам. Так, в стихотворении Сологуба «Пойми, что гибель неизбежна» звучит призыв успокоится «безмятежно в последнем сне», так как жизнь представляется замкнутым кругом, «игрой без цели», безумством. Иной мир являет собой большую ценность по сравнению с этим бессмысленным существованием:

Не надо счастья земного,
Да нет и сил,
И сам ты таинства иного
Уже вкусил!
(Сологуб, 1978. С.277)

Лирический герой Анненского, напротив, несмотря ни на что, не может принять *смерть* как избавление от страданий:

Когда б не смерть, а забытьё,
Чтоб ни движения, ни звука...
Ведь если вслушаться в нее,

Все жизнь моя - не жизнь, а мука.
(С.189)

На наш взгляд, трагизм Анненского имеет под собой совершенно иную, экзистенциальную основу. В статье «Трагизм в лирике Анненского» Кейс Верхейл пишет: «С точки зрения европейской, Анненский принадлежал поколению, которому было свойственно, хотя и по-разному в каждом из уголков Европы, острое чувство трагизма жизни. <...> Специфика того поколения ... заключается в том, что для него трагедия жизни была прежде всего всецело внутренним переживанием, драмой, совершающейся в замкнутом мире несчастного субъекта. <...> Поэтому художественное, в частности лирическое, выражение его трагизма имело другую основу, отличную от модели борьбы человека с угрожающим ему миром в моменты катастрофические» (Верхейл, 1996. С.31).

Философской книгой, ключевой для понимания душевного строя этого поколения, Кейс Верхейл считает сочинение Мигеля де Унамуно «О трагическом мироощущении», вышедшее в 1913 году. Но по отношению к Анненскому, умершему в 1910 году, здесь можно говорить лишь об историко-типологических параллелях. Гораздо ближе, чем испанский основоположник экзистенциализма, к Анненскому находился русский философ-экзистенциалист Лев Шестов, с ранними работами которого Анненский мог быть знаком.

Интересно отметить, что еще при жизни Анненского современники указывали на общность мироощущений Анненского и Шестова. В 1909 году в журнале «Аполлон» К.Эрберг писал о критической прозе Анненского : «В наиболее глубоких очерках «Книги отражений» слабо сквозят - но все же сквозят - могучие темные лучи одного мирозерцания, влияние которого на нашу современность отрицать нельзя. Я говорю о Льве Шестове, о его «философии трагедии» (таков подзаголовок книги «Ницше и Достоевский», вышедшей недавно вторым изданием). <...> И, кажется, я не ошибусь, сказав, что именно философия трагедии научила Анненского так зорко глядеть в бездны вместе с Шестовым» (Эрберг, 1909. С.62).

Из современных литературоведов проблему Анненский и Шестов затронул Д.Максимов. Рассматривая творчество Александра Блока, он попутно отметил, что «...поэтическое мировоззрение Анненского, в целом трагическое и лишенное полностью догматических элементов, имеет общие черты с основными тенденциями философии современника поэта Л.Шестова, одного из основоположников будущего экзистенциализма» (Максимов, 1981. С.104).

Основной категорией в философии Льва Шестова является категория трагического. Николай Бердяев в статье, посвященной Шестову, говорил об особом мироощущении, возникшем в русской культуре в начале XX века : «...в подполье воцарилась современная культура **трагические** проблемы жизни, там с небывалой остротой была поставлена проблема **индивидуальности**, индивидуальной человеческой судьбы, там развился болезненный индивидуализм, и само «добро» было призвано к ответу за трагическую гибель отдельного, одинокого человеческого «я». <...> Эта подпольная работа сказалась в современной культуре, в декадансе, в **декадентстве**» (Выделено автором. - Бердяев, 1996. С.467-468).

Сложный современный человек требовал, чтобы в центре исторического прогресса была поставлена его собственная трагическая судьба, его загубленная жизнь, погибшие надежды. Объективно любая жизнь трагична, но ощущают ее таковой лишь те, кто столкнулся со смертью лицом к лицу и осознал, что никакой прогресс, никакие достижения науки не способны спасти человека от неизбежной смерти. «Я, индивидуальное живое человеческое существо, гибну, умираю, я, существо с беспредельными запросами, претендующее на вечность, на безмерную силу, на окончательное совершенство для себя...» (Бердяев, 1996. С.476). Эти мысли Бердяева могли бы быть комментарием к стихам Анненского, передающим экзистенциальное «проживание» смертного порога.

С понятием смерти как у Шестова, так и у Анненского ассоциируются понятия страха и ужаса, пронизывающие человеческое бытие. В работе «Апофеоз беспочвенности», изданной в 1905 году, Лев Шестов писал : «Страх смерти объясняется исключительно чувством самосохранения. Но тогда он должен был бы исчезать у стариков и больных, которым бы было свойственно встречать смерть равнодушно. Между тем ужас перед смертью свойствен всем живым существам. Не значит ли это, что ужас имеет еще какой-нибудь смысл? И что там, где он не может оберечь живое существо от грозящей гибели, он все же нужен и целесообразен? И что естественнонаучная точка зрения и на этот раз, как почти всегда, останавливается на полпути, не доведя до того конца, к которому она обещала привести человеческий ум?» (Шестов, 1991. С.80).

В стихотворении «Перед панихидой» Анненский, описывая похоронный обряд, размышляет о том же. Все действия, связанные с отпеванием покойника, лицемерная забота о родственниках умершего («Ах! Что мертвец! Но дочь, вдова...»)

кажутся абсурдными на фоне трагедии конечности жизни, небытия души:

Гляжу и мыслю: мир ему,
Но нам-то, нам-то всем,
Иль люк в ту смрадную тюрьму
Захлопнулся совсем?

(С.105)

Чувства, которые охватывают человека, столкнувшегося со смертью, настолько сильны, что они словно бы получают материальную оболочку, превращаются в античных мифологических персонажей:

Лишь Ужас в белых зеркалах
Здесь молит и поет
И с поясным поклоном Страх
Нам свечи подает.

(С.105)

Это не служки помогают отпевать покойника по православному обычаю, это Фобос и Деймос поднялись из царства мертвых, чтобы еще одну душу увести за собой в мир теней, в мир забвения, откуда нет возврата. Мифологические аллюзии, спрятанные глубоко в подтекст, на наш взгляд, здесь символизируют некие подсознательные модели поведения, которые К.Юнг бы назвал психологическими архетипами.

Века разделяют нас с эпохой античности, но подходя к порогу смерти, человек испытывает все тот же невообразимый ужас и страх, и никакие достижения науки не помогут ему справиться с ним: ведь человечество так и не нашло ответа на вопрос, что ждет нас *там*?

И Анненский, и Шестов пытаются понять, что лежит за границей человеческой жизни, но «чуткий мир» ускользает, оставляя человеку его мучительные вопросы. Над этой проблемой бьется лирический герой стихотворения «Черный силуэт»:

Хочу ль понять, тоскою пожираем,
Тот мир, тот миг с его миражным раем...
Уж мига нет - лишь мертвый брезжит свет...

(С.98)

«Хотя трагическое, с точки зрения философа, - пишет С.И. Шитов в статье о Л.Шестове, - и является неизменным атрибутом человеческого бытия, рано или поздно человек, по его мнению, оказывается в ситуации, когда этот трагизм достигает

определенной остроты и напряжения. В экзистенциальной философии это состояние определяется как «пограничная ситуация» (Шитов, 1991. С.16). Сам термин «пограничная ситуация» был введен гораздо позже, в 1932 году, К.Ясперсом, но Лев Шестов задолго до того подробно описал это состояние человека. «Безнадежность, осужденность, одиночества, несчастья, болезнь, заброшенность, постылость, стыд, безобразие, страх, отчаяние, ужас, невозможность - вот только некоторые из многочисленных слов, с помощью которых Шестов описывает состояние пограничной ситуации», - отмечает В.А. Кувакин (Кувакин, 1990. С.54).

Лирический герой Анненского часто находится в «пограничной ситуации», в положении, из которого, говоря словами Шестова, «...нет и абсолютно не может быть никакого выхода» (Шестов, 1908. С.11-12). Предметом своих лирических медитаций поэт часто делает состояния перехода между днем и ночью, сном и явью, явью и бредом, что в конечном итоге выливается в состояние между жизнью и смертью.

Бессонные ночи, одиночество, болезни преследуют лирического героя в стихотворении «То и это»:

Ночь не тает. Ночь как камень.
Плача тает только лед,
И струит по телу пламень
Свой причудливый полет.

Но лопочут даром, тая,
Ледышки на голове :
Не запомнить им, считая,
Что подушек только две.

И что надо лечь в угарный,
В голубой туман костра,
Если тошен луч фонарный
На скользоте топора.

Но отрадной до рассвета
Сердце дремой залито,
Все простит им ... если это
Только *Это*, а не *То*.

(С.101)

Болезнь, лихорадка, когда кидает то в жар, то в озноб, вызывает у лирического героя бредовые видения: костер с заживо

сгорающим в нем человеком или лезвие топора, которым ему отрубают голову. В этом бреде он снова и снова переживает мгновения смерти и жуткий ужас, сопровождающий их. Но все эти кошмары простит человеческое сердце, если наступит утро и лирический герой поймет, что он еще жив.

Слова, выделенные автором, как мы уже отмечали, несут дополнительную смысловую нагрузку. Кроме этого, данные в сопоставлении, они обязательно соответствуют одной из оппозиций: *мир иной / мир реальный; бытие / небытие; жизнь / смерть*.

Ночью, преодолевая мучительную боль и тоску, «кошмары дум и дрем», находясь на грани между *тем* и *этим*, между жизнью и смертью, лирический герой Анненского постигает всю полноту трагедии человеческого существования. А в стихотворении «Зимний поезд» даже наступления дня не может спасти его от ощущения надвигающейся катастрофы :

Забывшим за ночь свой недуг
В глаз опять глядит терзанье...
(С.118)

В этой связи совершенно по-иному видится проблема инобытия, так как в экзистенциальном ключе оно рассматривается как пустота. Оппозиция *бытие / инобытие*, представленная в стихотворениях «Свечку внесли», «Аметисты» и др., трансформируется в оппозицию *бытие / небытие* в стихотворениях с экзистенциальной проблематикой. Соответственно в трактовке мира *иного* в лирике Анненского наблюдаются две тенденции: символистская и экзистенциальная. Образ мира *иного* приобретает двойственные черты: с одной стороны, это мир гармонии и красоты, с другой стороны, это нечто непостижимое, вызывающее страх и ужас и ассоциирующееся со смертью.

При рассмотрении мироощущения Анненского как трагического возникает вполне обоснованный вопрос: не восходит ли оно к модели античного трагизма? Ведь Анненский был не только ученым-эллинистом, переводчиком Еврипида, но также и автором нескольких трагедий, основанных на античных сюжетах. Кроме того, по мнению В.В.Мусатова, «...идеальной целью Анненского <...> было возрождение трагедии на почве славянского Ренессанса» (Мусатов, 1992. С.15).

На наш взгляд, Анненский заимствует в античности определенные архетипические идеи, схемы, но осмысляет их как человек нашей эпохи. Подтверждение этому находим в

предисловии Анненского к трагедии «Меланиппа-философ»: «Автор трактовал античный сюжет и в античных схемах, но, вероятно, в его пьесе отразилась душа современного человека» (Анненский, 1990. С.290). Именно современное переосмысление античного трагизма, связанного с идеей фатума, рока, вылилось у Анненского в экзистенциальное мироощущение.

Итак, трагедия человеческого существования связывалась в представлениях Анненского в первую очередь со смертью. Физиологическое отвращение, которое вызывал вид мертвого тела, приводило к ощущению смерти как «смердной тюрьмы», откуда нет возврата. Религиозно-философское осмысление неизбежной смерти в социокультурной традиции представлено в нескольких вариантах. Первый вариант - это христианская модель бессмертия души, второй вариант - буддистские или пантеистические идеи о перерождении души или о возвращении после смерти к исходному единству, третий вариант - атеистическая модель, отвергающая посмертное существование. Мировоззрению же Анненского, в отличие от указанных религиозных концепций, присущи черты агностицизма: поэт все эти теории подвергал сомнению, но при этом вопрос о том, что такое смерть, постоянно терзал его. Мир *иной*, присутствие которого он ощущал, оказывался пустым, не давался ему, ведь критерий истины для поэта - это его собственные чувства, проверить которыми потустороннюю реальность невозможно.

Из трагедии смерти вытекает и трагедия бытия как конечного существования. Отношение к реальности у Анненского неоднозначное, в ее осмыслении выделяются несколько бинарных оппозиций.

* * *

С одной стороны, реальность бытия, переживаемая психологически, есть умирание. Все, что окружает лирического героя Анненского, умирает: «между старых желтых стен» умирает шар на нитке («Умирание»), в комнате слышится «рочот фортепьянный», и «...за нотой умирает нота» («Он и я»), в аллею падают, умирая, листья («Осенний романс»), в роскоши цветников «проступает тлень» («Август»), и даже капли, звучащие в ночной тишине, - это «две тающие жизни во мраке» («Тоска медленных капель»). «Вся жизнь моя - не жизнь, а мука» - восклицает автор, ведь это умирание ощущает и он сам. В стихотворении «Когда б не смерть, а забыть» лирический герой риторически вопрошает:

Иль я не с вами таю, дни?
Не вяну с листьями на кленах?
Иль не мои умрут огни
В слезах кристаллов растопленных?
(С.189)

Но с другой стороны, жизнь в представлении Анненского - огромная, непреложная ценность. Поэту дороги любые проявления жизни, более того: для него и вещный мир - живой и одухотворенный. Предметам в его лирике свойственно интенциональное стремление жить, бытийствовать. Все, что окружает его, чувствует то же, что и он сам. Анненский пишет в стихотворении «Тринадцать строк»:

Я люблю только ночь и цветы
В хрустале, где дробятся огни,
Потому что утехой мечты
В хрустале умирают они...
Потому что - цветы это ты.
(С.149)

Именно из-за своей кратковременности жизнь обретает огромную притягательность. А.В.Леденев в статье об Анненском пишет: «Подлинно трагическое мироощущение не имеет ничего общего с позицией тотального всеотрицания реальности, напротив, трагизм возможен лишь в том случае, если жизнь принимается человеком как драгоценный дар, как безусловная ценность. Лишь тот, кто по-настоящему ценит красоту природы, искусства, человеческого общения, способен остро переживать ее хрупкость, конечность, незащищенность от враждебных ей сил» (Леденев, 1997.С.58). Анненский влюблен в жизнь, в те неуловимые мгновения гармонии, которые дарит она. Ему невыносима мысль о смерти, страстное желание жить становится лейтмотивом многих стихотворений. И при этом, чувствуя свое единение с природой (с березой, с дождинками, с холодным утром), поэт постоянно ощущает свое одиночество в мире людей: «А мне, скажите, в муках мысли / Найдется ль сердце сострадать?». И на пороге смерти это страшит больше всего. Об этом стихотворение «Лирические часы»:

О сердце! Когда, леденя,
Ты смертный почувствуешь страх,

Найдется ль рука, чтобы лиру
В тебе так же тихо качнуть,

И миру, желанному миру,
Тебя, мое сердце, вернуть?..
(С.172)

Все, что окружает поэта: люди, цветы, деревья, предметы - ощущают быстротечность жизни и стремятся продлить ее. Возникает такое чувство, что Анненский воспринимает этот мир, как человек, обреченный на смерть, так, будто часы его уже сочтены, и он знает об этом. Возможно, это связано с тем, что он страдал болезнью сердца и с конца 1899 года до смерти в 1910 году испытал несколько очень сильных сердечных приступов. Именно на этот период приходится и наибольшая творческая активность поэта, поэтому мотивы смерти и обреченности так часто звучат в его стихотворениях.

Жить во что бы то ни стало - самое страстное, самое безумное желание, не зря один из сонетов назван «Желанье жить»:

Свисту меди послушен дрожащей,
Вижу - куст отделился от чаши
На дорогу меня сторожить...

Следом чаща послала стенанье,
И во всем безнадежность желанья:
«Только б жить, дольше жить, вечно жить...»
(С.180)

Жить хотят и чахлые побеги из стихотворения «Сирень на камне». Отсюда сравнение побегов с библейским Лазарем («Лазарь воскресенный»), которые пробиваются сквозь могильную плиту. Это мучительная жизнь в попытке преодолеть смерть, под гнетом камня, когда «...роса, и та для них недуг, / И смерть их голубое небо». Этот «жизни дерзостный побег» мог бы символизировать победу над смертью, если бы не выглядел столь жалко («чахлая сирень», «листья пожелкли, обгорели»). Радость жизни, полнота ее недоступна для «кустов-калек»:

Но говорят, что и в апреле
Сирень могилы не цветет.
(С. 168)

Анализируемые тексты опровергают устоявшуюся в литературоведении концепцию об Анненском - певце смерти. Вывод напрашивается прямо противоположный. Слишком большая любовь к жизни заставляет его постоянно обращаться к вечному вопросу бытия. Осмысление его в экзистенциальном

ключе, размышления над пограничными ситуациями жизни и смерти, приводит к появлению в лирике Анненского мотивов увядания, старости, умирания. Но при этом он дает своеобразный выход из ситуации: его лирический герой противопоставляет смерти жизнь во всех ее проявлениях, желание бытийствовать, а страх смерти преодолевается наслаждением от процесса бытия. А это близко к акмеистическим тенденциям, воплощенным как в трактатах метров акмеизма (вспомним призыв Мандельштама: «Любите существование вещи больше самой вещи, а свое бытие больше самих себя» (Мандельштам, 1990, 2. С.144), так и в их стихах.

В акмеистической трактовке мир «должен быть оправдан весь» (С.Городецкий) потому, что он творение Божие. Причем, изначальная мировая гармония, - как неоднократно подчеркивал Гумилев, - вовсе не отменяет его уродливых черт, присутствия зла и горя. Пафос акмеистов - «в мужественно твердом и ясном взгляде на жизнь» (Гумилев, 1991, 3. С. 16).

Любовь к миру, жадное внимание к нему подчеркивала в своих стихотворениях Анна Ахматова:

И мальчик, что играет на волынке,
И девочка, что свой плетет венок,
И две в лесу скрестившихся тропинки,
И в дальнем поле дальний огонек, -
Я вижу все. Я все запоминаю,
Любовно-кротко в сердце берегу.

(Ахматова, 1990, 1. С. 27)

Для акмеиста В.Нарбута эстетическим кредо, обусловившим поэтику его сборника «Аллилуйя», становится мысль о том, что в мире нет ничего безобразного. Эта идея, декларированная в эпиграфе к поэтической книге (цитатой из 148-го псалма), парадоксально воплощается в «натуралистической» образности сборника, ибо, по Нарбуту, живая плоть бытия, даже в самых «крайних» ее проявлениях, есть хвала жизни, то есть хвала Господу.

Истоки любви к миру в творчестве акмеистов - в глубоком понимании сопричастности субъективного «я» всему сущему или просто существующему, в самых скромных его проявлениях.

Но в отличие от Анненского, акмеисты гораздо более спокойно относились к смерти. Присутствие ее не вызывало панического ужаса, а лишь заставляло еще с большей радостью воспринимать этот мир, цветущий и красочный. М.Кузмин в предисловии к первому сборнику стихотворений Ахматовой сравнивал ее

«повышенную чувствительность» с мировосприятием членов Александрийского общества, считавших себя обреченными на смерть. Кузмин писал: «Поэты же особенно должны иметь острую память любви и широко открытые глаза на весь милый, радостный и горестный мир, чтобы насмотреться на него и пить его каждую минуту последний раз. Вы сами знаете, что в минуты крайних опасностей, когда смерть близка, в одну короткую секунду мы вспоминаем столько, сколько не представится нашей памяти и в долгий час, когда мы находимся в обычном состоянии духа» (Кузмин, 1912. С.7).

Мотив ожидания смерти у акмеистов подчеркивает особую остроту восприятия мира. Слияние после смерти с землей для Ахматовой есть не превращение в прах, а возвращение к исходному единству:

Замечаю все как новое.
Влажно пахнут тополя.
Я молчу. Молчу готовая
Снова стать тобой земля.

(Ахматова, 1990, 1. С. 37)

Знаменательна переключка процитированного четверостишья с финалом стихотворения «Родная земля», в котором Ахматова обосновывает право звать эту землю «своею» тем, что «...ложимся в нее и становимся ею».

* * *

Возвращаясь к Анненскому, отметим, что прекрасная, манящая, недоступная, в его концепции, жизнь, зачастую проходит бездарно, разменивается людьми на пустяки, проживается пошло и глупо.

Отсюда еще одна оппозиция: жизнь как непреложная онтологическая ценность противопоставляется жизни, изуродованной людьми, превращенной в «грязь и низость». Именно эта оппозиция воплощается в композиционном строе многих его стихов, причем изначально прекрасное начало жизни служит тезой, а изуродованная людьми жизнь становится антитезой.

Анненский стремится найти в этом мире незыблемые ценности, оправдывающие человеческое существование, несмотря на его конечность. Такими ценностями становятся красота, любовь и творчество.

Красота у Анненского имеет онтологический смысл. Идея красоты входит в различные ряды соотношений с другими философскими понятиями, образующими единую лирико-философскую систему. Во-первых, она находится в тесной корреляции с идеей двоимирия; во-вторых, с эстетическими и этическими категориями; и в-третьих, вступает в определенные соотношения с категорией времени.

Выше мы уже указывали на то, что идея двоимирия в творчестве Анненского типологически восходит к философии Платона. Трактую его учение, Анненский пишет: «Душа человека предвечно жила в блаженном мире идей, и идеи, которые она когда-то созерцала, оставили в ней след, который оживляется воспоминанием, обращением ума от мира конкретного, доступного чувствам, в мир понятий. Мир идей оставил в душе не только отпечатки, но и стремление возвратится из этого преходящего, призрачного мира в мир истинный, вечный и прекрасный» (Анненский, 1900. С.35).

Таким образом, для Анненского мир *иной* - это не столько мир истинных ценностей в символистском понимании, сколько мир *истинной красоты*. Но если красота может существовать лишь там, то в мире *этом* красоты нет вовсе, как в стихотворении «Молот и искры» («Молот жизни мучительно, адски тяжел, / И ни искры под ним ... красоты...»). Другой вариант: *здесь* прекрасное искажается, превращаясь в безобразное, как в стихотворении «О нет, не стан...» («А если грязь и низость - только мука / По где-то там сияющей красе...»). Причем эта «грязь и низость» и есть «мука о красоте», то есть жажда красоты, взывание к ней, стремление ее обрести. Красота становится потерянным раем: на мгновение обретенная в прекрасных образах (например, образе лилии из «Второго мучительного сонета») или гармоничных звуках (ср. «Фортепьянные сонеты») она тут же исчезает, утрачивается.

Идея красоты как недостижимого идеала становится ключевой для книги стихов «Тихие песни», о чем свидетельствует эпиграф к ней:

Из заветного фиала
В эти песни пролита,
Но увы! не красота.
Только мука идеала.

(С.53)

Стремясь к красоте, мучительно пытаюсь воплотить ее, автор, по сути дела, ставит перед собой невыполнимую задачу, поскольку *истинная красота*, по его представлениям, невозможна в *этом*

мире. Именно поэтому его стихам «...не суждена краса и просветленье», хотя он любит их, как мать - больных детей («Третий мучительный сонет»).

В трактовке красоты у Анненского наблюдаются переключки со старшими символистами, которые также, как и Анненский, связывали ее с идеей двоимирия. Так, в стихотворении Брюсова «Как царство белого снега...» мир земной видится герою зыбким и нереальным (ср. с представлениями Платона):

Проходят бледные тени,
Подобные чарам волхва,
Звучат и клятвы, и пени,
Любви и победы слова...

И только истинная красота иного мира волнует сердце поэта:

А я всегда, неизменно,
Молюсь неземной красоте;
Я чужд тревогам вселенной,
Отдавшись холодной мечте.

(Брюсов, 1973, 1. С.99)

В данном случае символисты идут вслед за Вл.Соловьевым, утверждавшим, что все видимое нами «только отблеск, только тени от незримого очами». Принимая положения Платона об идеях, Вл. Соловьев считает дух более высоким понятием по отношению к материи. Но, как пишет А.Ф. Лосев, материя трактуется философом «как такое осуществление духа, которое необходимо для самого же духа, чтобы он полноценно существовал. Материя - это храм духа; и она так же светла и прекрасна, как и сам дух. <...> Материя обязательно прекрасна, и красота - это есть материальная сила» (Лосев, 1994. С.4).

По Вл.Соловьеву, должно существовать некое гармоническое равновесие между идеальным и реальным, между небесной и земной красотой. В его трактовке, именно «материя становится носителем красоты через действие одного и того же светового начала, которое ее сперва поверхностно озаряет, а затем внутренне проникает, животворит и организует» (Соловьев, 1990. С.364).

Всю совокупность космического и биологического бытия Вл. Соловьев связывал с идеей «становящегося творения», подразумевая под этим активную преобразовательную работу, ведущуюся в недрах неорганической материи, затем продолженную биологической эволюцией и, наконец,

завершаемую уже сознательно человеком. Этапы мировой жизни - ряд все более усложняющихся «художественных оформлений» хаоса абсолютной идеей. Поскольку идея - «положительная всепроницаемость», а вещество - косность и «непроницаемость», от которых вещество освобождается лишь в свете, то свет (эфир) Соловьев объявляет материальным носителем идеи, первичной ее реальностью. Отсюда логически вытекает, что свет - первое начало красоты в природе.

В мире неорганическом явления красоты мы наблюдаем там, считает философ, где «темное вещество» и «светлое начало» проникают друг в друга в некоем «идеальном равновесии». Поэтому прекрасны, по Соловьеву, восходы и закаты солнца, озаренное небо, радуга, драгоценные камни, спокойная гладь моря и т.д. Им выделяются три вида небесной красоты, способствующие одухотворению материи: солнечная, лунная и звездная.

Идеи Вл.Соловьева целенаправленно разрабатывались в поэтике младших символистов. «Зори», «звезды», «закаты», «солнце», «огонь» - все эти образы становились символами трансцендентного мира. Ср. у Блока: «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо - / Все в облике одном предчувствую Тебя. / Весь горизонт в огне - и ясен нестерпимо, / И молча жду, - *тоскуя и любя*», «Встану я в утро туманное, / Солнце ударит в лицо. / Ты ли, подруга желанная, / Входишь ко мне на крыльцо?» «Горизонт в огне», «солнце» - символы приближения Вечной Женственности, прихода ее в этот мир.

Уже одно название сборника Андрея Белого - «Золото в лазури», - а также заглавия стихотворений, вошедшие в него: «Солнце», «Закаты», «За Солнцем» - свидетельствуют о том, что поэт активно использует «световые» символы в своем творчестве. Ср.: «В золотистой дали / облака, как рубины...», «Огонечки небесных свечей / снова борются с горестным мраком», «Золотая, эфир просветится / и в восторге сгорит. / А над морем садится / ускользящий, солнечный щит», «Пожаром закат златомирный пылает...» и т.д.

В «Аметистах» Анненского мы находим те же световые символы, что и у символистов. Идеи Вл. Соловьева как бы воплотились и в поэтической ткани этого стихотворения:

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*...

(С.98.)

Стихотворение построено на антитезе: неистовому, сжигающему синеву рассвету противопоставляются сумерки, когда мир находится в переходном состоянии, когда возможен прорыв к инобытию. Световое начало («мерцание свечи») пронизывает косную материю («границы аметиста»), преобразуя и одухотворяя ее. Мотив отражения света, игры лучей в гранях драгоценного камня важен для возникновения трансцендентных, потусторонних ощущений. В реальный мир как бы проникает инобытие, именно в эти минуты становится возможным духовное слияние с миром истинных ценностей.

Но в то же время нередки и расхождения в осмыслении образа «света» у Анненского и Соловьева. У философа «световое начало» преобразует материю, а у Анненского особое световое состояние способствует проникновению в этот мир образов из иных миров. Чаще всего это происходит на закате, в полумраке или при свете луны. Яркое солнце же обычно нарушает гармонию, как в стихотворении «Сизый закат». В первой строфе этого стихотворения возникает предчувствие приближения чего-то необычного:

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

(С.98)

Особое состояние природы: сумерки, тишина, воздух, «полный дождя» - навевает покой и умиротворение на лирического героя. На миг возникает ощущение счастья и гармонии с миром, с самим собой. Именно в это мгновение где-то там, вверху, кто-то поет о Незримой - о вестнике из инобытия, о Небесной Софии.

Но мгновение счастья не вечно, и разрушает его яркое солнце, пробившееся из-за туч:

Вдруг - точно яркий призыв,
Даль чем-то резко разъялась:
Мягкие тучи пробив,
Медное солнце смеялось.
(С.99)

Таким образом, если Соловьев считает свет одной из ипостасей Добра и, соответственно, солнечные символы у него всегда идут с положительными коннотациями, то у Анненского световые символы амбивалентны.

О чем свидетельствует сходство концепций «красоты» Анненского и Вл.Соловьева? Объяснить это можно тем, что они оба восходят к одному философскому праисточнику - Платону.

Отсюда становится понятным сходство поэтики Анненского с поэтикой младосимволистов, следовавших Соловьеву.

Создавая собственную философскую концепцию, Вл.Соловьев делает вывод о том, что красота - это третья ипостась Души мира, форма выражения истины и добра. Следовательно, идеальной красотой может обладать лишь то, что одновременно является идеалом добра. Троиединство Истины, Добра и Красоты понималось Соловьевым не как статичная неподвижность, а как динамическое становления, постепенного одухотворения природы и духовного просветления человека.

Вслед за Вл. Соловьевым воплощением всеединства мира младосимволисты объявили красоту, объективно действующую в природе и в человеческом обществе. Представление об эстетическом как о высшей ценности бытия стало одной из главных идей в философской системе символизма. З.Г. Минц считает панэстетизм, т.е. «представление об эстетическом как о глубинной сущности мира ..., как о его высшей ценности и наиболее активной преобразующей силе....» доминирующей идеей, которая легко прослеживается в большинстве символистских деклараций и определяет поэтику символистов (Минц, 1980 С.100).

Продолжая разработку идей Соловьева, младшие символисты, и в частности Блок, пришли к выводу, что не все, что красиво - добро и истинно. Есть красота истинная, возможная только в мире ином, а есть внешняя, которая лишь прикрывает покров над бездной, хаосом. Этот мир изначально плох, поэтому в нем красота становится демонической, страшной, способной убивать. С.Соловьев пишет: «В нашей современной жизни происходит непрерывное Распятие Красоты» (Соловьев, 1908. С.Х.). По мнению символистов, проецируясь на нашу жизнь,

воплощаясь в материальную оболочку, Красота меняет облик, становится болезненной, ущербной, и даже приобретает демонические черты (как в стихотворении Бальмонта «Я сбросил ее с высоты...», где любовь заменяется страстью, а возлюбленная - это вампир, «создание тьмы и огня» с «проклятой ... красотой»).

Но несмотря ни на что, красота своим присутствием в реальном мире как бы оправдывает его существование, «спасает мир», говоря словами Ф.М. Достоевского. Мысль о спасающей мир красоте является одной из наиболее значимых в поэзии А. Белого и А. Блока. Весь мировой прогресс мыслится ими как бесконечное приближение к выполнению божественного совершенства здесь, на земле. В своем творчестве поэты, говоря словами Вяч. Иванова, стремятся к «...высвобождению истинной красоты из-под грубых покровов вещества» (Иванов, 1909. С.284).

Если младшие символисты следовали соловьевской концепции единства Красоты и Добра, то старшие символисты именно красоту делали доминантой своего творчества, нивелируя оксиологию добра, отодвигая, по словам Минц, «на второй план эстетические, логически выводимые и другие нормы жизни во имя «эстетического» подхода к действительности» (Минц, 1980 С.100). Провозглашаемые старшими символистами «оправдание всего мира», «пантеон всех богов» означали и эстетизацию зла, и нравственную индифферентность.

Старшие символисты опирались на идею Ницше об условности нравственного закона, при этом в их творчестве происходило размывание границ между добром и злом. Так, Брюсов писал:

Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья,
И Господа, и Дьявола
Хочу прославить я.

(Брюсов, 1973. С.355).

А в стихотворении Бальмонта «Уроды» происходила эстетизация зла, во имя Господа благославлялись

Чума, проказа, тьма, убийство, и беда,
Гоморра и Содом, слепые города,
Надежды хищные с раскрытыми губами.

(Бальмонт, 1990.С.67).

Эта позиция совершенно не характерна для Анненского, так как его творчество в первую очередь основывается на идее единства Красоты и Блага, этики и эстетики (ср. с Соловьевым).

Отсюда такая жгучая жалость в стихах Анненского ко всему, что должно было быть прекрасным в этом мире, но по каким-то причинам оказалось ущербным, искаленным: к статуе мира, которая «красотой по-прежнему горда», несмотря на «ужасный нос», к Андромеде «с искаленной белой рукой», к замотанной в тряпки амазонке - деревенской девочке, к собственным стихам, которым «не суждена краса и просветленье». Душа лирического героя Анненского, его Ореанда, обретает красоту лишь просветленным страданьем.

* * *

Для лирического героя Анненского, обостренно воспринимающего действительность, именно красота является смыслом жизни, стержнем его внутреннего существования. Но красота хрупка, природная гармония мимолетна, она так же подвержена разрушению и смерти, как все, что существует в потоке времени. Отсюда один из ключевых сюжетов лирики Анненского - умирание красоты.

Ситуация осложняется еще и тем, что гармония и красота оказываются никому не нужной, большинство людей проходят мимо нее. Во многих стихотворениях Анненского прослеживается мысль о том, что толпа не способна к восприятию прекрасного. Этим объясняется антиномическое построение большинства стихотворений, в которых поэт размышляет о судьбе красоты в жизни и, в частности, в социуме.

В стихотворении «Буддийская месса в Париже» древнее таинственное действо, которое лирический герой воспринимает как «мистическую грезу», становится для окружающих лишь очередным развлечением, спектаклем, таким, как «Маленькая Маскотта» или «Кармен». Люди, «чуждые тайне» и красоте, озабоченные лишь сиюминутным, роняют «нежные цветы богов», проходят мимо истинных ценностей. Погрязшие в скуке жизни, они не замечают красоты, рожденной в муках :

А в воздухе жила непонятая фраза,
Рожденная душой в мучении экстаза...
(С.128)

В стихотворении «После концерта» лирический герой вспоминает прекрасную музыку, которую не услышали сидящие в зале («А сколько было там развеяно души / Среди рассеянных, мятежных и бесслезных!»). Драгоценные звуки, как сорвавшиеся с

нити аметисты, канули в никуда, оказались ненужными, невостребованными.

Изначальная гармония жизни и души оказывается растоптанной, никому не нужной в стихотворении «Кулачишка»:

Цвести средь немолчного ада
То грузных, то гулких шагов,
И стонущих блоков, и чада,
И стука бильярдных шаров.
(С.102)

Жизнь уходит на «помыканья» и «злобы», и итог ее - страшная по своей обыденности картина смерти, нарисованная автором в финале стихотворения:

Чтоб дочь за глазетовым гробом,
Горбатая, с зонтиком шла.
(С.102)

Бесценное вещество существования, по Анненскому, каждым из нас растрачивается впустую - на злословие, ложь и лицемерие. И страшно, что, понимая все это, мы (как, например, герой в стихотворении «Бессонные ночи») должны принимать правила игры, навязанные социумом:

Какой кошмар! Все та же повесть...
И кто, злодей, ее снизал?
Опять там не пускали совесть
На зеркала воцеленных зал...

Опять там улыбаются язве
И гоготали, славя злость...
Христа не распинали разве,
И то затем, что не пришлось... <...>

Так хорошо побыть без слов;
Когда до капли оцет допит...
Цикада жадная часов,
Зачем твой бег меня торопит? ..

(С.196)

«Цикада жадная часов» торопит жить, но пошлость отравляет все: «до капли оцет допит», смертельный яд бессмысленного существования.

Символом бессмысленности бытия у Анненского становится «трактир жизни» из одноименного стихотворения:

Вкруг белеющей Психеи
Те же фикусы торчат,
Те же грустные лакеи,
Тот же гам и тот же чад...
(С.66)

Психея - устойчивый символ души (восходящий к античной мифологии), поэтому ее статуя в трактире, по Анненскому, символизирует погрязшую в пошлости человеческую душу. Все наслаждения в этом трактире сводятся лишь к пьянству и игре в карты, но это только дурманит, вызывая злость и скуку. Единственное желание лирического героя - забыться, отрешится от этого мира, поэтому он, как в кошмаре, повторяет одно и то же: «Алкоголь или гашиш?».

Но несмотря ни на что, покинуть «трактир жизни» человек не спешит, так как в сенях его поджидает смерть :

А в сенях, поди, не жарко:
Там, поднявши воротник,
У плывущего огарка
Счеты сводит гробовщик.
(С.66)

Стихотворение «Трактир жизни» вошло в сборник «Тихие песни», на который Блок откликнулся сочувственной рецензией. В его «Незнакомке» (1906) мы находим образные цитаты из Анненского. Ср.: «Вкруг белеющей Психеи / Те же фикусы *торчат*, / Те же грустные *лакеи*...» («Трактир жизни») и «А рядом у соседних столиков / *Лакеи* сонные *торчат*...» («Незнакомка») или «Тот же гам и тот же чад...<...> В сердце *скуки* перегар...» («Трактир жизни») и «Вдали, над пылью переулочной, / Над *скукой* загородных дач...» («Незнакомка»).

На наш взгляд, в «Незнакомке» Блок полемизирует с Анненским. По Анненскому, жизнь безысходна, ситуация «трактира жизни» - это ситуация тупика. Блок парафразирует Анненского в изображении «трактирной» атмосферы жизни, более того, он ее детализирует, дополняет. Но если для Анненского алкоголь или гашиш - символ тупиковой ситуации, то в стихотворении Блока лирический герой, оглушенный «влажгой терпкой и таинственной», провидит «берег очарованный и очарованную даль». По Блоку, есть выход в *иные* миры, есть неземная Красота, спасающая душу поэта.

В один ряд с рассматриваемыми текстами попадает и стихотворение раннего Мандельштама «Золотой». Его лирический герой также оказывается в ресторане, изображенном в тех же пошлых тонах:

И, дрожа от желтого тумана,
Я спустился в маленький подвал;
Я нигде такого ресторана
И такого сброда не видал!

Мелкие чиновники, японцы,
Теоретики чужой казны...
За прилавком щупает червонцы
Человек, - и все они пьяны.

(Мандельштам, 1990, 1. С.81)

По сути дела, это тот же трактир жизни, который описывал Анненский. Но лирический герой Мандельштама - это уже герой постсимволистской эпохи, приобщившись к ценностям символизма, он успел разочароваться в них. По Мандельштаму, задача поэта - одомашнивание вселенной, поэтому «звезды золотые» лежат в его «темном кошельке». Но в то же время Мандельштам пародирует здесь попытку символистов перевести ирреальные ценности в сферу реального, бытового, что в конечном итоге приводит к их профанации. Кульминацией стихотворения становится мольба героя: «Только мне бумажек не давайте - / Трехрублевок я не выношу!».

Если блоковский герой сквозь пошлую действительность провидит красоту, то лирический герой Мандельштама уже владеет высшими ценностями, и главная опасность, которая его подстерегает, - это их разминивание, что непременно ополтит мистерию, превратит ее в китч.

Таким образом, в оппозиции трех текстов, посвященных одной теме, высвечиваются философские установки, с одной стороны, символизма и акмеизма, а с другой - отличие позиции Анненского от тех и других.

В творчестве Анненского есть стихотворения, в которых поэт, размышляя над общими законами бытия, создает инвариантную модель человеческого существования, подчеркнем, - безблагодатного существования.

Главная тема таких стихотворений, как «Трактир жизни», «Молот и искры», «С четырех сторон чащи», - общее течение жизни, соизмеримое с кратким человеческим веком. Личность, человек оказывается песчинкой в руках судьбы, куклой, которую

бесконечно бросают в водоворот жизни. Таким образом, проблема жизни оборачивается экзистенциальным вопросом о границах свободы личности.

Своеобразный поэтический итог этих размышлений мы находим в сонете «Человек». В нем Анненский дает модель людской жизни, которая подобна механической жизни заводной куклы:

Я завожусь на тридцать лет,
Чтоб жить, мучительно дробя
Лучи от призрачных планет
На «да» и «нет», на «ах!» и «бя»,

Чтоб жить, волнуясь и скорбя
Над тем, чего, гляди, и нет...
И был бы, верно, я поэт,
Когда бы выдумал себя.

В работе ль там не без прорух,
Иль в механизме есть подвох,
Но был бы мой свободы дух -

Теперь не дух, я был бы бог...
Когда б не *пиль* да не *тубо*
Да не *тю-тю* после *бо-бо!*..

(С.134)

Главное, что отсутствует в этой жизни, - это свобода («Но был бы мой свободный дух - / Теперь не дух, я был бы бог...») и знание («Чтоб жить, волнуясь и скорбя / Над тем, чего, гляди, и нет...»). И остается лишь обыденность, лишь заданная кем-то схема, которой соответствуют все человеческие жизни: стремления ввысь, запреты, болезни и в итоге - смерть. Образ человека как механической куклы воплощает идею отчуждения человека от его свободы воли.

Лирический герой этого стихотворения полемизирует с символистской концепцией поэта-теурга. Ср. с Сологубом: «Я - бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах», или с Бальмонтом: «Я неразрывен с этим мирозданием, / Я создал мир со всем его страданием». У Анненского: человек был бы бог, если бы не ограничения, связанные с самой человеческой природой (болезнь, старость, смерть) и внешними обстоятельствами: «Когда б не *пиль* да не *тубо* / Да не *тю-тю* после *бо-бо!*..».

На стержне невоплощенности красоты, отсутствия гармонии и свободы в реальной жизни возникает один из магистральных мотивов Анненского - мотив «тоски», «скуки», «муки». Нередко эти слова входят в названия стихотворений, что усиливает их семантическую значимость. Так, четырнадцать поэтических текстов содержат в названии слово «тоска» («Тоска», «Тоска белого камня», «Тоска возврата», «Тоска вокзала», «Тоска кануна», «Тоска маятника» и т.д.), а четыре сонета озаглавлены как «мучительные».

М.В.Тростников считает, что эти три слова являются наиболее значимыми для идиостиля Анненского. Он пишет: «Скука» (по Анненскому) есть общее состояние всех людей, живущих в этом мире, способ и суть их существования. <...> «Мука» - состояние, свойственное художникам, творцам, которые отчетливо осознают разлад между идеальным и реальным, между «я» и «не-я», однако не могут этот разлад преодолеть. <...> «Тоска» - высшее духовное состояние человека, вспоминающего о своем былом единстве с Абсолютом и страдающего от невозможности воссоединиться с ним.» (Тростников, 1990. С.4).

«Скуки липкое жало» пронизывает весь этот мир. Душа лирического героя, его «тоскующее я» томится, ощущая пустоту и бессмысленность жизни, наполненную «скуки черной заразой». В этой жизни человек как на душном вокзале в ожидании свиданья, которое не случится, как в поезде ночью, «среди кошмара дум и дрем», среди «хаоса полусуществований», где даже рассвет не спасает. Об этом стихотворения «Зимний поезд», «Черный силуэт», «Тоска вокзала», «Ямбы» и др.

В «Тоске припоминания» ночью отдаляется то, что окружает лирического героя днем, и приближается «небытное» - позабытое, не случившееся в этой жизни, но всплывающее как воспоминание. Словно что-то прошло мимо лирического героя, что-то значительное, важное. Но что? Эти мучительные раздумья не дают покоя, и лишь плачь ребенка может вернуть к реальности:

Весь я там в невозможном ответе,
Где миражные буквы маячат...
...Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут.
(С.107)

* * *

Смысл человеческому существованию, полагает Анненский, придает любовь. Она позволяет воспринимать «вещество существования» в полную силу и мощь, переживать время как живое настоящее: она не имеет прошлого и не знает о будущем. Если бы в каждой точке бытия рядом с человеком был тот, кто любит его, то мы бы не ощущали давления времени, скуку обыденности, потому что оно было бы всегда заполнено бытием. Но любовь в творчестве Анненского окрашена в мучительные, трагедийные тона.

Почему любовь воспринималась Иннокентием Анненским именно так, смогут отчасти объяснить факты его биографии. А.В.Лавров и Р.Д.Тименчик писали, что «...личная жизнь Анненского, внешне благополучная и соответственно идеализированно истолкованная в мемуарах Кривича, тоже оказывалась исполненной внутреннего драматизма и тщательно завуалированных конфликтов. По некоторым мотивам стихов Анненского можно догадываться о «вытесненных» переживаниях; на них указывает, например, оставшаяся неопубликованной строфа стихотворения «Если любишь - гори...».

Если воздух так синь,
Да в веселом динь-динь
Сахаринками звезды горят,
Немучителен яд
Опоздавшей любви
С остывающей медью в крови»

(Лавров, Тименчик, 1983.С.65)

Исчерпавший себя брак, отсутствие духовной близости с женой, любовь к жене своего пасынка, Ольге Петровне Хмара-Борщевской, подавляемая Анненским из-за моральных принципов, - все это не могло не отразиться на его творчестве. Попытка преодоления этой любви отражена в «Трилистнике соблазна», где по крайней мере одно стихотворение имеет прямое отношение к событиям, имевшим место в жизни поэта.

О.П.Хмара-Борщевская рассказала в письме к В.В.Розанову о своих отношениях с Анненским: «Вы спрашиваете, любила ли я Иннокентия Федоровича? Господи! Конечно любила, люблю... Была ли его «женой»? Увы нет! <...> Он связи плотской не допустил... Но мы «повенчали наши души», и это знали только мы двое. ...ранней весной, в ясное утро мы с ним сидели в саду дачи Эбермана: и вдруг создалось безумие желанья слиться... желание до острой боли, до страдания... до холодных слез... Я помню сейчас, как хрустнули пальцы безнадежно стиснутых рук и как стон

вырвался из груди... и он сказал: «хочешь быть моей? Вот сейчас... сию минуту? Видишь эту маленькую ветку на березе? Нет, не эту... а ту... вон высоко на фоне облачка? Видишь? ... Смотри на нее пристально... и я буду смотреть со всей страстью желаний... Молчи... Сейчас по лучам наших глаз сольются наши души в этой точке, Леленька, сольются навсегда...» О, какое чувство блаженства, экстаза... безумия, если хотите... Весь мир утонул в мгновение!! ... а потом он написал:

Только раз оторвать от разбухшей земли
Не смогли мы завистливых глаз,
Только раз мы холодные руки сплели
И, дрожа, поскорее из сада ушли...
Только раз...в этот раз...»

(Цит. по: Лавров, Тименчик, 1983. С. 65).

Однако, следует заметить, что драматизм мироощущения Анненского никоим образом не сводится лишь к реалиям его жизни. В сфере его переживаний счастьем было лишь то, что невоплотимо, об этом поэт декларативно заявляет в стихотворении «Невозможно»:

Если слово за словом, что цвет,
Упадает, белея тревожно,
Не печальных меж павшими нет,
Но люблю я одно - *невозможно*.

(С.146)

Любовь для Анненского всегда оказывалась невозможной, но не только потому, что ее нельзя достичь, но и потому, что счастливая любовь, реализовавшись, тут же гибнет в пошлости жизни.

Именно эта идея воплощена в стихотворении «Квадратные окошки». В нем запредельному, идеальному миру противопоставляются «чахлые горошки» и «мертвая резеда» как символ обыденности, мещанского мироощущения. «Квадратные окошки» - вот та призма бытия, опошленного обыденностью, сквозь которую лирический герой стремится пробиться к мечте, к идеальным сущностям:

За чахлыми горошками,
За мертвой резедой
Квадратными окошками
Беседую с луной.

(С.112)

Воспоминания о возлюбленной, которая была воплощением идеала, «тайной и луной», мучительны для лирического героя. Мучительность воспоминаний, навязчивое желание осуществить, овесть их передаются через, на первый взгляд, незначительную деталь: герой пытается вспомнить, как были уложены волосы любимой:

«...Ты помнишь сребролистую
Из мальвовых полос,
Как ты чадру душистую
Не смел ей снять с волос?

И как, тоской измученный,
Так и не знал потом -
Узлом ли были скручены
Они или жгутом?»

(С.112)

Прошлое оживает в настоящем, появляется призрак любимой, тревожащий монашеский покой лирического героя, возникает мотив соблазна, греха сладостной плотской любви:

«...Так страстно не разгадана,
В чадре живой, как дым,
Она на волнах ладана
Над куколом твоим».

(С.113)

И тут же происходит метаморфоза: возлюбленная вдруг предстает перед ним в дьявольском облике: «Она... да только с рожками, / С трясучей бородой...». Время не властно над воспоминанием, но оно изменяет природу чувства, меняется и сам объект любви, и когда человек пытается вернуть прошлое, вместо прекрасного видения, вполне реального когда-то, проступает бесовская личина. Символом трансформации романтического начала в дьявольское становятся «квадратные окошки». В едином узле оказываются завязанными прошлое и настоящее, любовь-мечта и реальное бытие.

Стихотворение «Кошмары» тоже о невоплощенной любви, но оно построено как попытка рассказать бред, кошмар. Используя импрессионистический принцип изображения, Анненский стремится запечатлеть не просто быстро меняющиеся мгновения жизни, а сон - явление наиболее хрупкое, фантастическое, трудноописуемое, в котором все зыбко, изменчиво.

Лирическому герою видится его возлюбленная, ожидающая прихода позднего гостя. Позже из контекста стихотворения мы узнаем, что она ждет самого лирического героя. Но эта встреча настолько нереальна для него, настолько невозможна, что воспринимается им самим как бред, сумасшествие. Во сне же все переворачивается, и подсознание выдает картину прихода к возлюбленной умалишенного:

«Вы ждете? Вы в волненьи? Это бред.
Вы отворять ему идете? Нет!
Поймите: к вам стучится сумасшедший,
Бог знает где и с кем всю ночь проведенный...»
(С.99)

Сознание лирического героя раздваивается: он стремится уберечь любимую от себя же самого, не понимая этого. Дальше картина меняется так же мгновенно, как это бывает во сне: «Послушайте!...Я только вас пугал: / *Том* далеко, он умер... Я солгал». Кому же было назначено свиданье в этот час? Тому, кто стучит в дверь, - самому лирическому герою:

...Вот косы отпустила.
Взвились и пали косы... Вот ко мне
Идет... И мы в огне, в одном огне...
Вот руки обвились и увлекают,
А волосы и колют, и ласкают...
(С.100)

В тот же миг происходит пробуждение, а с ним приходит пустота, одиночество и тоска.

В стихотворении «Кошмары» очень тонко передано состояние влюбленного. Это и безумство, и, временами, попытки успокоиться, логически проанализировать свое состояние, и решительность, и недоверие к себе и к ней, а после - счастье взаимной любви. Это постоянное балансирование, смена состояний усложняется еще и фантастикой сна. Лирический герой представлен одновременно в нескольких ипостасях: сумасшедшего, героя сомневающегося, решительного влюбленного, одерживающего победу, и, наконец, героя вне сна. Причем каждая ипостась дана как отдельная, самодостаточная, что возможно осуществить только при помощи поэтики сна. Состояние влюбленного человека передано с огромной достоверностью, психологически очень верно.

Вечные мотивы - любви, смерти - притягивают и архетипические образы. Символом несостоявшейся любви для

Анненского становится мифологическая ситуация Орфея, утратившего Эвридику, которая переосмысливается в стихотворении «Призраки» из «Трилистника весеннего». Ночь наполнена видениями из запредельного мира, тревожащими душу поэта, заставляющими ее тосковать и томиться по ушедшей в *тот* мир возлюбленной:

И бродят тени, и молят тени:
«Пусти, пусти!»
От этих лунных осеребрений
Куда ж уйти?

(С.131)

Невозможность соединиться с возлюбленной лирический герой воспринимает как свою вину: «она недвижна, она немая», но даже в ее молчании слышатся пени, то есть упреки, укоры. Вместе с первыми лучами солнца исчезают призраки, а вместе с ними - безумная мечта о соединении с возлюбленной, и с поэтом остаются только мука и тоска.

Таким образом, любовь как невоплощенный идеал в его модели мира постепенно занимает место *инобытия*, она так же, как мир *иной*, недостижима, и поэтому трагична.

Но именно недостижимостью она эстетически ценна для поэта. Эта необычная грань мироощущения поэта приводит к парадоксальному решению темы любви во многих стихотворениях.

Лирический герой стихотворения «Canzone», призывая любовь, тут же отталкивает ее:

Если б вдруг ожила небылица,
На окно я поставлю свечу,
Приходи... Мы не будем делиться,
Все отдать тебе счастье хочу! <...>

Но... бывают такие минуты,
Когда страшно и пусто в груди...
Я тяжел - и немой и согнутый...
Я хочу быть один... уходи!

(С.156-157)

Тот же мотив обнаруживается и в стихотворении «О нет, не стан»: «Оставь меня. Мне ложе стелет Скука». А в стихотворении «Минута», любясь лирической героиней, герой осознает, что обманывается, что счастье, манящее его, невозможно:

Минута - и ветер, метнувшись,
В узорах развеет листы,
Минута - и сердце, проснувшись,
Увидит, что это - не ты...
(С.199)

Стихотворение «Два паруса одной лодки» проникнуто ощущением близости любви и невозможности воплощения ее в *этом* мире («Сгорая, коснуться друг друга / одним парусам не дано...»). А в «Моей тоске» появляется парадоксальный образ безлюбой любви.

Невозможность счастливой любви приводит к тому, что становится невозможным само состояние счастья:

Что счастье? Чад безумной речи?
Одна минута на пути,
Где с поцелуем жадной встречи
Слилось неслышное *прости?*

Или оно в дожде осеннем?
В возврате дня? В смыканьи вежд?
В благах, которых мы не ценим
За неприглядность их одежд?

Ты говоришь... Вот счастье бьется
К цветку прильнувшее крыло,
Но миг - и ввысь оно взовьется
Невозвратно и светло.

А сердцу, может быть, милей
Высокомерие сознанья,
Милее мука, если в ней
Есть тонкий яд воспоминанья.
(С.185)

Итак, любовь для Анненского - недостижимое блаженство, но даже несчастная, даже «безлюбая», она необходима поэту как катализатор творчества.

Инобытием любви в эстетической сфере является творчество. Именно оно позволяет приблизиться к идеальному миру, но это всегда невыносимо мучительный процесс:

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось...

И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.
(С.87)

«Миг переживаемого счастья неотделим от импульса боли, рождаемого сознанием того, что счастье мимолетно, - пишет А.В.Леденев, - Мгновение гармонии - будто кратковременный мираж на фоне «темного бреда» повседневности. Но стремление к гармонии неустранимо, даже если оно чревато гибелью, как неустранима роковая связь музыки и муки» (Леденев, 1997. С.64). То, что кажется людям музыкой - мука для смычка и скрипки. Стихи - мученье и восторг поэта, но несмотря на это, он никогда не откажется от творчества. Это парадокс заключен в гениальных строчках, завершающих стихотворение «Старая шарманка»:

Но когда б и понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве б петь, кружась, он перестал
Оттого, что петь нельзя, не мучась?..
(С.91)

Петь значит жить, и петь значит творить. Легко и просто не дается ни то, ни другое. А если нет творчества, нет музыки, то это смерть - «черный бархат постели». Творчество - это не столько надежда на бессмертие, сколько упование, что может быть хотя бы там, где тебя не будет, ты окажешься не одинок, найдешь живую человеческую душу, которая услышит тебя:

Моей мечты бесследно минет день...
Как знать? А вдруг, с душой подвижной моря,
Другой поэт ее полюбит тень
В нетронуто-торжественном уборе...

Полюбит, и узнает, и поймет,
И, увидав, что тень проснулась, дышит,-
Благословит немой ее полет
Среди людей, которые не слышат...
(С.144)

Перед нами - новая вариация на тему «Памятника» Пушкина, с которой связана одна из сущностных черт творчества - хранение в памяти культуры сущего, более того: продления бытия в духе. Но Анненский переводит «пушкинскую» уверенность в поэтическом бессмертии в модальность сомнения и вопроса. И все-таки,

творчество для Анненского - это попытка преодолеть смерть надеждой на обретение вечности хотя бы в искусстве.

* * *

В ряду бинарных оппозиций, организующих философско-художественную картину мира Анненского, особняком стоит категория времени.

Можно сказать, что у Анненского складывается двойственная концепция времени. Время может быть аксиологически ценным, а может восприниматься как враждебное человеку начало. Отсюда выделение времени в амбивалентный тематический мотив.

С одной стороны, время существует как повторение чего-то, как надоедливая привычка существования, что выливается в идею жизни как бессмысленного возвращения. Причем это возвращение лишено поступательного движения, это простое механическое повторение уже бывшего, движение по кругу.

Отсюда многочисленные образы заводных механизмов (шарманки, часов, маятника, будильника), символизирующих человеческую жизнь, а подчас и самого человека. Ср.: «Часы не свершили урока, / А маятник точно уснул...» (с.172), «Да по стенке ночь и день, / В душной клетке человеческой, / Ходит-машет сумасшедший, / Волоча немую тень» (с.123), «...сердце - счетчик муки, / Машинка для чудес...» (с.96). С этим связан мотив многократного повторения или возвращения к исходной ситуации (ср.: «Молча сейчас вернется / И будет со мной - Тоска» (с.97), «Забывши за ночь свой недуг / В глаза опять глядит терзанье...» (с.118). Стихотворения, воплощающие идею «вечного возвращения», интерпретированную как «дурную бесконечность» как правило тяготеют к кольцевой композиции.

Поиски «рифмующихся» событий, исторических рифм становятся методом исторического познания акмеистов (ср. у Мандельштама: «Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг» (Мандельштам, 1990, 1. С.124), что коррелирует, на первый взгляд, с историософской концепцией Блока (ср.: «Все это было, было, было, / Свершился дней круговорот» (Блок, 1960, 3. С.131) и в целом с символистской философией истории, трактуемой в духе ницшеанской идеи «вечного возвращения». На самом же деле идея вечного возвращения у акмеистов вписывается в пространственно-временную модель мира, подчиняющуюся телеологической целесообразности. Вот почему для Мандельштама «миг узнаванья» радостен - ибо он архетипически закономерен.

В этом ряду «вечное возвращение» Анненского тяготеет к символистской концепции, особенно в ее «блоковском» воплощении. Ср.:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века -
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь - начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

(Блок, 1960, 3. С.37)

Но возвращение к исходным ситуациям в стихотворениях Анненского, в отличие от Блока и акмеистов, мыслится на протяжении одной жизни. Поэту чужда идея метампсихоза. Он рассматривает время человеческого существования в рамках только одной жизни. Время - губительно, поскольку это движение к смерти.

Анненский словно бы физически ощущает, как течет время, как тают минуты, и вместе с ними уходит его жизнь. В стихотворении «Тоска мимолетности» он пишет:

Сейчас наступит ночь. Так черны облака...
Мне жаль последнего вечернего мгновенья:
Там все, что прожито, - желанье и тоска,
Там все, что близится, - унылость и забвенье.

(С.86)

С другой стороны, мгновение у Анненского может быть равнозначно годам, и за миг счастья поэт готов отдать все дорогое, что есть у него. Эта мысль звучит в заключительных строчках стихотворения «Рассе»:

О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне,
Что б мог я стать огнем или сгореть в огне!

(С.122)

Мгновение приобретает огромную ценность: то, что было до него, уже ушло, причем ушло, так и не реализовавшись, а то, что будет, - приближает к смерти. Поэтому насладиться жизнью, ощутить ее во всей полноте можно только сейчас, только в этот миг, как в стихотворении «Стальная цикада»:

Здесь мы с тобой лишь чудо,
Жить нам с тобой теперь
Только минуту - покуда
Не распахнулась дверь...
(С.97)

Все ключевые понятия в модели мира Анненского коррелируют с идеей времени.

Почему, к примеру, поэт ощущает трагический разлад между своим представлением о красоте и ее воплощением в этом мире? Дело здесь не только в том, что истинная красота *иных* миров искажается в мире *этом*. Ведь существуют мгновения гармонии, которые поэт стремится запечатлеть в своих творениях. Беда в том, что это лишь мгновения, что красота земная имеет материальную природу, которой свойственно стареть и умирать. Эта мысль воплощена в стихотворении «Аромат лилеи мне тяжел»:

Аромат лилеи мне тяжел,
Потому что в нем таится тленье...
Лучше смол дыханье, синих смол,
Только пить его без разделенья...

Оттолкнув соблазны красоты,
Я влюблюсь в ее миражи в дыме...
И огней нетленные цветы
Я один увижу голубыми...
(С.136-138)

Время губит красоту, в прекрасном цветке таится смерть и разложение, поэтому красота, как и любовь - это дьявольский соблазн. В стихотворениях Анненского постоянно происходят подмены: вместо прекрасного облика под кисейной чадрой - «она ... да только с рожками» («Квадратные окошки»), вместо роскошной клумбы - тело в гробу, усыпанное цветами («Август»), майская береза, украшенная «цветистой шляпой», превращается в осеннюю березу с телом самоубийцы на ветвях («Контрафакции»).

Даже искусство, призванное увековечивать красоту, не спасает ее от смерти. Так, статуи Анненского, призванные дарить эстетическое наслаждение, увековечивая мгновенья жизни, оказываются подверженными разрушению и вызывают лишь жалость и боль. Однорукая мраморная Андромеда тоскует по осколку, отколовшемуся от нее и утраченному навсегда, и Статуя мира, некогда прекрасная, но обезображена годами («Одни

туманы к ней холодные ласкались, / И раны черные от влажных губ
остались») беспомощно белеет в аллеях парка.

Концепция времени Анненского перекликается с трактовкой времени как философской категории в трудах французского философа Анри Бергсона, представителя интуитивизма и философии жизни. Бергсон утверждал, что помимо того понятия времени, которым оперирует наука, существует время субъективное, психологическое, и они не равны друг другу. Словно иллюстрируя эту идею Бергсона, Анненский пишет в «Прерывистых строках»:

День или год, и уж дожит,
Иль, не дожив, изнемог...

(С. 156)

В тот момент, когда лирический герой испытывает сильнейшее эмоциональное напряжение, время утрачивает свои физические параметры, и день в его сознании может быть равен году.

Тканью психологической жизни является длительность, непрерывная изменчивость состояний, которые незаметно переходят одно в другое. В лирике Анненского наблюдается попытка передать отрезки времени, окрашенные индивидуальной неповторимостью, которые перетекают друг в друга и как бы растягиваются.

Жизнь концентрируется в миге; мгновение - всплеск, высшая точка экстаза. Но это не остановка, это момент движения. Именно в этом истоки импрессионистической манеры Анненского, которая будет рассмотрена во второй главе.

* * *

Итак, подведем краткие итоги. Анненский тяготеет к осмыслению бытия как целого и пытался выявить общие его закономерности. В его онтологической концепции обнаруживается ряд бинарных оппозиций, основная из которых - *бытие / инобытие*. На первый взгляд, эта оппозиция напоминает символистское двоемирие. Однако инобытие в его художественной системе амбивалентно и оборачивается «смердной тюрьмой» небытия. Таким образом, оппозиция *бытие / инобытие* трансформируется в оппозицию жизнь-смерть.

Проблема смерти трактуется Анненским в экзистенциальном ключе. Присутствие смерти - та непреложная координата существования, которая корректирует жизнь, любовь, красоту, творчество - все то, что в художественном мире Анненского

представляет вечные ценности. Жизнь проходит под знаком смерти, поэтому, с одной стороны, она бессмысленна, а с другой стороны - прекрасна.

Отсюда бинарная оппозиция, возникающая внутри самой жизни: жизнь как прекрасное сущностное начало и жизнь, превращенная в «немолчный ад» существования.

Сразу же отметим, что второй компонент этой оппозиции соотносится с идеей *вечного возвращения* и воплощается в мотивах скуки, тоски, муки, в «механистической» семантике образов, и, наконец, в тяготении к циклически-замкнутым структурам и композиционным повторам.

Прекрасное же начало жизни, по Анненскому, связано с любовью, природой и творчеством, причем эти начала как бы взаимовоплощаются друг в друге. Но новизна экзистенциального чувствования бытия Анненского заключается в том, что красота и любовь для него недостижимы, ускользающи. Их трудно удержать в этом мире. Вот почему в онтологической модели Анненского они как бы замещают *инобытие*, что приводит к инвариантному функционированию его основной бинарной оппозиции.

Но парадокс заключается в том, что одна из доминант его мирочувствования - стремление к невоплотимому. В его представлении *воплощенное* умирает или меняет свою природу. По нашему мнению, эти представления восходят к платоновскому *двоемирию*. Особенно явно платоновские идеи сказываются в трактовке *красоты*. У Анненского противопоставляется не красота и уродство, как у старших символистов, не прекрасное и красивое, как у младосимволистов, а красота и «мука о красоте», включающая в себя все несовершенство жизни.

На примере воплощения идеи *красоты* символистами и Анненским видно, как сходные онтологические установки приводят к одинаковым способам лирического воплощения и появлению схожих мотивов. Анализ в этом ключе *световых* мотивов у Анненского и Вл.Соловьева особенно показателен.

Таким образом, у Анненского складывается инвариантная картина мира, с одной стороны, близкая к символистскому миропониманию (что мы связываем с общими платоновскими праистоками), с другой стороны, предвосхищающая философские открытия экзистенциалистов.

В структуру бытия Анненский вводит еще одно понятие - понятие *времени*, которое и до него было предметом лирической рефлексии. Однако поэт по-новому интерпретирует феномен *времени*, причем его интуитивные открытия в чем-то даже предвосхищают учение Бергсона. Именно попытка погружения

бытия во *время*, постижение *времени* как «вещества существования» и определило новизну восприятия Анненского, легшее в основу его «импрессионистической» манеры письма.

Глава 2. Вещное и вечное в структуре образа, стихотворения, цикла

Понятие времени, которое в творчестве Анненского являлось особой, онтологической категорией, изменило способ восприятия и воплощения реальности, оказалось важнейшим фактором, преобразующим поэтику, трансформировавшим саму фактуру его стихов.

Поэт не приемлет предметов статичных, покоящихся. Если он изображает их, то лишь для того, чтобы подчеркнуть, что остановиться - значит умереть. Об этом - «Трилистник бумажный».

В первом стихотворении показано, как глядя на одну и ту же картину, по-разному воспринимают ее лирический герой и его спутница. Она любит закатом, вспоминая что-то незабываемое, для него же «застылость этих четких линий» мучительна, ведь мгновение, изображенное на картине, - остановившееся, а значит умершее («В пустыне выжженного неба / Я вижу мертвую зарю...»).

В стихотворении «Неживая» тоненькой ветке, покрытой инеем, кажется, что она живая, «и она ждет мая, / ветреных объятий / и зеленых платьев», но все это невозможно, так как она - лишь рисунок на грубой синей бумаге.

А в «Офорте» мысль Анненского о том, что остановленное мгновение мертво, сформулирована прямо:

Гул печальный и дрожащий
Не разлился и застыл...
Над серебряною чашей
Алый дым и темный пыл. <...>

Ясен путь, да страшен жребий,
Застывая, онеметь, -
И по мертвом солнце в небе
Стонет раненая медь.

(С.120)

Анненский ставит своей задачей воплотить движение, переливы цветов и красок, их оттенки («Я люблю на бледнеющей шири / В переливах растаявший цвет...»). Он стремится выразить невыразимое, изменчивое («Я люблю все, чему в этом мире / Ни созвучья, ни отзвука нет»). Это сближает его с художниками-импрессионистами, чьею целью было «...прояснить и

проанализировать все самое текучее и неопределенное: вибрацию света, струение воды, зыбкость воздуха, неуловимые состояния и настроения человека, мгновенные движения и положения, а главное - найти их связь, проследить процессы их превращений» (Прокофьев, 1973. С.13).

Стихотворение Анненского «Дремотность» являет собой импрессионистическую зарисовку:

В гроздьях розово-лиловых
Безуханная сирень
В этот душно-мягкий день
Неподвижна, как в оковах.

Солнца нет, но с тенью тень
В сочетаньях вечно новых,
Нет дождя, а слез готовых
Реки - только литься лень.

Полусон, полусознание,
Грусть, но без воспоминанья,
И всему простит душа...

А, доняв ли, холод ранит,
Мягкий дождик не спеша
Так бесшумно барабанит.

(С.150)

О чем это стихотворение? О том, что пошел дождь. Тому, о чем можно сказать двумя словами, посвящены четыре строфы сонета. Поэт рисует миг до начала дождя и то мгновение, когда он уже идет. Перед дождем природа замирает: сирень будто оковывается, обволакивается душным и мягким воздухом. Но неподвижность сирени лишь кажущаяся: живой, вечно новой делают ее блики, тени, которые находятся в постоянном движении («...с тенью тень / В сочетаньях вечно новых»). Дождь еще не начался, но капли вот-вот готовы сорваться, они зависли, замерли на мгновение: «... слез готовых / Реки - только литься лень»).

В последней же терцине сонета стряхивается та дремотность, которая охватила все вокруг, почти остановившееся мгновение вдруг убыстряет свой ход: идет дождь. Но между этими двумя мгновениями словно бы повисает вечность, время растягивается, из физического явления превращается в психологический феномен - в «полусон, полусознание», некое переходное состояние, невыразимое словами.

Так в лирике Анненского появляется иной метод письма, отличный от символистского. Для символистов реальные образы были лишь знаками, вбиравшими в себя идею иных миров, высших ценностей. Поэтому в поэзии символистов предметы, вещи, лица лишь пространственно обозначались. Когда Блок пишет о «бесконечных изменениях милого лица», он просто обозначает эти изменения, но как именно меняется облик, что происходит с лирической героиней, мы не знаем. Мы не видим самих изменений, потому что у символистов есть табу - невыразимое.

Вспомним программное стихотворение Блока «Художник», в котором речь идет о процессе созидания поэтического произведения, муках творческого воплощения. «Легкий, доселе не слышанный звон» символизирует состояние, которое испытывает художник перед началом творения. Этот «звон» рассматривается как голос инобытия, нечто, еще не воплощенное в творческом акте. Но проклятием для поэта является то, что он замыкает эту трансцендентную, сверхчувственную весть в чувственные формы и тем самым умерщвляет ее:

И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти.

Крылья подрезаны, песни заучены...

(Блок, 1960. Т.3. С.145)

Ведь в *этом* реальном мире, по мнению символистов, практически невозможно найти что-либо, адекватное неуловимым, эфемерным образам инобытия.

Но невыразимое совсем не обязательно должно соотносится с представлениями об ином мире. Что труднее всего выразить? То, что движется, меняется, живет, расцветает, умирает: наступление сумерек, увядание цветка, изменчивость настроения... Все это имеет отношение только к *этому*, реальному миру, который, в определенном смысле, был для символистов вторичным, хотя они и отстаивали в теории принцип «верности вещам» (Вяч. Иванов). На практике же реалии *этого* мира превращались у них подчас лишь в знак, а онтологически ценным становился только план означаемого. Вспомним знаменитые «зори» Белого или «горизонт в огне» Блока - символы воплощения в этом мире трансцендентных ценностей.

Поэтому не лишены основания упреки акмеистов по отношению к своим предшественникам в семантическом

произволе, «страшном контрдансе соответствий», о котором писал Мандельштам в статье «О природе слова»: «Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза - подобие солнца, солнце - подобие розы, голубка - подобие девушки, а девушка - подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием» (Мандельштам, 1991, 2. С.182).

При рассмотрении Анненского в контексте поэтических течений начала века, в его творчестве выявляются две тенденции. С одной стороны, его так же, как и символистов, волнует *несказанное* мира *иного*. А с другой стороны, у него много стихотворений, принципиально отличающихся от символистских, в которых воплощается *невъязымое* здешнего, посюстороннего бытия: переходные состояния, изменения в природе и душе человека.

Заметим, что той же целью задавались и художники-импрессионисты. Если прежде в живописи изображались лишь статичные предметы, то новое искусство требовало иного подхода к действительности. И здесь акцент делался не на том, как расположен предмет в пространстве, а на том, как он меняется во времени, поэтому новизна импрессионизма в том, что это искусство из сферы устойчивого бытия объекта переместилось в сферу «нестабильной предметно-временной концепции» (Прокофьев, 1973. С.13).

Анненский в поисках новых средств выражения обращается к импрессионистским законам построения художественного образа. Анненский в поэзии (как импрессионисты в живописи) открывает новые принципы изображения, связанные со спецификой человеческого мышления. Те же закономерности были открыты и описаны в философском труде Анри Бергсона «Творческая эволюция».

Бергсон считал, что разумом можно осознать лишь неподвижное. На самом же деле все вокруг нас находится в постоянном движении, и уловить это можно лишь с помощью интуиции. «Из всего, что существует, - пишет Бергсон, - самым достоверным и всего более известным ... является наше собственное существование. Каков точный смысл слова «существовать»? Я перехожу от состояния к состоянию, я меняюсь постоянно. Если бы состояние души перестало изменяться, то длительность прекратила бы свое течение» (Бергсон, 1914. С.1). Сущность предмета не в его неподвижности, а в его «длительности», то есть в «потоке состояний», в их бесконечной смене.

Как же поэт образно воплощает эту изменчивость состояний? Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение Анненского «Я люблю»:

Я люблю замирание эхо
После бешеной тройки в лесу,
За сверканьем задорного смеха
Я истомы люблю полосу.

Зимним утром люблю надо мною
Я лиловый разрыв полутьмы
И, где солнце горело весной,
Только розовый отблеск зимы.

Я люблю на бледнеющей шири
В переливах растаявший цвет...
Я люблю все, чему в этом мире
Ни созвучья, ни отзвука нет.

(С.134)

«Я люблю вот именно эти мгновения,» - говорит поэт. Для него это мгновения счастья, именно сейчас жизнь наполнена смыслом. Причем здесь мы видим субъективное (по Бергсону) время, ведь в один миг происходит сразу столько событий! Тройка промчалась, эхом отозвалась в лесу, и - вот высшая точка напряжения - эхо замирает. Лирический герой любит не тройку, не лес и не эхо, а это движение, это замирание - вот, что делает его счастливым.

Строка: «Зимним утром люблю надо мною / Я лиловый разлив полутьмы», - ассоциируется со знаменательным замечанием художника-импрессиониста К.Моне: «Я рисую не Руанский собор, а Руанский собор утром».

Что же любит поэт? Особые состояния, когда все движется, изменяется: замирание, разливы, отблески, переливы - этим состояниям нет названия в этом мире, где люди привыкли осмысливать реальность с точки зрения предметно-пространственного расположения. У Анненского интуитивно уже сложилась иная картина мира, сходная с бергсоновской, но, поскольку речь идет о поэтическом сознании, эта картина мира еще не осмыслена в логических категориях.

Интересно отметить, что категория «длительности» присутствует не только в импрессионистических стихотворениях Анненского. Стихотворение «Тоска кануна» не является импрессионистической зарисовкой, скорее его можно отнести к лирико-философской медитации, однако его финальные строки

(«Иль в миге встречи нет разлуки, / Иль фальши нет в эмфазе слов?») также созвучны идеям Бергсона.

В «Творческой эволюции» Бергсона было теоретически сформулировано еще одно открытие, к которому одновременно с Бергсоном интуитивно пришел и Анненский. Бергсон доказывает, что движение, постоянные изменения бытия улавливаются человеческим рассудком, но при этом наше сознание воспринимает жизнь «кинематографически». Бергсон полагал, что то, что существует как «единый и слитный акт жизни», разлагается на бесчисленное множество следующих друг за другом моментов, между которыми прослеживается причинная связь. «При движении кинематографической ленты эти моменты как бы сливаются в целостное изображение, но перед нами не живое единство, но кинематограф, ибо наш интеллект ясно представляет только неподвижность» (Бергсон, 1914. С.133).

Именно этот принцип «кадрированного» восприятия жизни становится композиционным стержнем поздних стихотворений Анненского. Обратимся к «Прерывистым строкам»:

Этого быть не может,
Это - подлог,
День так тянулся и дожит,
Иль, не дожив, изнемог?..
Этого быть не может...
С самых тех пор
В горле какой-то комок...
Вздор...
<...>
Зал...
Я нежное что-то сказал,
Стали прощаться,
Возле часов у стенки...
Губы не смели разжаться,
Склеены...
Оба мы были рассеяны,
Оба такие холодные
Мы...
Пальцы ее в черной митенке
Тоже холодные...
«Ну, прощай до зимы,
Только не той, и не другой,
И не еще - после другой...
Я ж, дорогой,

Ведь не свободная...»
- «Знаю, что ты - в застенке...»
После она
Плакала тихо у стенки
И стала бумажно-бледная...
(С.156)

Название стихотворения - «Прерывистые строки» - связано с прерывистостью образов и мыслей. Перед нами сознание человека, испытывающего сильнейший эмоциональный стресс из-за разлуки с любимой. Слова: «Этого быть не может», - лейтмотивом проходят сквозь все стихотворение. Эта неотвязная мысль, преследующая лирического героя, свидетельствует о боли, которую он испытывает и о невозможности смириться со случившимся.

Вот он, проводив любимую, возвратился домой, туда, где все напоминает о ней, вот в его сознании всплывает сцена разлуки на вокзале. Вспоминая, лирический герой смотрит на эту картину словно бы со стороны. Его сознание останавливается в тот миг не на главном, не на мысли о разлуке, а фиксирует мелочи, на первый взгляд, вовсе и не важные: часы у стенки, возле которых они прощались, черную митенку, в которой она прятала свои холодные пальцы... Вот они уже у поезда. И в этот момент к нему приходит парадоксальная мысль: «Господи, я и не знал, до чего она некрасива...», - и желание, чтобы все поскорее закончилось. Кадры наплывают друг на друга с головокружительной быстротой, мелькают образы вещей, на которых останавливалось в тот момент сознание героя, и сменяющие их обрывки мыслей и чувств.

Стремление смоделировать работу воспринимающего сознания, законы которого интуитивно прозревает Анненский, приводит к появлению «кинематографических» приемов («наплыв» и смена кадров) в его позднем творчестве.

Так, оглушительно ново звучало в начале XX века стихотворение «Нервы» с подзаголовком «*Пластинка для граммофона*». Семь картинок - семь кадров сменяют друг друга в первых пяти строках стихотворения. Улица, сосна, балкон, на нем - «жена мотает гарус», «муж так сидит», «за ними холст как парус», и - клумба под балконом, - словно невидимый оператор переводит камеру с одного объекта на другой. Это - лишь экспозиция, а дальше начинается разворачиваться действие:

«Ты думаешь - не он... А если он?
Все вяжет, боже мой... Посудим хоть немножко...»
...Морошка, ягода морошка!..

- «Вот только бы спустить лиловую тетрадь»
- «Что, барыня, шпинату будем брать?»
- «Возьмите, Аннушка!»

- «Да там еще на стенке

Видал записку я, так...»

...*Хороши грэбэнки!*

(С.151-152)

Видеоряд замещается звуковым рядом (не зря стихотворение озаглавлено «Пластинка для граммофона»). Если в «Прерывистых строках» один на другой наплывали кадры, подающие крупным планом жесты, детали, перемежающиеся эмфатическими восклицаниями героя, то стихотворение «Нервы» построено на сменяющих друг друга звуковых образах, на имитации разговорной речи с просторечными элементами.

Вкрапление в лирическое повествование элементов разговорной речи было характерно уже для поэзии Некрасова. Но Некрасову речевая характеристика была нужна для обозначения социальной характеристики героя стихотворения, поэтому речь героя была равна самой себе

и не содержала никаких вторых планов. У Анненского же реплики героев не только создают их речевой образ, они отражают состояние мира как полифоническое, многослойное.

Обрывочные реплики, которыми обмениваются супруги, встревоженные долгим отсутствием сына, перемежаются вопросами прислуги и криками с улицы:

«Там к барину пришел за пачпортами дворник».

- «Ко мне пришел?.. А день какой?»

- «Авторник».

- «Не выйдешь ли к нему, мой друг? Я нездоров».

...*Ландышов, свежих ландышов!*

- «Ну что? Как с дворником? Ему бы хоть

прибавить!»

- «Вот вздор какой. За что же?»

...*Бритвы праветь...*

- «Присядь же ты спокойно! Кис-кис-кис...»

(С.151)

Голоса, перебивающие друг друга, отвлекающие внимание семейной четы от мыслей, не дающих покоя, создают эффект раздерганности, расколотости этого мира. Голосов становится все больше, все увеличивается шум - и возрастает нервозность героев, которая наконец выплескивается в ссоре. И тут же уличная

какофония замолкает, остается лишь картинка: «Расселись по углам и плачут оба...». Принцип полифонии, воплощенный в этом стихотворении, показывает, что Анненский усвоил опыт построения романов Достоевского и применил его в лирике.

Прием «кадрированности» композиционно организует и стихотворение «Из участковых монологов». Но здесь автор играет с читателем, загадывает ребус, одновременно давая ключ к разгадке. Все стихотворение словно бы собрано из осколков мыслей, частей, с трудом собирающихся в целое:

ПЕро нашло мозоль... К покою нет возврата:
ТРУдись, как А-малю, ломая А-кростих,
«ПО ТЕМным вышкам»... Вон! «По темпу пиччикато»...
(С.209)

О чем здесь идет речь? О сочинении акростиха, о попытке подобрать первую строку, соответствующую первым буквам имени адресата (Петра Потемкина). Следующие две строки: «КИдаю мутный взор, как припертый жених... / НУ что же, что в окно? Свобода краше злата», - отсылают читателя к «Женитьбе» Гоголя. Но почему лирический герой приперт к стенке? Пока ответа на этот вопрос нет.

Следующий кадр:

«ПАрнас. Шато»? Зайдем! Пст... кельнер! Отбивных
МЯсистей, и флакон!.. Вальдшлесхен? В честь
соб-брата!

Итак, герой - в ресторане, и он изрядно пьян. Язык заплетается, путаются мысли, но он еще пытается произносить высокопарные фразы («К НИзинам невзначай отсюда разлетись / Газелью легкою...»), закончить которые однако никак не удастся.

Снова смена кадров:

Эге... Уж в ялике... Крестовский? О це бис...
ТАбань, табань, не спи!
(С.209)

А это уже похоже на бред. Ну а как же еще будет звучать речь совершенно пьяного человека, который только что был в ресторане, и вдруг приходит в себя в лодке возле Крестовского острова. Только и остается вскрикнуть: «О це бис» - «Вот черт», - и дать команду поворачивать.

Так где же был заперт герой? В полицейском участке! Куда же еще можно попасть, натворив столько дел? А первые буквы строк

сонета сложись в предложение, завершающее его: «Петру Потемкину на память книга эта».

Что же нового появляется в этом стихотворении по сравнению с «Нервами»? Почему именно эта вещь носит экспериментальный характер, застревая на грани восприятия?

В «Нервах» перед нами полновесная имитация разговорной речи, основной чертой которой является обрывочность. Использование эллипсоидных, неполных предложений обусловлено тем, что контекстом для них служит ситуация, описываемая в стихотворении. Свойство разговорной речи таково, что говорящим нет надобности строить развернутые предложения с множеством синтаксических конструкций:

- «Ну что ж? Устроила?» - «Спалила над плитой».

- «Неосмотрительность какая!.. Перед тою? <...>»

(С.151)

О чем здесь идет речь? О том, что муж с женой сожгли провокационные материалы, которые могли бы найти при обыске у их сына. Почему это было неосмотрительно? Потому что свидетелем этого стала служанка. Все ясно из контекста, и дополнительного знания каких-либо деталей не требуется.

А в стихотворении «Из участковых монологов» автор имитирует уже не разговорную речь, а поток сознания. Поэтому ему и нужна «пьяная» речь с ее бессмысленностью и внешней немотивированностью. Чтобы осмыслить это стихотворение, необходимо знание многих ситуативных деталей: что значит в этом контексте «парнас», «шато», «крестовский», «табань» и т.д. Конечно, этот семантический ряд был понятен адресату, Петру Потемкину, но постороннему читателю требуются комментарии для адекватного восприятия текста.

Интересно отметить, что тот же художественный прием - имитацию потока сознания посредством «кадрированного» изображения внутреннего и внешнего планов бытия позже разрабатывал Джеймс Джойс в своем «Уллисе». Кроме того, с некоторыми модификациями этот принцип обнаруживается у поздней Ахматовой и у Мандельштама периода «Tristia» (см.: Кихней, 1997).

Так, при анализе ахматовских стихотворений обращает на себя внимание фрагментарность построения лирического целого, пропуск отдельных лирических звеньев, «кинематографическое» изображение реальности, при котором в кадр последовательно попадают то общий пейзажный план, то прямое выражение чувств и мыслей героини. Так, в стихотворении «Вечером», которое

строится как воспоминание о встрече с любимым, ситуация обозначена лишь несколькими штрихами: «Звенела музыка в саду / Таким невыразимым горем. / Свежо и остро пахли морем / На блюде устрицы во льду». Далее в лирическое повествование включается реплика героя и жест, обращенный к лирической героине: «Он мне сказал: «Я верный друг!» / И моего коснулся платья». Сменилось лишь несколько кадров, но в них вложено так много: и предчувствие того, что эта любовь будет несчастной, и острота переживаний лирической героини, и равнодушие героя. Эти осколки воспоминаний помогают достроить целостную картину переживания, и следующая за тем рефлексия лирической героини по поводу происходящего лишь дополняет ее.

* * *

Вернемся к стихотворению «Прерывистые строки». В нем автор показывает слияние воспринимающего сознания лирического героя с предметами, окружающими его. В памяти лирического героя всплывают картины: вещи, принадлежащие возлюбленной, - ее пояс, брошка, сумочка:

Ну-с, проводил на поезд,
Вернулся, и solo, да!
Здесь был ее кольчатый пояс,
Брошка лежала - звезда,
Вечно открытая сумочка
Без замка,
И, так бесконечно мягка,
В прошивках красная думочка...
(С. 155)

Эти предметы говорят читателю гораздо больше, чем если бы лирический герой повторял: «Я так люблю ее, и мне так невыносима разлука с ней». Отсутствие любимой обрушивает на лирического героя ужас одиночества и пустоты. Но наше сознание устроено так, что это отсутствие ощущается нами сильнее всего в деталях, казалось бы, малозначительных, - такова психология восприятия. Так в позднем творчестве Анненского появляются предметные реалии, обладающие высокой степенью суггестивности, заключающие в себе косвенную информацию о внутреннем состоянии лирического героя.

Эти вещные образы нельзя назвать символами в традиционном понимании, ведь они выполняют иную функцию, нежели символы у символистов. Возьмем для сравнения образ

«вуали» из известного стихотворения Блока «Незнакомка». Лирического героя Блока вуаль сама по себе не интересует, он смотрит не на нее, а за нее:

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

(Блок, 1962, 2. С.186)

Вуаль оказывается символом границы, отделяющей *этот* мир от мира *иного*, «покрывалом Майи», сквозь которое просвечивает иная реальность. Здесь воплощается один из характерных принципов символистского мировидения: идти «от реального - к реальнейшему», узреть сквозь земные вещи идеальные сущности. Вещный образ у символистов имеет знаковую природу, он не тождественен самому себе.

А в рассматриваемых стихотворениях Анненского вещи не являются символами потустороннего. Мы легко представляем себе эту брошку, эту мягкую подушечку с вышивкой на ней, сумочку с поломанным замком. Автор дает читателю возможность ощутить бытие этих предметов. Но они при этом прочитываются в двойном коде - они тождественны самим себе и одновременно в них суггестируются эмоции лирического героя.

Следует отметить, что в критике существует и другое мнение на этот счет. Н.Салма в статье «Анна Ахматова и Иннокентий Анненский» пишет: «Даже в «Кипарисовом ларце», где вещи так ощутимо сопровождают, замещают, дублируют лирическое «я», они никогда не воспринимаются как предметы реальной, бытовой обстановки, а парадоксальным и гротескным образом становятся чувствующими, желающими и мыслящими «вещами»...» (Салма, 1992.С.131). Но, на наш взгляд, наряду с «развеществленными» образами, о которых ведет речь исследователь, многие стихотворения Анненского, особенно в «Разметанных листах», изобилуют «вещными» образами, которые воспринимаются именно как предметные реалии.

Но вместе с тем, не теряя своей бытийственной самодостаточности, они опосредованным образом передают психологическое состояние человека. Попробуем определить, с чем же это связано.

В предшествующие поэтической традиции (от Державина до символистов) эмоция преимущественно обозначалась посредством отвлеченных образов-понятий или образов-состояний. Ср., например, у Пушкина: «Мне грустно и легко;

печаль моя светла...»; «Унынья моего / Ничто не мучит, не тревожит...»; «Я вас *любил*: любовь еще, быть может, / В душе моей угасла не совсем...». А слова с эмпирически-конкретным, предметным значением употреблялись поэтами XIX века, в основном, для изображения жизненных реалий, среды бытования лирического героя, а не для воплощения сердечных излияний.

У символистов чувственная эмпирика «жизни сердца» переводилась в трансцендентный план, что сопровождалось развеществлением предметных образов, превращением их в философские символы (весьма показателен в этом плане цикл любовных стихов Блока «Кармен»).

В ряде стихотворений Анненского (в основном, вошедших в «Тихие песни») можно увидеть прямое обозначение душевных состояний: «*Люблю* его, когда, сердит, / Он поле ржи задернет флером...» («Ветер»), «Но, изумрудами запястий залитая, / Меня *волнует* дев мучительная стая...» («Первый фортепьянный сонет»), «Мне *тоскливо*. Мне *невмочь*» («Октябрьский миф»).

Но в более поздних текстах наблюдается переход от прямого названия эмоции к ее опосредованному изображению. Рассмотрим, например, стихотворение «Л.И.Микулич»:

Там на портретах строги лица,
И тонок там туман седой,
Великолепье небылицы
Там нежно веет резедой.
Там нимфа с таицкой водой,
Водой, которой не разлиться,
Там стала лебедем Фелица
И бронзой Пушкин молодой.

Там волны зыблются светло
И гордо царствуют березы,
Там были розы, были розы,
Пускай в поток их унесло.
Там все, что навсегда ушло,
Чтоб навевать сиреням грезы.
<...>

Скажите: «Царское Село» -
И улыбнемся мы сквозь слезы.

(С.198)

Портреты, фонтаны, памятники, пруды и рожи Царского Села, с такой любовью выписанные автором, вбирают в себя тоску лирического героя по прошлому, которого не вернуть. Это место

хранит в себе память о самых лучших мгновениях жизни, что передается рядом предметных образов.

Но дело заключается не в том, что Анненский стал использовать слова с предметным значением для воплощения эмоции, а в том, что он скоррелировал две сферы бытия - внешнюю, объективную, и внутреннюю, субъективную, причем первую сделал планом выражения для последней.

Образы реального мира как бы «кодируют» переживания его лирического героя, а это возможно только в такой мировоззренческой системе, в которой окружающий мир и процесс его восприятия тождественны. Если искать аналоги в современной Анненскому философии, то именно такой мировоззренческой системой является феноменология.

Ее основатель Гуссерль считал, что когда мы познаем нечто, мы имеем дело не с конкретными предметами, а с феноменами, то есть с предметами как мы их переживаем. Таким образом, предметы, выступающие как феномены, в нашем сознании обладают именно той ценностью, которую мы в них вкладываем. Большую роль при этом играет понятие интенциональности - направленности сознания на объект. Сознание интенционально по самой своей сущности, и, как пишет Гайденко, «любой его акт - представление, мышление, желание - имеет в качестве своего интенционального содержания представляемый, мыслимый, желаемый предмет» (Гайденко, 1966. С.82).

В поздних стихотворениях Анненского особенно остро ощущается слияние воспринимающего сознания лирического героя с природным миром, окружающим его. Так, в стихотворении «Когда б не смерть, а забытье...» лирический герой, ожидающий приближения смерти, воспринимает мир сквозь призму своих чувств:

Иль я не с вами таю, дни?
Не вяну с листьями на кленах?
Иль не мои умрут огни
В слезах кристаллов растопленных?

Иль я не весь в безлюдье скал
И черном нищенстве березы?
Не весь в том белом пухе розы,
Что холод утра оковал?

В дождинках этих, что нависли,
Чтоб жемчугами ниспадать?..
(С. 189)

Все, что происходит с миром вокруг лирического героя не просто окрашено его настроением, но и как бы становится «тканью» его настроения, состояния, ощущения жизни. По сути дела, описание этих предметов и явлений не тождественно их эмпирическому изображению и носит особый характер: «описываемое по существу впервые возникает в процессе самого описания» (Гайденок, 1966. С.92-93).

Гуссерль открыл, что предмет лишь в процессе описания становится феноменом, он как бы заново творится, наполняется той ценностью, которую вкладывает в него наше воспринимающее сознание. Феноменологическое описание, как бы заново творящее объект, он называл конституированием.

Лирические миниатюры Анненского с полным правом можно назвать феноменологическими описаниями. Обратимся к стихотворению Анненского «Снег»:

Полюбил бы я зиму,
Да обуза тяжка...
От нее даже дыму
Не уйти в облака.

Эта резанность линий,
Этот грузный полет,
Этот нищенски синий
И заплаканный лед!

(С.114)

Реалии этого стихотворения вбирают в себя переживания лирического героя. Автор сообщает, что не любит зиму. Почему? Не названо ни одной объективной причины. (Ср. у Пушкина: «Ох, лето красное! Любил бы я тебя, / Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи»). Он не может полюбить зиму, потому что лед «заплаканный» и «нищенский». Таким «творит» его воспринимающее сознание. Объект и субъект слились, и теперь именно через объект мы можем получить информацию о внутреннем состоянии лирического героя:

Но люблю ослабелый
От заоблачных нег -
То сверкающе белый,
То сиреневый снег...

И особенно талый,
Когда, выси открыв,
Он ложится усталый
На скользящий обрыв,

Точно стада в тумане
Непорочные сны -
На томительной грани
Всесожженья весны.

(С.115)

Ощущение угасания жизни, ее «истаивания» воплощено в образе «усталого» тающего снега, прекрасного и обреченного.

А.Е.Барзах указывает на массированное употребление Анненским дейктических средств, которое, по его мнению, помогают читателю стать соучастником событий, разворачивающихся в поэтическом тексте. Действительно, слова *так, такой* и их анафорические варианты помогают локализовать время и указывают на «некий временной интервал, на предельно краткий миг, точнее - неумолимое приближение этого мгновения, спрессовываемое, на глазах останавливаемое время...» (Барзах, 1996. С.68). Но на наш взгляд, автор использует эти средства не только для того, чтобы апеллировать к читателю как соучастнику, но и для того, чтобы оттенить особенность предметов, о которых он говорит:

Талый снег налетал и слетал,
Разгораясь, румянились щеки,
Я не думал, что месяц так мал
И что тучи так дымно-далеки...

Я уйду, ни о чем не спросив,
Потому что мой вынулся жребий,
Я не думал, что месяц красив,
Так красив и тревожен на небе.

(С.94)

Этот месяц творится сейчас, на наших глазах, он так мал и красив, потому что именно в этот миг таким его видит лирический герой.

Этот же прием обнаруживается и в стихотворении Анненского «На северном берегу». Переживания лирического героя: боль разлуки с северным берегом, которая перерастает в предчувствие мучительного расставания с жизнью, - перемещаются на предметы

внешнего мира, окружающие его. Природа, с одной стороны, вбирает в себя лирические эмоции героя, поэтому все вокруг окрашивается в унылые тона: вечер «утомительно бледен», цветы мертвы, ива - седая и чахлая, листья в «пыльном» саду «выжжены». Но с другой стороны, природа вечна и поэтому равнодушна к трагедии конечности человеческой жизни («... море плещет с шумом, / И синевой бездонны небеса») - и именно это вызывает острую боль в сердце лирического героя: «...будет там моим закатным думам / Невмоготу их властная краса». Он предчувствует, что даже за порогом смерти его будут томить воспоминания об *этом* прекрасном мире.

Итак, в творчестве Анненского появляется новый способ воплощения переживания, которому мы придаем статус художественного открытия.

Парадокс заключается в том, что этот феномен поэтики считался открытием Анны Ахматовой. Почти все, писавшие об Ахматовой, отмечали опосредованный характер выражения чувства - через образы «вещного мира». Еще в 1912 году в предисловии к сборнику «Вечер» М.Кузмин писал: «В отличие от других вещелюбов, Анна Ахматова обладает способностью понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами» (Кузмин, 1912.С.7-8). Ту же особенность поэтики Ахматовой отмечает и В.М.Жирмунский: «Всякой душевное состояние, всякое настроение в стихах Ахматовой обозначается соответствующим ему явлением внешнего мира» (Жирмунский, 1976. С.116).

В.В.Виноградов обратил внимание на «семантическое двоение» вещных образов Ахматовой: «...то кажется, что они непосредственно ведут к самим представлениям вещей, как их ярлыки, роль которых - создавать иллюзию реально-бытовой обстановки, т.е. функция их представляется чисто номинативной; то чудится интимно-символическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями. И тогда выбор их рисуется полным глубокого значения для истинного, адекватного постижения чувств героини» (Виноградов, 1976. С.400). На опосредованность воплощения лирической эмоции в творчестве Ахматовой указывал и Б.М.Эйхенбаум: «Чувство нашло себе новое выражение, вступило в связь с вещами, с событиями, сгустилось в сюжет» (Эйхенбаум, 1986. С.385).

И лишь в работе Л.Я.Гинзбург было отмечено, что лирика Анненского «в наиболее характерных своих проявлениях ... тяготеет к опосредованному выражению авторского сознания», что она «не оперирует прямо мыслями и чувствами лирического

субъекта, но зашифровывает их кратчайшим повествованием, сценой, изображением предмета или персонажа» (Гинзбург, 1997. С.305).

Слитность воспринимающего сознания с явлениями окружающего мира приводит к тому, что предметные реалии в поэзии Анненского становятся в высшей степени суггестивными, неся в себе косвенную информацию о переживаниях лирического героя.

Именно поэтому изображаемое бытие предстает в конкретике чувственных ощущений - слуховых, зрительных, осязательных, обонятельных. Эффект осязаемой достоверности его материальной фактуры как раз и достигается за счет изображения не самого предмета «в извлечении», а предмета, воспринятого всеми органами чувств лирического героя. Отсюда и обратный эффект: детали внешнего мира репрезентируют внутреннее состояние героя, как это происходит во «Втором мучительном сонете»:

Этот сон, седая мгла,
Ты одна создать могла,
Снега скрип, мельканье тени,

На стекле узор курений,
И созвучье из тепла
Губ, и меха, и сиреней.

(С.154)

Звуки («снега скрип»), запахи (аромат сирени), тактильные ощущения (тепло меха, прикосновение губ) помогают читателю воссоздать картину ситуации, обозначенную Анненским как «ужас краденного счастья»: быстро несущуюся карету, увозящую любовников.

Сплав деталей внешнего мира с эмоциональным строем души человека связан еще с одним психологическим феноменом - феноменом памяти. Время стирает из памяти многое, а воссоздать эмоцию ярко, остро помогают запахи, звуки, ощущения, сопутствующие душевному потрясению, предметы, которые фиксирует в этот момент воспринимающее сознание.

Характерно в этом плане стихотворение «Сумрачные слова». Оно - о запретной страсти, о тайной встрече любовников, знающих, что им никогда больше не быть вместе. В этом стихотворении, символистском по своей сути, обращает на себя особое внимание третья строфа:

Все, все с собой возьмем. Гляди, как стали четки
И путь меж елями, бегущий и тоскливый,
И глянцевитый верх манящей нас пролетки,
И финн измокший, терпеливый.
(С.203)

Поэтическая новизна этой строфы состоит в том, что автор не напрямую называет чувства, которые испытывают лирические герои (тоску расставания, горечь от того, что их любовь не может быть реализована), а «вплавляет» эти эмоции в образы внешнего мира.

Кроме того, Анненский здесь моделирует работу памяти. Событие, произошедшее с лирическими героями, и эмоции, его сопровождающие, сохраняются в их памяти не в чистом виде. Они навсегда останутся связанными с видом пролетки, с фигурой терпеливого финна-извозчика и дорогой, бегущей меж елями. Так образы внешнего мира перестают быть просто предметами и становятся знаками, удерживающими в себе память о прошлом.

Интересно отметить, что подобный прием обнаруживается уже в «Тихих песнях» Анненского. В стихотворении «Перед закатом» поэт пишет:

Все глазами взять хочу я
Из темнеющего сада...

Щетку желтую газона,
На граде цветок забытый,
Разоренного балкона
Остов, зеленью увитый.

(С. 65)

Почему лирическому герою важно запомнить именно этот момент жизни, мы еще не знаем, автор лишь намекает на «топора обиды злые» и на то, что сердце день «врачует от разлада».

Позже, в «Кипарисовом ларце», создавая образ воспоминания, поэт указывает на причину душевного разлада лирического героя, как, например, в «Прерывистых строках». При этом суггестивно значимыми, вбирающими в себя эмоцию лирического героя, сопутствующие процессу запоминания, становятся не только вещи (пояс, брошка, сумочка), но и жесты («Мокрым платком осушая лицо, / Мне отдала она это кольцо...»), и мимика («губы не смели разжаться», «губы ... лишь улыбались тоскливо»).

Человеческая память устроена так, что она сохраняет события прошлого через детали, след которых запечатлевается благодаря эмоции, пережитой человеком в связи с этим событием. Предмет «адсорбирует» эмоцию, и всплывание в памяти той или иной детали влечет за собой целостное представление о пережитом, прошлое воссоздается в полноте его эмоционально-чувственного восприятия. Анненский в полной мере использует ассоциативный и метонимический механизмы памяти, делая их принципами своей поэтики.

* * *

Но семантика «памяти» у Анненского охватывает не только пространство человеческой жизни, но и диахроническое пространство культуры. Как проявляется в его творчестве «память культуры»?

При анализе текстов Анненского обнаруживается, что в целом ряде случаев поэт использует образы, традиционные для русской классической литературы. Например, стихотворение «Черное море», не вошедшее в авторские сборники, прямо апеллирует к пушкинско-лермонтовской традиции воспевания моря как стихии необузданной, мятежной, символизирующей полноту жизни. Первая строка стихотворения является аллюзией на пушкинское стихотворение «К морю». Сравним начало двух поэтических текстов: «Прощай, свободная стихия / В последний раз передо мной / Ты катишь волны голубые...» («К морю» Пушкина) и «Простимся, море...В путь пора» («Черное море» Анненского). Концовка же полемически обращена к лермонтовскому «Парусу», где парус - символ беспокойной, мятежной души: «Нет! Ты не символ мятежа...». Таким образом, используя известные образы, Анненский вступает в полемический диалог с классической традицией. Его море подобно бездне, в которой тонут все жизненные порывы:

И тщетно вихри по тебе
Роятся с яростью звериной,
Все безучастней к их борьбе
Твои тяжелые глубины.

(С.166)

Это чуждая, запредельная стихия лишь на поверхности кажется волшебной, но «далее красочный обман» в глубинах своих таит неизведанное. Море страшит лирического героя также, как и смерть, которую невозможно постичь, оставаясь в этом мире:

Суровым отблеском ножа
Сверкнешь ли, пеной обдавая, -
Нет! Ты не символ мятежа,
Ты - Смерти чаша пировая.
(С.166)

Итак, переосмысляя романтическую традицию с точки зрения человека XX века, Анненский наполняет образ, за которым закрепилось определенное символическое значение, новым, опять-таки символическим смыслом. Образ сохраняет знаковый ореол прежних символических значений (отсюда парафрастические обороты, отсылающие к пушкинско-лермонтовским текстам), и насыщается новыми смыслами, становясь авторским символом Анненского.

Продолжением диалога с пушкинской традицией является и скульптурная тема в лирике Анненского. Знаки этой преемственности обнаруживаются в стихотворении «Л.И.Микулич». Царское село для Анненского - это место, хранящее в себе память о самых лучших мгновениях его жизни. Портреты, фонтаны, памятники, пруды и рожи, с такой любовью выписанные автором, вбирают в себя его тоску по прошлому, которое уже никогда не вернуть. Однако прошлое не ушло, оно осталось запечатленным в скульптурных изображениях, которые составляют композиционный центр стихотворения. Не случайно они даны в двух образных рядах, один из которых указывает на то, что было, существовало когда-то: Фелица, молодой Пушкин, - а другой - на то, что стало: лебедь, бронза, - и то, что хранит память о прошлом, является материальным знаком прошлого в настоящем.

Поэтому Царское Село является для Анненского знаком иной культуры, и прежде всего пушкинской. Об этом свидетельствует упоминание не только памятника Пушкина, но и скульптуры нимфы, воспетой поэтом в стихотворении «Царскосельская статуя». То, что речь идет об одном и том же скульптурном изображении, подтверждает почти полное текстовое совпадение. Ср.: «Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой; / Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит» и «Там нимфа с таицкой водой, / Водой, которой не разлиться». Статуя, хранящая в себе память о пушкинском времени, становится не просто связующим звеном между двумя эпохами, но и знаком преемственности, формирующим общий контекст культуры, предстает, по мнению Томаса Венцлова, «как «второе бытие» -

знаковый мир искусства, расширяющий и увековечивающий жизнь» (Венцлова, 1996. С.64).

Скульптурной теме в творчестве Анненского посвящен «Трилистник в парке» из книги «Кипарисовый ларец». Причем стихотворение «Бронзовый поэт», вошедшее в него, является как бы своеобразным ответом на пушкинский «Памятник», хотя классическая форма поэтического завещания Пушкина, продолжающая тему, начатую Горацием, и зыбкость импрессионистической зарисовки Анненского делают эти лирические произведения внешне совсем не похожими друг на друга.

Скульптуру *бронзового поэта* Анненский изображает на фоне заката, стремясь при этом показать неуловимую смену состояний природы, сам процесс перехода от дня к ночи. Сравним первые две строки первой строфы и последние две строки второй строфы:

На синем куполе белеют облака,
И четко ввысь ушли кудрявые вершины...
<...>
На бледном куполе погасли облака,
И ночь уже идет сквозь черные вершины...
(С.121)

Поэт показывает, как изменяется цветовая палитра, как краски перетекают друг в друга: «синий купол» становится «бледным куполом», а вместо белеющих облаков на переднем плане проступают «черные вершины». Передать движение помогают и глагольные формы: глагол настоящего времени («белеют») последовательно сменяют два глагола прошедшего времени («ушли» и «погасли»), а затем вновь появляется глагол настоящего времени («идет»). При этом первое предикативное ядро «белеют облака» содержит в себе сему 'освещенность', а последнее - «ночь идет» - сему 'темнота'.

Анненский не случайно использует в этом стихотворении импрессионистический способ изображения действительности. Переливы цветов и красок, блики и тени помогают ему оживить не только природу, но и скульптурное изваяние Пушкина:

И стали - и скамья и человек на ней
В недвижимом сумраке тяжеле и страшней.
Не шевелись - сейчас гвоздики засверкают,

Воздушные кусты сольются и растают,
И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнет,

С подставки на траву росистую спрыгнёт.
(С.122)

Пушкин, по мнению Анненского, не может быть застывшим бронзовым истуканом, потому что памятник ему - «нерукотворный», потому что «весь он не умрет», «...доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит». В то время как в пушкинских стихотворениях со скульптурной тематикой статуя была знаком остановленного мгновения жизни, запечатленного в искусстве, оживший «бронзовый поэт» Анненского - это символ вечно живого духовного начала.

В «скульптурных» стихотворениях Анненского с оглядкой на Пушкина своеобразно решается проблема неподвижности. По нашим наблюдениям, поэт не приемлет предметов статичных, покоящихся. В «Трилистнике бумажном», посвященном произведениям изобразительного искусства - картинам и офортам, он подчеркивает, что остановленное мгновение - мертво. Ср.: «Уйдем...Мне более невмочь / Застылость этих четких линий...» («Спутнице») или «Ясен путь, да страшен жребий, / Застывая, онеметь...» («Офорт»). Поэтому Анненский наделяет статую душой и памятью, и именно это помогает компенсировать внешнюю скованность, преодолеть инертность, косность материала, из которого она сделана. В этом смысле статуя оказываются одним из элементов вещного мира поэта, ведь, по мнению Л.Я.Гинзбург, «там, где у Анненского вещь является не аксессуаром, а лирическим центром, - она не только не декоративна, но и вообще не статична, она вовлечена в движение» (Гинзбург, 1997. С.307).

Статуя мира из стихотворения «Раса» способна чувствовать так же, как человек. Она одинока и беспомощна, она стареет и страдает, но гордость не дает ей признаться в этом. И муки мраморной статуи созвучны движениям сердца лирического героя:

Не знаю почему - богини изваянье
Над сердцем сладкое имеет обаянье...

Люблю обиду в ней, ее ужасный нос,
И ноги сжатые, и грубый узел кос.

Особенно, когда холодный дождик сеет,
И нагота ее беспомощно белеет...

(С.122)

Тотальное одиночество, невозможность слиться душой с другим существом, бесполезность противостояния «обидам и

годам» - вот, что объединяет людей и предметы в поэтическом мире Анненского.

В стихотворении «Я на дне» одушевляется даже не сама статуя, а всего лишь ее обломок, который и является своеобразным героем лирической миниатюры. Парадокс заключается в том, что этот кусок мрамора, покоящийся под зеленой водой, наделен памятью об ином времени, об ином мире, гармоничном и прекрасном, и о свершившейся катастрофе:

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

(С.121)

Стихотворение пронизывает идея, восходящая к Платону, о стремлении андрогинов к соединению. Символом вмешательства роковых сил в судьбу становится некогда единое существо, разделенное на две части, - статуя Андромеды:

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

(С.121)

Итак, статуи Анненского антропоморфны, но не потому, что они изображают человека, а потому, что они наделены всеми психическими свойствами человеческой души. Но в то же время, статуи - это творения искусства, которые оказываются подверженными разрушению («Одни туманы к ней холодные ласкались, / И раны черные от влажных губ остались») и смерти, как и человек. Таким образом, пушкинская идея о том, что искусство вечно и нетленно (ср.: «Нет, весь я не умру - душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит...»), Анненский переосмысляет, приходя к выводу, что даже искусство не может спасти от неизбежной смерти. Поэтому его скульптуры вызывают не эстетическое наслаждение, как скульптуры Пушкина, а жалость и боль.

Иной аспект «культурной памяти» затронут Анненским в стихотворении «Петербург», не вошедшем в поэтические сборники. В этом стихотворении, по сути дела, два памятника - скульптура Фальконе («В темных лаврах гигант на скале») и сам Петербург, который предстает в виде монумента, о чем свидетельствует постоянное обращение к образу камня. Ср.:

«Вместо сказки в прошедшем у нас / только камни...», «только камни нам дал чародей...», «только камни из мерзлых пустынь...»

Этот город в сознании лирического героя уже не воспринимается вне контекста творчества Пушкина и Достоевского: «Я не знаю, где *вы* и где *мы*, / Только знаю, что крепко мы слиты», - поэтому стихотворение наполнено пушкинскими реминисценциями из «Медного всадника» и отсылками к романам Достоевского. Так, строки: «Сочинил ли нас царский указ? / Потопить ли нас шведы забыли?» - полемически соотносятся с вступлением к «Медному всаднику»:

На берегу пустынных волн
Стоял *он*, дум великих полн,
И вдаль глядел. <...>

И думал он:

Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен
Назло надменному соседу.

(Пушкин, 1980. С.660-661)

А продолжение второй строфы: «Вместо сказки в прошедшем у нас / Только камни да страшные были», - отсылает читателя, на наш взгляд, к жанру пушкинского произведения, которое сам автор назвал «Петербургской повестью», а в предисловии отметил, что «прощество, описанное в сей повести, основано на истине».

На то, что Петербург воспринимался Анненским также сквозь призму творчества Достоевского, указывает неоднократное использование желтого цвета при описании города: «желтый пар петербургской зимы», «желтый снег», «Нева буро-желтого цвета». Как известно, именно этот цвет наиболее часто встречается в петербургских романах Достоевского, особенно в «Преступлении и наказании» (См.: Топоров, 1995). Кроме того, последняя строфа стихотворения, на наш взгляд, перекликается с романом «Белые ночи», жанр которого был обозначен самим Достоевским как «Сентиментальный роман (*Из воспоминаний мечтателя*)». Ср.:

Даже в мае, когда разлиты
Белой ночи над волнами тени,
Там не чары весенней мечты,
Там отравы бесплодных хотений.

(С.186)

Можно сделать вывод, что автор рассматривает Петербург сквозь призму двух литературной традиции, и при этом творит свой

«петербургский миф». Его Петербург - это неорганичное, негармоническое, против природы и Бога созданное творение:

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...
Только камни из мерзлых пустынь
Да сознание проклятой ошибки.

(С.186)

Символом этого города, да и всей России, у Анненского также, как и у Пушкина, становится скульптура Медного всадника. Но если для Пушкина, как пишет Н.Фридман, «...статуя Фальконе - это образ «мощного властелина судьбы», уверенно управляющего конем...» (Фридман. С.348), то Анненский акцентирует внимание на скульптурном изображении змеи, которую, по замыслу художника, попирает Медный всадник:

Уж на что был он грозен и смел,
Да скакун его бешеный выдал,
Царь змеи раздавить не сумел,
И прижатая стала наш идол.

(С.186)

Позволим себе не согласиться с мнением исследователя о том, что в этом стихотворении Анненского «...выразились мысли о неминуемой гибели русского самодержавия, несмотря на его внешнюю монументальность» (Фридман. С.348). Горечь, которая пронизывает стихотворение, и образ полупридавленной змеи, символизирующей дьявольские соблазны, сопутствующие людям, наделенным властью, - никак не вяжутся с мыслями о каких-либо изменениях, и тем более о возрождении России.

Анненский, идя вслед за Пушкиным, придает скульптуре знаковый характер, но, по сравнению с Пушкиным, диапазон символических потенций его скульптурных изображений расширяется. Если у Пушкина скульптура выступает в статусе означающего, то у Анненского она становится подчас и означаемым. Отсюда ужасный нос статуи, символизирующий обиду, или осколок - символ разъединенности людей в этом мире. Кроме того, скульптуры Анненского становятся проводниками человеческих переживаний.

С другой стороны, обращаясь к скульптуре Медного всадника, который является архетипичным, «матричным» образом для воплощения петербургской темы, Анненский исторически переосмысляет его. Медный всадник для него и знак культуры, традиции, и символ эпохи самодержцев, и провидческий символ ее

трагического завершения: «В темных лаврах гигант на скале, - / Скоро станет ребячьей забавой».

Итак, знаком памяти культуры в его стихах становятся отсылки к чужим текстам. «Чужое слово» в его стихах означает, что автор помнит о прошлом культуры, учитывает традицию, вбирает ее в свою художественную систему, но при этом предлагает новый поворот, новое прочтение цитируемого мотива или образа. Вследствие этого образ приобретает семантическую многослойность и инвариантность прочтения. Подобные образы являются, по сути дела, символами, которые мы выделяем в особую группу - «культурных», «цитатных» символов.

Это образы, укорененные в поэтической традиции русской и мировой классики. Они узнаваемы и хранят в себе память о тех поэтических текстах, откуда они заимствованы. Анненский, помещая их в свой текст, вступает в игровой диалог с традицией.

Символическая природа этих образов, то есть способность быть «держателями» одновременно нескольких смысловых рядов, возникает за счет того, что образы хранят память о прежней литературной традиции, апеллируют к ней, и в то же время наполняются собственно «анненскими» значениями, трансформирующими первоначальный смысл. Эти культурные символы связаны с историософскими мотивами и культурологической проблематикой.

В статье «Письмо о русской поэзии» Мандельштам отмечает «цитатность» как одну из доминантных особенностей поэтики Анненского: «Во время расцвета мишурного русского символизма и даже до его начала Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать» (Мандельштам, 1987. С.175).

Позже этот прием Анненского разовьет Анна Ахматова. Слово в ее поздней лирике станет аккумулятором значений, взятых из разных культурных контекстов. Особенно показательным в этом плане станет обыгрывание в цикле «В сороковом году» шекспировской традиции, в «Поэме без героя» - русской и европейской романтической традиции.

К «культурным» символам примыкают, на наш взгляд, образы со скрытым в подтексте мифологическим значением. К ним относятся «страх» и «ужас» из стихотворения «Перед панихидой», коррелирующие с античными Фобосом и Деймосом, образ лирической героини из «Призраков», в чертах которой узнается Эвридика. «Старые эстонки» из одноименного стихотворения, вяжущие «свой чулок бесконечный и серый» проецируется на образ древнегреческих парок, плетущих нить человеческой

судьбы. Функция подобных образов - показать архетипичность конкретных жизненных ситуаций.

* * *

Помимо символов, названных нами «культурными», в творчестве Анненского обнаруживаются и образы-символы иного порядка: 1) собственно символистские, 2) «вещные» и 3) «контекстуальные» символы. Каждому из них соответствует определенная структура стихотворения.

В лирических медитациях поэта по поводу смысла бытия, взаимоотношения понятия здешнего и потустороннего миров большую роль играют образы-символы, которые по своей типологии соотносятся с символистскими знаковыми образами. Для того, чтобы разобраться в их природе, обратимся к трактовке символа, данной самими символистами.

Наиболее исчерпывающее определение символа дано в работе Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме». Символ - это знак, иероглиф, заключающий в себе множество смыслов: «Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение» (Иванов, 1994. С.143). Опираясь на идею инобытия как истинной реальности, Иванов считает символ «знамением иной действительности», позволяющим «...осознать связь и смысл не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных» (Там же). А в статье «Поэт и чернь» указывается: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намек и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» (Иванов, 1994. С.141).

Белый выделяет следующие признаки символа: «1) символ всегда отражает действительность; 2) символ есть образ, видоизмененный переживанием; 3) форма художественного образа неотделима от содержания» (Белый, 1994. С.257).

Символ напрямую связан с мифом. По мнению Вяч. Иванова, некий великий космогонический миф, до конца непостижимый, лежит в основе творения. Поэт как «орган народного воспоминания», творя символы, пытается воссоздать его, поэтому символизм есть часть мифа, оторванная от него, но сохранившая память о целом. В символизме улавливаются отголоски

мифологии человечества, единения личности с универсумом. Родственный строению мира, символ наделяется способностью открывать, делать “прозрачным” внутренний порядок мира, показывать “вселенскую аналогию”. И само символистское искусство в силу своих преобразовательных, “теургических” возможностей приравнивается к мифу.

Теоретические установки символизма не всегда находят адекватную реализацию на практике. Символ необходим для выражения идеи инобытийности, поэтому взяв конкретный образ, реальное слово, обладающее определенным значением, символисты наполняют его неким вторым планом. Этот второй план оказывался важнее, нежели прямое значение словесного образа. Вяч. Иванова утверждает: «Истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать в себе корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней. Он не подменяет вещей и, говоря о море, понимает земное море, и, говоря о высях снеговых..., понимает вершины земных гор» (Иванов, 1994. С.196). Но принцип верности вещам не работает на практике. Особая суггестивность слова, наличие глубинных значений, часто до конца не проясненных, приводит к тому, что «ожидание второго плана распространяется и на традиционно поэтические, даже банальные слова, и на прозаизмы» (Гинзбург, 1997. С.237).

Отсюда ребусность символистской поэтики, предполагающая, что читатель должен знать код и уметь дешифровать тексты. Так, для адекватного прочтения стихотворений Блока, Белого, Вяч. Иванова необходимо иметь представление об основных положениях философской системы Вл. Соловьева. Только в данном контексте становится понятным, к примеру, стихотворение Блока «Предчувствую тебя...»: Вечная женственность, Небесная София как воплощение Души мира может предстать перед тем, кто стремится ее лицезреть, в разных обликах, вплоть до страстной ипостаси:

Весь горизонт в огне, и близко появенье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты...
(Блок, 1960, 1. С.94)

Л.Гинзбург справедливо указывает, что в данном стихотворении реализуется «...соловьевская схема - падение человека, сопряженное с искажением облика Вечной женственности» (Гинзбург, 1997. С.255).

О, как паду - и горестно, и низко,
Не одолев смертельныя мечты!

Как ясен горизонт! И лучезарность близко.
Но страшно мне: изменишь облик Ты.
(Блок, 1960, 1. С.94)

С философией Соловьева связана и световая символика в поэтических текстах младосимволистов. Например, когда А.Белый пишет: «Солнцем сердце зажжено. / Солнце - к вечному стремительность. / Солнце - вечное окно / в золотую ослепительность», - то солнце в этом случае не просто светило. Оно означает «свет» как ипостась триединой Души мира.

Отношение Анненского к поэтическому слову значительно отличается от установок символистов. «В поэзии, - пишет Анненский в статье «О современном лиризме», - есть только *относительности*, только *приближения* - поэтому никакой другой, кроме символической, она не была, да и не может быть» (Анненский, 1979. С.338). Для него символ - это не некий словесный образ, воплощающий в себе идею иных миров, а нечто, соединяющее души людей в этом реальном мире. Поэтому он считает, что благороднейшее назначение слов - «...связывать переливной сетью символов я и не-я, гордо и скорбно сознавая себя средним - и притом единственным средним, между этими двумя мирами» (Анненский, 1979. С.339). Анализируя современное состояние поэзии, он протестует против применения терминов «декаденты» и «символисты»: «Я не думаю, чтобы...было целесообразно разграничить в сфере русской поэзии имена или стихотворения по этим двум менее терминам - как видите, - чем полемическим кличкам. Символист - отлично, декадент...сделайте одолжение» (Анненский, 1979. С.336).

Однако Анненский учитывает опыт построения образов, открытый младосимволистами. В стихотворениях Анненского обнаруживается образ, аналогичный образу Вечной Женственности, космической Софии, который восходит, по нашему мнению, к одному из ключевых понятий философии Вл. Соловьева. Вестник из инобытия - Незримая - приходит в миг прозрения поэта :

Дыханье дав моим устам,
Она на факел свой дохнула,
И целый мир на Здесь и Там
В тот миг безумья разомкнула.
(С.57-58)

А в стихотворении “Сизый закат”, изображающем состояние природы, когда возможно слияние двух миров, Незримая становится символом красоты, любви и покоя :

И, о Незримой твердя
В тучах таимой печали,
В воздухе, полном дождя,
Трубы так мягко звучали.
(С.99)

Сразу оговоримся, что стихотворений такого плана в творчестве Анненского немного. И если присутствие, к примеру, Прекрасной Дамы, Незнакомки Блока как воплощенной Вечной Женственности возможно в этом мире, то Незримая у Анненского - это некий бесплотный призрак, ее лик возникает лишь на мгновение, символизируя гармонию, и тут же исчезает в лучах «медного солнца».

Образ Незримой угадывается и в стихотворении “Трое” : “Ее факел был огнен и ал...”, однако в более поздних стихотворениях он постепенно обретает иные черты, превращаясь в “Балладе” в “равнодушно дышащую Даму” - Смерть. Трансформацию данного символа можно сравнить с эволюцией образа лирической героини у А.Блока (Прекрасная Дама - Незнакомка - Кармен), но если у Блока Прекрасная Дама как символ гармонии, чистоты, женственности превращается в дисгармоничное страстное начало (Кармен), то в поэзии Анненского наблюдается переход от образа Незримой, символизирующего гармонию, к образу Дамы, символизирующей смерть, небытие.

Возникает вопрос: следует ли интерпретировать появление подобных образов в творчестве Анненского как переход его в стан младосимволистов или же можно найти этому другое объяснение? Думается, что здесь следует говорить о намеренном диалоге поэта с младшими символистами, который выливается, как и в диалоге с классической традицией, в намеренное реминисцирование (на грани подражания) их образов. Апеллирование к ним - это усвоение чужого слова, но не традиционно устоявшегося, а новейшего. Сам факт, что текстов подобного рода немного, и суждения Анненского о природе художественного образа, «который по своей сути уже есть символ», служит аргументом в пользу нашего утверждения.

* * *

У Анненского, наряду с вышеозначенными, обнаруживается еще один тип символов, который претерпевает в его творчестве определенную эволюцию. Мы имеем в виду предметные образы, способные обрести семантическую многоплановость в контексте одного стихотворения или цикла. При этом сам поэт становился «держателем смысла», то есть насыщал слово содержанием, нужным ему для выражения своей идеи.

Рассмотрим этот тип символов, а также сам способ их образования на примере стихотворения «Маки». Стихотворение построено на антитезе: контрастно противопоставлены начало и конец лета, рассвет и закат жизни. В первой строфе, где маки являются символом жизни в цвету (они, «как губы, полные соблазна и отрав», «как алых бабочек развернутые крылья»), возникают мотивы быстротечности жизни, греха и страсти, манящей, неудовлетворенной («Все маки пятнами - как жадное бессилье»), дисгармоничного существования. Во второй строфе образ маков трансформируется:

Веселый день горит...Но сад и пуст и глух.
Давно покончил он с соблазнами и пиром, -
И маки сохлые, как головы старух,
Осенены с небес сияющим потиром.

(С.87)

Вместе со старостью приходит осознание своих грехов. Образ «сияющего потира», то есть чаши, в которой во время христианского богослужения возносятся Святые Дары, подчеркивает идею противопоставления соблазнов молодости стремлению к святости в старости. Анафорическое начало обеих строф («Веселый день горит...») указывает на статичность, неизменность мира и недолговечность человеческой жизни. Так из антитезных сравнений и метафор вырастает символ: «маки» вбирают в себя значение быстро проходящей грешной человеческой жизни, в рассвете которой уже таится смерть.

Тот же тип символов находим у старших символистов. Так, например, в одном из стихотворений Ф.Сологуба символом жизни становятся качели, которые раскачивает черт:

В тени косматой ели
Над шумною рекой
Качает черт качели
Мохнатою рукой.

(Сологуб, 1978. С.347.)

Человек полностью находится во власти дьявольских сил, которые управляют его судьбой. Жизнь превращается в ведьмовской шабаш, которые «...визжат, кружась гурьбой», причем человек выступает в роли жертвы. Это страшное стремительное раскачивание не прекратится до тех пор, пока не наступит смерть: «...Пока не перетрется, / Крутяся, конопля, / Пока не подвернется / Ко мне моя земля». В контексте этого стихотворения образ качелей приобретает второй план, символизируя ужас существования, невозможность изменить происходящее, полную подчиненность злой дьявольской воле.

В стихотворении В.Брюсова «Жрец» символом высшей силы, управляющей миром, становится «далекий Сириус, холодный и немой». Чуждый людским горестям, «не внемлющий мольбам», он надменно царит над «бедственной вселенной», являясь причиной катастроф в судьбах людей и государств.

В «Скрижалях» К.Бальмонта образ, вынесенный в заглавие, также наполняется символическими смыслами в пространстве именно этого стихотворения. Две воли управляют миром: божественная и дьявольская. Дух лирического героя «сатану поет и славит», но, «изведав низость», «насытившись позором», вновь обращается к Богу: «Снова верит в чью-то близость, / Ищет света тусклым взором». Жизнь - постоянное метание между грехом и святостью, и постичь истину в этом мире невозможно:

Так мы все идем к чему-то,
Что для нас непостижимо.
Дверь заветная замкнута,
Мы скользим, как тень от дыма.

(Бальмонт, 1990. С.58.)

Именно поэтому «раздробленные скрижали» символизируют людей, лишенных праведного пути, потерявших смысл жизни.

Но в отличие от Анненского образы старших символистов *развеществляются*, утрачивая свое предметно-субстантивное значение. А символы Анненского, не просто сохраняют вещную природу, на что неоднократно указывалось исследователями (см.: Гинзбург, 1997; Карлинский, 1966; Роднянская, 1986; Силард, 1983 и др.), но и акцентируют ее.

Но не все «вещные» образы Анненского обязательно - символы. В «Прерывистых строках» и ряде других стихотворений нами рассмотрены предметные образы, которые не являются символами, но обладают высокой степенью суггестивности. Суть подобных образов не в нахождении переживаниям лирического героя вещных соответствий (как утверждает Л.Гинзбург), а в

моделировании работы воспринимающего сознания. Понять двуплановую природу подобных образов Анненского можно только в контексте открытых поэтом новых способов переживания, коррелирующих с открытиями феноменологии, о которых шла речь выше.

Именно по этому пути образного построения пойдет Анна Ахматова. У нее, в отличие от Анненского, мы не находим вещных образов-символов, потому что она исходит из более непосредственного, спонтанного восприятия бытия.

Анненский же стремится к выстраиванию общих типологий, выявлению всякого рода закономерностей, поэтому даже в его импрессионистических зарисовках всегда подспудно присутствует проекция на те или иные философско-психологические модели, обобщающие многолетний опыт «...ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

Например, ощущение бессмысленности жизни, бесконечной повторяемости событий символически воплощается у Анненского в образе будильника из одноименного стихотворения («Трилистник обреченности»). Каждый день начинается с печального пения будильника, которое, повторившись многократно, перестает быть музыкой, а превращается в звон - бессвязный, косноязычный, надоевший, механический. Тиканье будильника как бы отсчитывает ненаступившее время гармонии:

...О чьем-то недоборе
Косноязычный бред...
Докучный лепет горя
Ненаступивших лет,

Где нет ни слез разлуки,
Ни стылости небес,
Где сердце - счетчик муки,
Машинка для чудес...

(С.96)

Будильник становится символом обреченности человека, пустой жизни, в которой отсутствуют сильные чувства.

Тот же комплекс мотивов обнаруживается в стихотворении «Стальная цикада». «Стальные цикады» (то ли минуты жизни, то ли стук сердца) бьют «жадным крылом», отсчитывая время, приближая нечто неведомое, ненаступившее: счастье или муку...В этот миг жизни открывается множество перспектив: радость, горе - но все это не случится, ведь истинная жизнь длится лишь минуту, и когда она исчезнет, истечет, кто-то неумолимо распахнет дверь,

впустит тоску, обыденность, бренность, и не произойдет слияния с миром истинных ценностей.

Стихотворение пронизывает идея цикличности, которая подчеркивается кольцевой композицией: лирический герой возвращается к прежнему своему состоянию (ср. «Я знал, что она вернется / И будет со мной - Тоска» и «Молча сейчас вернется / И будет со мной - Тоска»).

Обратимся к тем случаям, когда вещь в стихотворениях Анненского оказывается антропоморфной. К примеру, в стихотворениях «Смычок и струны», «Старая шарманка» предметы олицетворяют мужскую и женскую модель поведения. Это связано, на наш взгляд, со спецификой его миромоделирования, благодаря которой все окружающее воспринимается лирическим героем как живое и в этом качестве может репрезентировать человеческие начала.

В «Смычке и струнах» мотив мучительного узнавания изменившейся сущности («Касаться скрипки столько лет / И не узнать при свете струны!») переходит в тему рока, высших сил вмешивающихся в жизнь людей:

Кому ж нас надо? Кто зажег
Два желтых лика, два унылых...
И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их.

(С.87)

Интересно, что в качестве высших сил по отношению к предметам (смычку и струнам) выступает человек. Стихотворение пронизывает идея, восходящая к Платону, о стремлении андрогинов к соединению, поиску людьми своей половины. Соединение смычка и струн - это слияние душ в любовном экстазе, в творческом акте, рождающем прекрасную музыку. Однако счастливая любовь, по мысли Анненского, невозможна, неразрешима, поэтому это чувство всегда сопровождает страдание. Но лишь несчастная любовь рождает прекрасные творения, поэтому муки любви - это то, что на другом уровне, в другой ипостаси, есть музыка:

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

(С.87)

Каждый образ в этом стихотворении двупланов, причем углубление содержания происходит в тот момент, когда все мотивы и образы сливаются в единую картину и символический смысл становится проявленным:

Но человек не погасил
До утра свеч...И струны пели...
Лишь солнце их нашло без сил
На черном бархате постели.

(С.87)

Черный бархат постели - футляр для скрипки - становится символом гроба. Растратив себя в творческом экстазе, смычок и скрипка умирают, чтобы, быть может, когда-нибудь возродиться снова.

Тот же антропоморфизм лежит в основе стихотворения «То было на Валлен-Коски», повествующем о том, как на утеху зрителям в водопад бросают куклу. Кукла, попадая в бурный водоворот, сначала кружится, как бы пытаясь вырваться из него, хотя это не в ее силах:

Но даром лизала пена
Суставы прижатых рук, -
Спасенье ее неизменно
Для новых и новых мук.

(С.93)

Потом «поток бурливый» успокаивается, и куклу достают из реки, чтобы вновь повторить ту же комедию для развлечения скучающих людей.

Для Анненского это служит моделью человеческой жизни. Ведь так же, как чухонец бросает куклу в водопад, некие высшие силы кидают человека в бурный водоворот страстей. Человек не властен изменить происходящее, и новые и новые муки суждены ему. Кукла становится символом одинокого страдающего человека, и этот авторский символ, так же, как у старших символистов, рождается в контексте одного стихотворения. Причем ключ к дешифровке дает сам Анненский в конце лирической пьесы:

И в сердце сознание глубоко,
Что с ним родился только страх,
Что в мире оно одиноко,
Как старая кукла в волнах...

(С.93)

Сравнение куклы со страдающим сердцем изменяет ракурс восприятия, предмет одухотворяется, начинает жить собственной жизнью, похожей на человеческую, испытывая боль, страх, одиночество. Кукла перестает быть объектом, иллюстрирующим определенную философскую идею, а становится субъектом лирического повествования. Таким образом, здесь следует говорить о вещи как символе тех или иных душевных движений. Причем, в данном случае речь идет не об аллегоризме, иносказательности, а об иновоплощении, то есть о вещах, которые представляют те или иные человеческие характеры, ситуации, душевные движения.

* * *

Вещные символы присутствуют в стихотворениях философского плана, в которых автор размышляет о вечных вопросах бытия, о смысле человеческого существования. Причем такие стихотворения строятся в основном по одной модели. Так, стихотворение «То было на Валлен-Коски» можно разделить на две части: в первых шести строфах автор рисует некую картину, а последние три строфы являются как бы рефлексией лирического героя по поводу происходящего.

В стихотворении «Расе», описывающем статую мира, лирический герой, наделяя предмет душой, испытывает к нему жалость. Гордость, обида, беспомощность мраморной статуи созвучна движениям его сердца:

Люблю обиду в ней, ее ужасный нос,
И ноги сжатые, и грубый узел кос.

Особенно, когда холодный дождик сеет,
И нагота ее беспомощно белеет...

(С.122)

А концовка, в которой автор дает свою оценку жизни, резко меняет тон повествования:

О, дайте вечность мне, - и вечность я отдам
За равнодушие к обидам и годам.

(С.122)

Мраморная статуя страдает так же, как человек. Главное, что объединяет людей и предметы в поэтическом мире Анненского, - это их тотальное одиночество, невозможность слиться душой с другим существом.

Но не только стихотворения с вещными образами строятся по вышеуказанной модели. Поводом для размышлений могут стать и пейзажные зарисовки, и бытовые картины. Так, в стихотворении «Черная весна» в первых шести строках описывается вынос покойника. На этом фоне весна воспринимается также сквозь призму смерти: семантическое поле этого стихотворения состоит из слов с деструктивными смыслами. «Тление», «бурые ямы» - могилы, «позеленелые лица», словно лица покойников, «мертвенные поля» и «черная весна», которая «тупо» «глядела в студень глаз» - все это вместе создает нетрадиционный образ весны-смерти, характерный для Анненского (Ср. со стихотворениями «Вербная неделя», «Дочь Иаира»).

Идея смерти проявляется в этом мире как бы в двух обликах: с одной стороны, смерть символизирует мертвец, лежащий в гробу; с другой стороны, весна, или даже скорее умирающая зима («Последний снег был темно-бел...», «...изморось, мутна, / На тление лилась...»), также оказывается символом смерти.

Ситуация переноса покойника весенним днем становится поводом для философского обобщения, заключенного в последней строфе:

О люди! Тяжек жизни след
По рытвинам путей,
Но ничего печальней нет,
Как встреча двух смертей.
(С.131.)

Тот же принцип построения лирической пьесы наблюдается в стихотворении «Старая шарманка», где после предварительной зарисовки в заключительной строфе в емкой формуле передано представление Анненского о философии творчества:

Но когда б и понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве б петь, кружась, он перестал
Оттого, что петь нельзя, не мучась?
(С.91)

А в стихотворении «Картинка», описывающем реальную встречу героя с крестьянской девочкой, вывод, который делает автор, казалось бы, о социальной несправедливости:

И щемящей укоризне
Уступило забытье:
«Это - праздник для нее.

Это - утро, утро жизни».

(С.125)

Но чувство жалости, которое испытывает герой к этому ребенку, сродни тому чувству, которое он испытывает ко всему в этом мире: к вещам, которым так же больно, как и человеку, к природным явлениям (к «нищенски синему» и «заплаканному» льду, к облакам, которые «будто плачут дымчатым таяньем»). Поэтому здесь конфликт гораздо глубже социального. Определить его можно как фатальную предопределенность судьбы, как невозможности в этой жизни достичь гармонии, счастья.

Заключительные строфы в приведенных выше стихотворениях, а так же в стихотворениях «Август», «Ты опять со мной...», «О нет, не стан...», «Зимний поезд», «Миражи» и др. выполняют функцию, подобную той, которую выполняет замок сонета, обобщая заданные в катренах темы и выводя их на новый смысловой уровень. Сонет - вообще излюбленная жанровая форма Анненского. Четкая, логически выверенная структура сонета с акцентом на последней строфе как нельзя лучше подходит для способа мышления поэта, который, наблюдая за явлениями внешнего мира и за движениями своей души, приходит к глобальным философско-психологическим обобщениям.

В «Мучительном сонете» в первой строфе дается обрисовка ситуации:

Едва пчелиное гуденье замолчало,
Уж ноющий комар приблизился, звеня...
Каких обманов ты, о сердце, не прощало
Тревожной пустоте оконченного дня?

(С.113)

Оконченный день - символ старости. Когда человек понимает, что рассвет жизненных сил позади, и что все, к чему он стремился в молодости, оказалось обманом, лишь чувство тревоги и пустоты остается с ним. И тогда случается прозрение, оказывается, что счастье заключено в мгновениях гармонии, когда ты чувствуешь единение с миром, когда рядом есть живая душа, откликающаяся на твой зов:

Мне нужен талый снег под желтизной огня,
Сквозь потное стекло светящего устало,
И чтобы прядь волос так близко от меня,
Так близко от меня, развившись, трепетала.

(С.113)

Импрессионистическая зыбкость этой зарисовки нужна автору, чтобы передать состояние, которое длится лишь один миг. Важно и то, что ощущение счастья связывается лирическим героем с творческим актом: «полузакрытые глаза» и «музыка мечты, еще не знавшей слова» - что это, как не начало творения. Лирический герой стремится услышать, узнать нечто невыразимое - и уловить, когда оно начинает воплощаться.

А замок сонета: «О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне, / Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!» - возвращает лирического героя из мира грез в реальный мир, где он одинок и несчастлив.

Структурные и смысловые переклички этих последних двух строк с концовкой стихотворения «Рассе» («О, дайте вечность мне, - и вечность я отдам / За равнодушие к обидам и годам») подтверждает мысль о тяготении концовок Анненского к сонетным финалам.

В композиционной структуре стихотворений Анненского наблюдается и обратный композиционный ход: не выводу предшествует картинка, а наоборот - сначала следует философская сентенция, а затем ее сюжетно-образная иллюстрация.

Например, в сонете «Черный силуэт» поэт воплощает идею, что страх смерти - «тоска растущего испуга» - живет в человеке всегда, и лишь увеличивается с годами. Вопрос, который задает себе лирический герой: «Что такое смерть?» - не имеет ответа. Возможно, это «миражный рай», в котором душа обретает покой; но ощущая, что по ту сторону бытия «лишь мертвый брезжит свет», человек ужасается неизвестности, которая ждет его за гробом.

Эти философские размышления содержатся в первых трех строфах - двух катренах и терцине. А последняя терцина представляет собой следующую зарисовку:

А сад заглох...и дверь туда забита...

И снег идет...и черный силуэт

Заолодел на зеркале гранита.

(С.98)

Каждый образ, входящий в эту строфу, семантически многопланов и может быть прочитан как в реалистическом, так и в символическом ключе, хотя, конечно, символическая семантика в данном случае превалирует. Сад с точки зрения христианской символики прочитывается как райские кущи, эдемский сад, тем более, что в предыдущей строфе содержится образ «миражного

рая». Забитая дверь - граница между мирами, пересечь которую, оставаясь живым, невозможно. Черный силуэт - страж на границе двух миров.

Но с другой стороны, «черный силуэт», захолодевший «на зеркале гранита», то есть надгробный камень, являет собой косную неорганическую материю и может символизировать смерть с материалистической точки зрения как превращение в прах тела и уничтожение души. Картинка, нарисованная автором в последней строфе, не просто иллюстрирует размышления лирического героя, а обобщает их в символических образах, которые, в свою очередь, могут прочитываться в разных ключах, подчеркивая невозможность однозначного ответа на вопрос о том, что такое смерть.

* * *

У Анненского нами обнаружен еще один тип символов, аналогов которому в предшествующей традиции нет. Назовем его контекстуальным.

Будет, вероятно, точнее здесь вести речь не столько о типе символов, сколько о самом способе символообразования, при котором контекст стихотворения, цикла или книги стихов играет символообразующую роль.

Часто поэтические тексты Анненского построены как ребусы, которые вдумчивый читатель должен разгадать, так как их смысл не лежит на поверхности. Еще Вяч. Иванов отмечал, что Анненский любит, «...подобно Маллармэ, поражать непредвиденными, порой загадочными сочетаниями образов и понятий и, заставляя читателя осмыслить их взаимоотношения и соответствия, стремится к импрессионистическому эффекту *разоблачения*» (Иванов, 1994. С.170). Постичь глубинный смысл стихотворения помогает контекст всего поэтического сборника в целом, так как стихотворения с определенной тематикой образуют особые семантические поля. Если в стихотворении появляется неожиданный образ, относящийся к тому или иному семантическому полю, он начинает притягивать соответствующие смыслы и наполнять стихотворение новыми значениями. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение «Одуванчики».

В нем повествуется о том, как девочка играет, сажая в песок одуванчики. После нескольких неудачных попыток («Противные, упрямые!» - негодует девочка) кто-то из родителей советует ей оборвать стебельки. После ребенок отправляется спать, а на песке остаются оборванные головки цветов. Зачем нужен автору

этот простенький сентиментальный сюжет? Дело в том, что «Одуванчики» имеют более глубокое прочтение: к финалу стихотворения начинает явственно звучать мотив смерти.

По всему тексту разбросаны малозначительные, на первый взгляд, детали, и лишь собранные вместе они создают образно не воплощенную реалию, ключевую для понимания общего смысла стихотворения.

Образы, которые используются в этом стихотворении: яма, холмик, цветы с укороченными стеблями (как известно, используемые на похоронах), - сами по себе не являются символами в традиционном понимании, но их контекстуальное сцепление вызывает ассоциации с кладбищем и со смертью. С возникновением этой ассоциации смысл стихотворения трансформируется, и предпоследняя строфа начинает восприниматься как предощущение смерти как всеобщего удела:

Отпрыгаются ноженьки,
Весь высыплется смех,
А ночь придет - у боженьки
Постельки есть для всех...

(С.90)

Таким образом, наличие особых «многомерных» образов позволяет трактовать один и тот же поэтический текст по-разному в зависимости от того, какие смысловые пласты выходят на первый план. Поэтому «Одуванчики» могут восприниматься и как детское стихотворение, и как произведение с философским содержанием.

Подобно ребусу построено и стихотворение «Баллада». В первых двух строчках возникает ощущение обычных сборов в дорогу: «День был ранний и молочно-парный, / Скоро в путь, поклажу прикрутили...». Пока это еще спокойное описание, не предвещающее ничего страшного. Но вслед за этим появляется образ коптящих фонарей, неожиданных при изображении утра: «На шоссе перед запряжкой парной / Фонари, мигая, закоптили». И тут же начинают работать ассоциативные связи, как бы необязательные, непреднамеренные, являющиеся намеком, который должен быть уловлен читателем, требующие напряженного читательского восприятия. Кадящие фонари ассоциируются с кадилом, курением фимиама, зажженными свечами, с удушливым дымом, которым наполнены комнаты дома, где лежит покойник (ср. «...вянут космы хризантем / В удушливом дыму» - в стихотворении «Перед панихидой»). И тогда

ретроспективно меняется смысл первых двух строк: поклажа оказывается гробом с мертвецом, а путь - дорогой на кладбище.

На то, что речь идет о похоронном шествии указывает и образ цветов, являющихся одной из главных составляющих семантического поля, которое вбирает в себя идею смерти. Не зря поэтому георгины сломаны при скорых сборах в дорогу, а значит, мертвы: «...спешно, / Оборвав, сломали георгины». На фоне этих сломанных георгин, несущих в себе семантику смерти, глубже воспринимается и образ одуванчиков из одноименного стихотворения, входящего в «Трилистник сентиментальный». Они также включаются в общее поле смерти на основании наличия общей семы - «ущербности» (в данном случае - «сломленности»): «...желтых два обсевочка / Распластаны в песке».

Третья строфа начинается словами заупокойной молитвы («Во блаженном успении и живот и покой»). Так, накапливая определенные смыслы, передающиеся через похоронные атрибуты, стихотворение начинает приобретать семантическую двуплановость и прочитываться, с одной стороны, как описание отъезда с дачи осенью, а с другой стороны, как изображение похоронного шествия. Души, сердца людские опустошает смерть - эта идея воплощена в образе разоренного дома. Животные (клячи, пес) наравне с людьми воспринимают происходящее и участвуют в нем. Для них обряд погребения - это «маскарад печалей», за которым живые прячут ужас свой перед смертью.

Неожиданные ассоциации возникают при более глубоком прочтении третьей и четвертой строфы. Картина, рисующая пса, который «...на песке разлегся, как в постели...» наполнена деталями-сигналами, отсылающими читателя к стихотворению «Одуванчики». Песок, постелька и другие детали, собранные воедино, создавали в этом стихотворении символический образ могилы. Будучи включены в «Балладу» эти детали-сигналы начинают работать, усиливая атмосферу страха, царящую на похоронах:

Только мы как сняли в страхе шляпы -
Так надеть их больше и не смели.

(С.106)

Так в творчестве Анненского появляется конструктивно новый принцип построения художественного образа, обозначенный нами как контекстуальный способ символаобразования. Образ некой реалии, напрямую не названной, возникает в сознании читателя в том случае, если в стихотворении оказываются одновременно несколько деталей-сигналов, относящихся к одному

семантическому полю. Например, поломанные цветы, яма, холмик вместе ассоциируются с образом могилы, которая становится символом смерти.

Контекстуальный тип символов предполагает определенную композиционную структуру текста: «новеллистический» способ развертывания лирической мысли и наличие сюжетной ситуации.

Но, разумеется, Анненский - не первый поэт Серебряного века, использующий смысловые потенции широкого контекста (цикла, книги). Циклизация имела огромное значение и для Блока, который рассматривал три тома своих стихотворений как триаду воплощения идеи пути. Однако Блок применял иной принцип циклообразования, нежели Анненский. Блок утверждал: «Всякое стихотворение - покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и пресыщено» (Блок, 1965. С.84).

Но, на наш взгляд, эти «слова-острия» Блока («вьюга», «ветер», «метель», «заря», «звезда», «сумрак» и т. д.) отнюдь не рождаются из контекста его творчества, как утверждает Л.Гинзбург (см.: Гинзбург, 1997. С.245), а проецируются на систему коллективного договора, ориентированную на философскую систему Соловьева. Таким образом, у Блока слово подчиняет себе контекст, а у Анненского наоборот - контекст подчиняет себе слово. Поэтому стихотворение, рассмотренное в соотношении со всеми остальными поэтическими текстами, имеет гораздо больше смысловых коннотаций, нежели отдельно взятая лирическая миниатюра.

* * *

С контекстуальным способом символаобразования связана специфика циклов Анненского, образующих в свою очередь метаструктурное целое - поэтическую книгу «Кипарисовый лагерь». Эта единая структура обусловлена эмоционально-субъективным авторским замыслом и отражает целостную концепцию бытия, сложившуюся в его творчестве. «Кипарисовый лагерь» представляет собой в композиционном отношении уникальный феномен: он состоит из трех макро-циклов («Трилистники», «Складни», «Разметанные листья»), в каждом из которых стихотворения организованы в мини-циклы по разным принципам. Если в «Трилистниках» циклообразующим началом является

триада, триптих, то в «Складнях» поэтические тексты объединены по принципу диады, диптиха. «Разметанные листы» представляют собой более свободную в композиционном отношении структуру, где стихотворения связаны друг с другом по принципу полилога.

Осознанное стремление к циклизации и даже суперциклизации (от стихотворения к циклу, от цикла - к собранию циклов, книге) характерно и для поэтики символистов. Но для Бальмонта, Белого, Блока процесс циклизации со всей очевидностью был связан с идеей пути, внутреннего духовного развития, где каждый очередной цикл являл собой одновременно новый этап в эволюции поэта. Л.Гинзбург писала о циклизации Блока, что она «...динамична, она нарастает, движется во времени, в своем движении образуя судьбу поэта» (Гинзбург, 1997. С.242).

В этом плане Анненский не поэт «пути», а, по удачному выражению Д.Максимова, поэт «позиции». И при изучении творчества Анненского главной является не проблема эволюции, а проблема целостного осмысления лирической системы художника. Но выявление системообразующих факторов затруднено самой поэтикой Анненского, чье творчество не опирается ни на какой исходный миф, а сцепление образов подчиняется достаточно прихотливым субъективным ассоциациям, осложненным импрессионистической манерой подачи образа.

Цикличность воспринимается Анненским как особая художественная возможность, наполняющая лейтмотивные образы новыми контекстуальными значениями. Художественная семантика цикла не сводится только к сумме смыслов отдельных лирических пьес, входящих в него. Как во всякой системе, в «Кипарисовом ларце» смысловая значимость всего целого на порядок больше, чем совокупность семантических элементов, из которых эта система состоит. По словам И.В.Фоменко, «книга стихов рождается стремлением к максимально полному, исчерпывающему воплощению авторского мировосприятия, ...во всех его сложностях и противоречиях она претендует быть воплощением целостной личности или даже моделью мира» (Фоменко, 1990. С.6). В «Кипарисовом ларце» это достигается при помощи лейтмотивов, сквозных образов и ассоциативных связей, пронизывающих все части книги.

Циклы Анненского тяготеют не к сюжетной, а к музыкально-ассоциативной композиции. «Трилистники» как мини-циклы чаще всего организуются по «музыкальному» принципу: построение их аналогично построению сонаты. Так, например, в «Трилистнике огненном» тема, заданная в первом стихотворении («Аметисты»), - изображение состояния, в котором возможно слияние с миром

иным. Развивается она путем контрастного сопоставления двух мотивов. Первый - возможность прорыва к запредельному только в определенной время суток, в сумерках; второй - исчезновение этого ощущения, замена его на банальную связь между людьми, которая возникает при свете «знойных лучей» солнца. Но какими бы короткими не были мгновения проникновения в *иной* мир, только в эти моменты возможно духовное слияние с миром истинных ценностей. Это утверждение в данном цикле является тезой.

Во втором стихотворении - «Сизый закат» - эта тема начинает варьироваться. Образ вестника из инобытия - Незримая - аналогичен, как мы уже отмечали, символическому образу Вечной женственности, восходящему к одному из ключевых понятий философии Вл. Соловьева. Незримая там, вдали, где мягко звучат трубы, она приносит в мир покой и любовь. Но резкий выплеск солнечных лучей уничтожает возникшую на мгновение гармонию:

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

(С.99)

Так опровергается тезис, разработанный в первом стихотворении: слияние с миром запредельного невозможно, потому что моменты проявления *того* мира в нашей жизни слишком зыбки, почти нереальны.

В стихотворении «Январская сказка», завершающем цикл, возникает ощущение последнего года жизни. Возможность смерти, предчувствие ее воплощено в образе ряженных, надевших маску колдуньи-судьбы. Но приближение смерти не страшит лирического героя. Состояние, в котором он находится - это состояние, полное грез, когда угасает огонь в камине и заканчивается человеческая жизнь. Так происходит синтез, слияние грезы и действительности, и это оказывается возможным лишь на границе жизни и смерти, в переходном состоянии, когда в неясных очертаниях человек угадывает то, что ждет его в мире *ином*, но не стремится поскорее уйти в этот мир.

Таким образом, темы, мотивы и ключевые слова, заданные в первом стихотворении, вариативно разрабатываются во втором, а третье направляет развитие лирического сюжета в новое русло, наполняя его новыми смыслами, придавая образам символическую многоплановость, включая новые мотивы, объединяя, синтезируя при этом темы и мотивы всех трех

стихотворений. Следовательно, в основе построения «Трилистника огненного» лежит сонатная форма.

В рамках сонатной формы стихотворения, включенные в цикл, вступают в сложные диалогические отношения. Причем этот диалог может строиться на контрасте, антитезе, или это могут быть отношения по принципу темы и вариации.

Так, в «Трилистнике победном» вариативно разрабатывается мотив преодоления любовных мук. В первом стихотворении - «В волшебную призму» - запечатлены три мгновения, три кадра, вырезанные из жизни и хронологически выстроенные. Болезненное чувство расставания с любовью отражено в определенных ипостасях: это, во-первых, момент прощания («...руки с мученьем разжаты, / Раскидано пламя костра»), во-вторых, состояние тоски, одиночества и пустоты («...бледные руки простерты / И мрак обнимают пустой»); и в-третьих, забвение любви:

Нажмешь ли устоя ты последний -
Ни сжатых, ни рознятых рук,
Но радуги нету победней,
Чем радуга конченных мук!..
(С.103)

Автор выбирает три стадии, наиболее полно отражающие процесс мучительного освобождения от любви.

Второе стихотворение трилистника продолжает разрабатывать тему невоплощенной любви. Лирическая героиня - юная девушка, персонифицированная в образе Весны, явившейся на землю с огненным факелом, - разжигает любовь в сердце стареющего человека («Он был талый и сумрачный снег»). Бездна этой любви, ее трагическую окраску подчеркивает мотив «непознанных нег», невозможности соединения полярных субстанций: снега и огня - без изменения их сущности. Неизбежная гибель лирического героя воплощается автором в образе, имеющем амбивалентное прочтение («лоно смерти открылось черно»): как освобождение земли из-под снега, который, растаяв, уходит в нее, и как могила, символизирующая смерть.

Образ одинокой вдовы, неожиданно возникающий в третьей строфе, вызывает ассоциации с образами подземного мира в греческой мифологии: «пенная риза» - белый саван, глубокий ров - спуск в Аид, холодные кипящие воды - воды Стикса, оледеневшего потока, над которым клубится туман (См. Мертлик, 1992). Используя античные образы, автор создает свою собственную мифологию: образ вдовы в поэтическом измерении

стихотворения воспринимается как образ смерти. И именно в момент смерти оказывается возможным слияние любящих существ: погибая в любви, и он, и она меняют свою сущность, становясь кипящими холодными водами.

Своеобразным семантическим инвариантом стихотворения «В волшебную призму» является последний поэтический текст «Трилистника победного» - «Пробуждение». И.В.Фоменко справедливо отмечал, что «...контраст как доминанта композиции дает автору возможность воссоздать особенности своего мировосприятия, обнажая его противоречия внутренние. Усиливая или ослабляя контраст, поэт получает возможность передать меняющийся мир и меняющееся миропонимание» (Фоменко, 1986. С.120).

Стихотворения соединены по принципу оксюморона: если в первом победа над любовью воспринималась как «радуга конченных мук», то в «Пробуждении» возникает иная тональность. Любовь преобразовала мир, была чарой, обманом, она не отражала истинной сути мира, и поэтому морок, очарование оказались эфемерными:

Кончилась яркая чара,
Сердце проснулось пустым!
В сердце, как после пожара,
Ходит удушливый дым.

(С.104)

Победа лирического героя парадоксальна, она состоит в понимании и принятии своей судьбы:

Жребий, о сердце, твой понят -
Старого пепла не тронь...
Больше проклятый огонь
Стен твоих черных не тронет!

(С.104)

Композиционно стихотворение построено подобно первому, в нем присутствует триада состояний: сам момент окончания «яркой чары», стремление разобраться в остатках бывшего и как бы прозрение будущего, в котором больше нет места любви.

Таким образом, все стихотворения этого цикла вариативно разрабатывают мотив преодоления любовных мук, причем он суггестивно заключен уже в самом названии - «Трилистник победный». Каждое из стихотворений отражает идею троичности, в первом и третьем она разрабатывается на композиционном

уровне, а во втором находит свое воплощение в художественных образах.

Большую роль для объединения этих стихотворений в единое целое - цикл - играют сквозные образы, проходящие через весь трилистник: образ пустоты («...бледные руки...мрак обнимают пустой» - «В волшебную призму» и «Сердце очнулось пустым» - «Пробуждение»), образ чары, грезы («Одинокая грезит вдова» - «Трое» и «Кончилась яркая чара» - «Пробуждение»), образ огня («пламя костра» - «В волшебную призму», «факел» - «Трое», «проклятый огонь» - «Пробуждение»). Слова или группы слов, повторяющиеся в цикле, становятся носителями наиболее важных мотивов. Причем «...такой повтор полифункционален: сама повторяемость данного слова (группы слов) в разных стихотворениях играет роль скрепы, но всякий раз в контексте каждого отдельного стихотворения слово выявляет дополнительные оттенки своего значения, и это становится источником смысловой вариативности и дополнительной экспрессии» (Фоменко, 1990. С.30).

Уже в самом названии второй части «Кипарисового ларца» - «Складни» - заложена идея двоичности, диалога, предполагающая в каждом мини-цикле наличие смысловых антитез, будь то два стихотворения или же со- и противопоставительные отношения в рамках одной лирической пьесы.

В складнях, состоящих из двух стихотворений, тема, заданная в названии, антитетично развивается в каждой пьесе. Так, стихотворения «Рабочая корзинка» и «Струя резеды в темном вагоне» построены на противопоставлении страсти и добродетели. Ночь для лирического героя - это как бы иная реальность, наполненная безумными мечтами, это время, когда главную роль играет подсознание:

Все, что можешь ты *там*, все ты смеешь
теперь,
Ни мольбам, ни упрекам не верь!
(С.140)

Это мир, в котором все меняется местами, из которого выхватываются отдельные блики, мир намеков, недосказанности. Он манит, притягивает лирического героя и отталкивает его, ведь в ночи, в страсти таится смерть:

Надо только,
черна и мертва,
Чтобы ночь позабылась полнее,

Чтобы ночь позабылась скорей
Между редких своих фонарей,
За углом,
Как покинутый дом...

(С.139)

Вместе с ночью догорает мечта, возвращая лирического героя к обыденности, «равнодушно светлой» Добродетели, в чьем лице нет смятения, туда, где все ясно и просто.

Если складень «Добродетель» основывается на импрессионистическом принципе, на попытке передать зыбкие, изменчивые формы жизни, где все в движении, в «Контрафакциях» вводится принцип объективного описания действительности, где превалирует план изображения. Выдержана структура складней: с одной стороны, стихотворения антитетичны, в них противопоставляется весна как любовь и осень как смерть; с другой стороны, лирические пьесы объединены мотивом подделки: береза украшена в первом случае шляпой с цветами («Это май подглядел / И дивился с своей голубой высоты, / Как на мертвой березе и ярки цветы...»), во втором - мертвым телом («И глядела с сомнением просинь / На родившую позднюю осень»). При этом стихотворения неразрывно связаны друг с другом и воспринимаются лишь в диалоге.

В третьем складне воплощаются как бы два типа романтического мироощущения. Стихотворение «Небо звездами в тумане...» стилизовано передает романтическое восприятие мира, характерное для салонной культуры начала XIX века. Лирический герой завидует звездам - снежинкам, которыми плачет возлюбленная (ср. у Пушкина «Красавице, которая нюхала табак»). Мотив муки, расставания, невозможности любви пронизывает это стихотворение:

Мех ресниц твоих снежинки закидавшие
Не дают тебе в глаза мои смотреть,
Сами звезды, только сердца не сжигавшие,
Сами звезды, но уставшие гореть...

Это их любви безумною обидою
Против воли твои звезды залиты...
И мучительно снежинкам я завидую,
Потому что ими плачешь ты...

(С.142)

Другое понимание романтизма мы видим в стихотворении «Милая». Здесь идет обработка фольклорных мотивов, которые использовали в своих балладах писатели-романтики. Образ лирической героини, с одной стороны, ассоциируется с Маргаритой из «Фауста» Гете, а с другой стороны, несомненно, связан с героиней «Русалки» Пушкина. Стихотворение построено на аллюзиях и намеках, в нем ни о чем не говорится прямо, смысл происходящего должен быть угадан читателем.

Таким образом, в складнях, состоящих из двух стихотворений, возникают различные типы антитез: если в первом мы видим противопоставление в самом лирическом сюжете, во втором - в контрастных картинах мира, созданных художником, то в третьем антитеза дана на стилевом уровне, связанном с разными типами романтического мироощущения.

Как справедливо указывает Р.Д.Тименчик, «в литературоведческих трудах складень часто понимается неверно - только как цикл из двух стихотворений... складнями Анненский называл не только двухчастные микроциклы, но и такие тексты, «двустворчатость» которых реализуется в развертывании антитезы в пределах одного стихотворения» (Тименчик, 1978. С.311). Сложная система со- и противопоставлений в данном случае вводится в самую ткань художественных текстов. Показательно в этом отношении стихотворение «Два паруса лодки одной». Если в «Трилистниках» идея нераздельности и неслиянности была выражена на образном уровне, то здесь она переводится в структурно-семантический план. Сама включенность этого стихотворения в ряд других, построенных по принципу противопоставления двух героев внутри одного лирического пространства, свидетельствует об особой концепции взаимоотношений авторского я с миром, складывающейся во втором разделе «Кипарисового ларца».

Стихотворения «Другому» и «Он и я» построены как психологический ребус. Автор не объясняет, к другой ли творческой личности обращены эти стихотворения, или же в них образно воплощается идея о многогранности художника-творца, разрабатывается мотив двойничества. В этих стихотворениях угадываются черты поэтов-символистов, в поэтическом миропонимании которых огромную роль играла стихия музыки, уход в иные миры, растворение в них:

...страстно в сумрачную высь
Уходит рокот фортепьянный.

И мука там иль торжество,
Разоблаченье иль загадка,
Но он - ничей, а вы - его,
И вам сознание это сладко.

(С.145)

Возможно, адресатом этих стихотворений является обобщенный тип поэта-символиста. Об этом свидетельствуют отсылки как к бальмонтовским образам (См. стихотворение «Я изысканность русской медлительной речи...»: «Я - для всех и ничей»), так и к художественным реалиям Вяч. Иванова (Ср. у Анненского: «Твои мечты - менады по ночам» и у Иванова: «Бурно ринулась Менада, / Словно лань, / Словно лань...»).

Мироощущению поэтов-символистов Анненский противопоставляет свою творческую систему, свой эмоциональный настрой. Его стихия - это не бурные порывы страстей, он воспринимает себя не как поэта, творящего новые миры, а как настройщика, осторожно перебирающего лады, как писца, раскрывающего иероглифы вещей снов.

Таким образом, на философско-эстетическом уровне «Складни» объединяют мотивы аскетизма и любви, жизни и смерти, здесь возникает мотив осмысления поэтом своей самобытности, сопоставления своего творческого метода как с романтической традицией, как и с символистской. Стихотворения собраны в циклы по принципу антитезы, отражающей идею двойственности, которая воплощается в со- и противопоставительных отношениях.

«Разметанные листы» - это более свободная в композиционном отношении структура, нежели «Трилистники» и «Складни». В третьей части «Кипарисового ларца» стихотворения связаны друг с другом по полифоническому принципу: разные тексты выступают в ней как реплики одного смыслового полилога, отражающего мозаичную картину мира. Смятенность чувств, воплотившаяся в названии - «Разметанные листы» - говорит о состоянии поиска гармонии и невозможности ее найти.

Концепция бытия, воплотившаяся в «Разметанных листах», отличается сложностью и противоречивостью, эмоциональной парадоксальностью. Душевно-психическое состояние лирического героя постоянно меняется. Тезисы, заданные в одном стихотворении, в последующих подвергаются сомнению. Так, например, в «Мучительном сонете» и «Бабочке газа» звучит тема «краденного счастья», «лихорадки сладострастья», любовного безумия:

Скажите, что случилось со мной?
Что сердце так жарко забилося?
Какое безумье волной
Сквозь камень привычки пробилось?
(С.154)

В следующих за ним «Прерывистых строках» возникает мотив изнеможенного бытия, любовного надрыва, связанного с ситуацией разлуки.

В «Canzone» конфликт переведен из внешнего плана во внутренний и разрешение его парадоксально: лирический герой отвергает возлюбленную несмотря на то, что любовь жива в его сердце:

Приходи...Мы не будем делиться,
Все отдать тебе счастье хочу!
<...>
Но...бывают такие минуты,
Когда страшно и пусто в груди...
Я тяжел - и немой и согнутый...
Я хочу быть один...уйди!
(С.156-157)

Попытка лирически синтезировать противоречивые, парадоксальные представления о любви делается в заключительном стихотворении цикла - «Моя тоска». Это любовь надломленная, миражная, бесполоая, безлюбая.

Трагическая концепция бытия, дисгармоничная напряженность духовной жизни поэта обусловила во многом экспериментальный характер поэтики «Разметанных листов» и «пестроту» их жанрово-стилевого облика. Здесь встречается обращение к устоявшимся жанрам: элегии («Невозможно», «Забвение», «Тоска медленных капель»), романсу («Весенний романс», «Осенний романс», «Среди миров»), канцоне («Canzone»). Другую группу составляют стихотворения, выдержанные в строгих строфических формах сонета («Второй мучительный сонет», «Дремотность»), стансов («Стансы ночи»).

Кроме того автор экспериментирует со строфикой, и это отражается в названии стихотворений («Тринадцать строк», «Прерывистые строки»).

Таким образом, третья часть «Кипарисового ларца» представляет собой сложную структуру, в состав которой входят стихотворения, объединенные по принципу полилога.

В рамках сонатной структуры «Трилистников» и антитетической структуры «Складней» возникают семантические корреспонденции и оппозиции, при этом происходит процесс контекстуального символаобразования за счет наращивания ассоциативных смыслов образов-лейтмотивов, варьируемых в этих контекстах. Подобное смысловое наращивание мы не наблюдаем в «Разметанных листах», в которых за счет распада циклических связей превалируют вещные образы, не несущие дополнительных символических значений, а связанные с психологическими коллизиями. Именно структура «Разметанных листов» повлияла на архитектурные принципы Ахматовой. В ее творчестве трудно представить кристаллически выверенную структуру, типа «Трилистников», однако диалогические элементы играют большую роль при объединении ее стихотворений в лирическое целое сборника.

* * *

Целостная концепция бытия, ставшая основой мировосприятия Анненского, привела к формированию единой лирической системы, все элементы которой находятся между собой в сложных структурно-семантических отношениях.

Бинарные оппозиции, с инвариантными заменами компонентов, структурно организующие его мировосприятие, оказываются композиционным стержнем его стихотворений, воплощаются в «сонатной» структуре «Трилистников», в антитезной организации «Складней». А стремление воплотить *бытие* (протекающее во времени) и воспринимающее *сознание* как неразрывное *единство*, своего рода, *тождество* привело к уникальным способам лирического воплощения, коррелирующими как с бергсонскими открытиями, так и с феноменологической интенциональностью.

Тяготение Анненского к постижению общих, «архетипических» законов существования привело к появлению в его творчестве различных типов символов, вбирающих семантику бытия и сознания, переходящего и сущего, вещного и вечного.

Вместо заключения

Итак, те глобальные изменения в представлениях о мире, которые в философии были теоретически оформлены гораздо позже, Анненский художественно воплотил уже в начале XX века. Особое феноменологическое мироощущение привело к тому, что в творчестве Анненского появились новые способы воплощения лирической эмоции, отличные от символистских. В этом свете не только становится понятной связь акмеистов с Анненским, но и акмеистическая поэтика, зачинателем которой оказывается именно Анненский, получает свое «феноменологическое» обоснование. Новый способ видения действительности становится основой акмеистической поэтики.

Так, С.Городецкий, отмечая акмеистические особенности поэтики В. Нарбута, писал: «От реалиста Владимира Нарбута отличает присутствие того химического синтеза, сплавляющего явления с поэтом, который и снится никакому, даже самому хорошему реалисту не может. Этот синтез дает совсем другую природу всем вещам, которых коснулся поэт. Горшки, коряги и макитры в поэзии, например, Ивана Никитина, совсем не те, что в поэзии Владимира Нарбута. Горшки Никитина существовали не хуже и до того, как он написал о них стихи. Горшки Нарбута рождаются впервые, когда он пишет своего «Горшечника», как невиданные доселе, но отныне реальные явления» (Городецкий, 1988. С.95). Этот сплав «явления с поэтом», отмеченный Городецким, по существу, означает конституирование предметов, о котором писал Гуссерль.

В лирике же этот новый способ художественного видения открыл именно Анненский, а позже это открытие, типологически сопоставимое с феноменологическим учением, было подхвачено и разработано акмеистами. Конечно, у акмеистов связь с феноменологией более заметна, чем у Анненского. Дело здесь в том, что акмеисты, в отличие от Анненского, новое видение мира теоретически осмыслили в своих манифестах и декларациях.

Как известно, Ахматова не писала манифестов, но эстетический «удар», полученный ею от чтения корректуры «Кипарисового ларца» и изменивший ее представление о поэзии, она тем не менее теоретически и эстетически осмыслила, и результатом этого осмысления явилось стихотворение «Подражание И.Ф.Анненскому», вошедшее в первый поэтический сборник Ахматовой - «Вечер»:

И с тобой, моей первой причудой,
Я простился. Восток голубел.
Просто молвила: «Я не забуду».
Я не сразу поверил тебе.

Возникают, стираются лица,
Мил сегодня, а завтра далек.
Отчего же на этой странице
Я когда-то загнул уголок?

И всегда открывается книга
В том же месте. И странно тогда:
Все как будто с прощального мига
Не прошли невозвратно года.

О, сказавший, что сердце из камня,
Знал наверно: оно из огня...
Никогда не пойму, ты близка мне
Или только любила меня.

Тема этого стихотворения - разлука любящих людей - безусловно, одна из наиболее часто встречающихся в поэзии Анненского. В стихотворении Ахматовой сразу обращают на себя внимание образы, заимствованные ею у Анненского. Ср.: «И всегда открывается книга / В том же месте» («Подражание И.Ф.Анненскому») и «Мне всегда открывается та же / Залитая чернилом страница» («Тоска припоминания»). Или «О, сказавший, что сердце из камня, / Знал наверно: оно из огня...» («Подражание И.Ф.Анненскому») и «Я думал, что сердце из камня, / Что пусто оно и мертво: / Пусть в сердце огонь языками / Походит - ему ничего» («Я думал, что сердце из камня...»).

Интересен финал стихотворения: «Никогда не пойму, ты близка мне / Или только любила меня». Парадокс, заключенный в нем (любить - еще не значит быть близким), так характерен для лирических миниатюр Анненского. Ср.:

Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя...
Не потому, чтоб я Ее любил,
А потому, что я томлюсь с другими.

И если мне сомненье тяжело,
Я у Нее одной ищу ответа,

Не потому, что от Нее светло,
А потому, что с Ней не надо света.
(С.153)

Но важно здесь не то, что Ахматова использует образы Анненского, а то, что при этом она имитирует поэтические приемы своего предшественника. Страница, на которой лирический герой «загнул уголок» в день прощания с возлюбленной, - это не просто реалия внешнего мира, это деталь, вбирающая в себя воспоминание о пережитом и возвращающая лирического героя в прошлое: «Все как будто с прощального мига / Не прошли невозвратно года».

В лирике Ахматовой, под влиянием Анненского, происходит слияние внешнего и внутреннего планов бытия. Поэтические образы Ахматовой семантически двуплановые, двунаправленные. Они характеризуют, с одной стороны, объект, внешний мир, с другой - воспринимающее его лирическое сознание. Когда Ахматова пишет: «Как нестерпимо бела / штора на белом окне...» - читатель воочию видит перед собой конкретную пластическую картину. Этот эффект достигается вкраплением в структуру образа элементов субъективной модальности, которые одухотворяют образ, делают его аксиологически значимым. То же самое находим у Анненского. Ср.: «Мне надо дымных туч...», «Мне надо струн твоих...», «Полюбил бы я зиму...», «Я люблю замирание эхо...» и т.д.

Кроме того, в поэзии Ахматовой так же, как и у Анненского, предметные образы в ряде случаев выполняют экспозитивную роль воссоздания атмосферы происходящего. Например, в начале пьесы «Прогулка» одним штрихом обрисован и внешний облик героини, и обстановка встречи с возлюбленным: «Перо задело о верх экипажа...» Ахматова вслед за Анненским (вспомним его «Второй мучительный сонет») мастерски использует принцип метонимического изображения, заставляя читателя по частной детали достраивать целое.

Акмеисты также прекрасно осознавали ассоциативный механизм памяти, открытый Анненским, и делали его принципом своей поэтики. Свидетельствуют об этом почти совпадающие строчки из стихотворений Анненского и Ахматовой.

Ср. у Анненского:

Все глазами взять хочу я
Из темнеющего сада...

Щетку желтую газона,
На граде цветок забытый,
Разоренного балкона
Остов, зеленью увитый.
(С.65)

и у Ахматовой:

И мальчик, что играет на волынке,
И девочка, что свой плетет веноч,
И две в лесу скрестившихся тропинки,
И в дальнем поле дальний огонек, -
Я вижу все. Я все запоминаю,
Любовно-кротко в сердце берегу.
(Ахматова, 1990. 1. С.27)

В лирике Ахматовой вещные детали, «сенсорные» образы помогают реконструировать картину переживания, «материализовать» эмоцию. Например, в стихотворении «В последний раз мы встретились тогда...» она пишет:

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине - нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость!..
(1, 50)

При этом Ахматова в структуру лирического переживания включает воспоминания, но не о пережитых чувствах, а об образах внешнего мира.

Интересно отметить, что Анна Ахматова, используя этот поэтический прием, обращала большее внимание не только на механизм запоминания некоего события, как Анненский, а также и на механизм воспроизведения воспоминания. Поэтому часто ситуации, описываемые в ее стихотворениях, сопровождаются либо вопросами лирической героини, обращенными к самой себе: «Как забуду?» («Сжала руки под черной вуалью...»), либо ремарками: «Но запомнится беседа» («Я пришла к поэту в гости...»), «Я вижу все. Я все запоминаю» («И мальчик, что играет на волынке...»), «Как я запомнила высокий царский дом...» («В последний раз мы встретились тогда...»).

У Анненского учится не только Ахматова, но и Мандельштам, одно из ранних стихотворений которого - «Царское село» - и тематически, и на уровне поэтических приемов перекликается со стихотворением Анненского «Л.И.Микулич». Но если Анненский в

этом стихотворении через вещные и природные образы стремится передать свои эмоции, то для раннего Мандельштама реалии Царского Села - пока только «живая плоть» мира, калейдоскоп картин, сменяющих друг друга.

В стихотворении «У Св.Стефана» Анненский использует прием метонимического изображения, также весьма характерный и для поэзии Мандельштама:

Обряд похоронный там шел,
Там свечи пылали и пльли,
И крался дыханьем фенол
В дыханья левкоев и лилий.

По «первому классу бюро»
Там были и фраки и платья,
Там было само серебро
С патентом - на новом распяты.

Но крепа, и пальм, и кадил
Я портил, должно быть, декорум,
И агент бюро подходил
В калошах ко мне и с укором.

Заключение

Все это похоже на ложь, -
Так тусклы слова гробовые.<...>

Но смотрят загибы калош
С тех пор на меня, как живые.

(С.201-202)

Люди в этом стихотворении выглядят, как марионетки, участвующие в чужой игре. Поэтому их реальные образы «опредмечиваются» Анненским: мы видим не людей, а фраки и платья. Этот прием, когда вещи замещают людей, позже будет активно использоваться Мандельштамом. Так, в его стихотворении «Домби и сын» атмосферу диккенсовского романа создают не персонажи, а вещи, представляющие людей, характеризующие их: «контора Домби в старом Сити», «в конторе сломанные стулья», «роятся цифры круглый год», «табачная мгла», и итог - «клетчатые панталоны», которые «рыдая, обнимает дочь».

Возвращаясь к Анненскому, отметим, что в стихотворении «У Св. Стефана» мы видим и обратную ситуацию: предмет, наделенный человеческими чувствами - калоши, глядящие с

укором на лирического героя. Из них словно выплескивается презрение «агента бюро» к лирическому герою, не вписывающемуся в картину пышных похорон «по первому классу».

Интересно отметить, что Мандельштам, помимо заимствования некоторых поэтических приемов Анненского, теоретически осмысляет его вклад в русскую культуру. В статье «О природе слова» Мандельштам, стремясь найти тот стержень, на котором зиждется русская литература, приходит к выводу что именно русский язык, вобравший в себя «самобытную тайну эллинистического мировоззрения», стал основой русской культуры. Анненский для Мандельштама - это русский поэт, который принес в русскую культуру «...внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм» (Мандельштам, 1987. С.64).

Какой же смысл вкладывает Мандельштам в понятие «эллинизма»? Поэт пишет: «Эллинизм - это сознательное окружение человека *утварью* вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. <...> В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно и символом» (Мандельштам, 1987. С.64).

Речь здесь идет о вещном мире, втянутом в сферу человеческого бытия, о нахождении соответствий между внешним миром и миром человеческой души, о том особом восприятии жизни, которое акмеисты увидели в творчестве Анненского и сделали основой своей поэтики. Анненский для Мандельштама - не «профессиональный символист», он символист в эллинистическом понимании, его творчество не относится к тому «сугубому», «нарочитому» символизму, который «...не является ли ... грехом против эллинистической природы нашего языка, творящего образы, как утварь, на потребу человека?» (Мандельштам, 1987. С.64).

Таким образом, открытия Анненского в области поэтики, связанные с новым мироощущением, возникающим на рубеже веков, были подхвачены и разработаны акмеистами. Более того, эти открытия получили теоретическое оформление в акмеистических манифестах, став, таким образом, основой акмеистической поэтики.

Литература

- Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. (Серия: «Литературные памятники»).
- Анненский И. Лирика. Л., 1979.
- Анненский И. Стихотворения. М., 1987.
- Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
- Анненский И. Магдалина. М., 1997.
- Анненский И.Ф. Очерк древнегреческой философии //Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. СПб., 1900. Ч. 2. С.3-51.
- Адамович Г. Судьба Иннокентия Анненского // Русская мысль. Париж, 1957. 5 ноября. С.8-9.
- Александров В. Иннокентий Анненский // Литературный критик, 1939. С.115-134.
- Андреев Л.Г. Импрессионизм. М., 1980.
- Аникин А.Е. Ахматова и Анненский. Заметки к теме // АН СССР. Сиб. отд-ние. ин-т истории, филологии и философии. Части 1-5. Новосибирск, 1988-1990.
- Аникин А.Е. Из наблюдений над поэтикой Анненского // Серебряный век в России. М., 1993. С.137-153.
- Аникин А.Е. «Незнакомка» А.Блока и «Баллада» И.Анненского.// Русская речь, 1991. №5. С.15-20.
- Аникин А.Е. Философия Анаксагора в «зеркале» творчества Иннокентия Анненского // Изв. Сиб. отд-ния АН СССР. История, филология, философия. Новосибирск, 1992. Вып.1. С.14-19.
- Архипов Е. Никто и ничей // Архипов Е. Миртовый венец. М., 1915. С.77-86.
- Ахматова А. Грядущее, созревшее в прошедшем (Беседа с Анной Ахматовой) // Вопросы литературы, 1965. № 4. С.186.
- Ахматова А. Иннокентий Анненский // Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. Т.2. М., 1987. С.202-203.
- Ахматова А. Собр. соч. : В 2 т. М., 1990.
- Ашимбаева Н.Т. Русская классическая литература в критике Анненского. Автореферат ... канд. филол. наук. Л., 1985.
- Ашимбаева Н.Т. Сердце как образ лирики Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.95-104.
- Багно В.Е. Зарубежная архитектура в русской поэзии конца 19 - начала 20 века // Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986. С.156-189.

- Баевский В.С. История русской поэзии 1730-1980. Компендиум. Смоленск, 1994.
- Бальмонт К. Избранное. М., 1990.
- Бальмонт К. Поэт внутренней музыки // Утро России, 1916. 3 декабря.
- Барзах А. «Рокот фортепьянный». Мандельштам и Анненский // Звезда, 1991. № 11. С.161-165.
- Барзах А.Е. Соучастие в безмолвии. Семантика «так - дейсиса» у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.67-85.
- Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1914.
- Бердяев Н.А. Трагедия и обыденность // Шестов Л. Сочинения: В 2 т. Томск, 1996. Т.1. С.465-491.
- Беренштейн Е.П. Действительность и искусство в миропонимании И.Ф.Анненского // Эстетика и творчество русских и зарубежных романтиков. Калинин, 1983. С.145-162.
- Беренштейн Е.П. Иннокентий Анненский и романтизм (Вопросы метода и стиля). Автореферат ... канд. филол. наук. Калинин, 1983.
- Беренштейн Е.П. Символизм Иннокентия Анненского: проблемы художественного метода. Тверь, 1992.
- Беренштейн Е.П. Типологические особенности поэтики И.Ф.Анненского // Миропонимание и творчество романтиков. Калинин, 1986. С.97-109.
- Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960-1963.
- Блок А. Записные книжки. 1901-1920. М., 1965.
- Бобров С.И. Анненский «Посмертные стихи» // Печать и революция, 1923. № 3.
- Бобышев Д. Эстетическая формула Иннокентия Анненского в отражении его антогонистов и последователей // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.44-49.
- Бройтман С.Н. «Неклассический» тип субъективной структуры в лирике русского символизма // Проблемы типологии русской литературы XX века. Пермь, 1991. С.25-40.
- Брюсов В. Далекое и близкое. М., 1912. С.159.
- Брюсов В. Рецензия на «Тихие песни» // Весы, 1904. № 4. С.63. (Под псевдонимом Аврелий).
- Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973-1975. Т.1. Т.2. Т.3. Т.6.
- Булдеев А. И.Ф.Анненский как поэт // Жатва. Кн.3. М., 1912. С.195-219.
- Бурнакин А. Мученик красоты // Искра, 1909. № 3. С.8.

- Бурнакин А. Эстетическое донкихотство // Новое время, 1910. № 3. С.7-9.
- Варнеке Б.В. И.Анненский // Журнал министерства народного просвещения, 1910. № 3 - отд. 4. С.38-48.
- Вейдле В. Петербургская поэтика // Гумилев Н. Собр. соч. : В 4 т. Вашингтон, 1968. Т.4.
- Венцлова Томас. Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.55-66.
- Верхейл Кейс. Трагизм в лирике Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.31-43.
- Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М., 1976. С.369-508.
- Войтоловский Л. Парнасские трофеи // Киевская мысль, 1910. 27 июля.
- Волошин М. Анненский - лирик // Аполлон, 1910. № 4. С.16.
- Габрилович Л. Памяти И.Ф.Анненского // Русская мысль, 1910. № 1 - отд. 2. С.163-166.
- Гайденко П.П. Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистическая категория трансцендентности // Современный экзистенциализм: Критические очерки. М., 1966. С.77-107.
- Галанина Ю.Е. Об одном раннем петербургском адресе И.Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.137-142.
- Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917: Антология. М., 1993. С.5-44.
- Гизетти А. Поэт мировой дисгармонии // Петроград. Литературный альманах. 1. ПГР. - М., 1923. С.56.
- Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997.
- Гитин В. Иннокентий Анненский // История русской литературы XX века. Серебряный век. Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М., 1995. С.171-179.
- Гитин В. Точка зрения как эстетическая реальность. Лирическое отрицание у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.3-30.
- Голлербах Э. Жизнь и творчество И.Ф.Анненского // Жизнь искусства, 1920. 13 января, 14 января.
- Голлербах Э. Из загадок прошлого (Иннокентий Анненский и Царское село) // Красная газета, 1927. 3 июля (веч. вып.) С.2.
- Головин А.Я. Встречи и впечатления. М.-Л., 1940. С.98-99.

- Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., 1987.
- Городецкий С.М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Поэтические течения в русской литературе конца XIX - начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика. Хрестоматия / Сост. А.Г.Соколов. М., 1988. С.90-96.
- Гофман В. Рецензия на «Кипарисовый ларец» // Утро, 1910. № 1037.
- Григорьев А.Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. Л., 1975. С.56-78.
- Григорьев А.Л. Символизм // История русской литературы: В 4-х т. Т.4. Литература конца XIX - начала XX века (1881-1917). Л., 1983. С.419-480.
- Громов П.П. Блок, его предшественники и современники. М.-Л., 1966. С.220.
- Гумилев Н. Жизнь стиха // Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1990. С.397-406.
- Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. М., 1991.
- Евгеньев А. Стихотворения И. Анненского // Литературное обозрение, 1939. № 14. С.31-35.
- Евгеньев-Максимов В.Е. Из прошлых лет // Звезда, 1941. № 4. С.170.
- Ермилова Е.В. Метафоризация мира в поэзии XX века // Контекст-1976. М., 1977. С.160-177.
- Ермилова Е.В. Поэзия на рубеже веков // Смена литературных стилей. М., 1974. С. 58-177.
- Жаравина Л.В. «Поэзия совести» (анализ стихотворения И.Ф.Анненского «Октябрьский миф») // Из истории русской литературы и литературной критики : Вопросы русского языка и литературы. Кишинев, 1984. С.60-65.
- Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
- Журинский А.Н. Семантические наблюдения над «Трилистниками» Ин. Анненского // Историко-типологические и синхронно-типологические исследования. М., 1972. С.106-117.
- Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994.
- Из неопубликованных писем Иннокентия Анненского. Вступительная статья, публикация и комментарии И.И.Подольской // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. М., 1972. Т.31. Вып. 5. С.462-469.
- Ильин В. Иннокентий Анненский и конец Периклового века России // Ильин В. Эссе о русской культуре. СПб., 1997. С.198-231.
- Казин А.Л. Неоромантическая философия художественной культуры (к характеристике мировоззрения русского символизма) // Вопросы философии, 1980. № 7. С.149-154.

- Карлинский С. Вещественность Анненского // Новый журнал. Нью-Йорк, 1966, кн.85. С.69-79.
- Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. М., 1997.
- Кихней Л.Г. Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Осипа Мандельштама. М., 1997.
- Колобаева Л.А. Ирония в лирике Иннокентия Анненского // Научн. доклады высшей школы. Филол. науки, 1977. № 6. С. 21-29.
- Корецкая И.В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст. Литературно-теоретические исследования. М., 1989.
- Корецкая И.В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX - начала XX вв. М., 1975.
- Корецкая И.В. Иннокентий Анненский // Русская поэзия серебряного века. 1890-1917. Антология. М., 1993. С.214-215.
- Корецкая И.В. Символизм // История всемирной литературы: В 9 т. Т.8. М., 1994. С.78-94.
- Кривич В. Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям // Литературная мысль. Л., 1925. № 3.
- Кривулин Н. Болезнь как фактор поэтики Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.105-109.
- Крохина Н.П. Миф и символ в романтической традиции (В русской поэзии и эстетике нач. XX в.). Автореферат ... канд. филол. наук. М., 1990.
- Кувакин В.А. Опровержение и предположение Льва Шестова // Философские науки. М., 1990. №2. С.62-64. №3. С.54-59.
- Кузмин М. Предисловие // Ахматова А. Вечер. СПб., 1912. С.7-10.
- Кушнер А. Заметки на полях // Вопросы литературы, 1981. № 10. С.199-204.
- Кушнер А. Книга стихов // Вопросы литературы, 1975. № 3. С.185.
- Кушнер А. О некоторых истоках поэзии И.Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.130-136.
- Лавров А.В. Вячеслав Иванов - «Другой» в стихотворении И.Ф. Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.110-117.
- Лавров А.В., Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры - 1981. Л., 1983. С.61-146.
- 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.229-230.
- Ларин Б.А. О «Кипарисовом ларце» // Литературная мысль. 2. Пг., 1923.

- Леденев А.В. Иннокентий Анненский // Поэзия Серебряного века. М., 1997. С.50-70.
- Логонова Г. Урбанистические и пейзажные мотивы в поэзии русского импрессионизма // Методические проблемы биологии и экологии. Сб-к научн. трудов. Владивосток, 1989. С.148-157.
- Лосев А.Ф. Вл.Соловьев. М., 1994.
- Лотман М.Ю. Метрический репертуар И.Анненского // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 358. Тарту, 1975.
- Лотман М.Ю. Структура художественного текста. М., 1970.
- Магомедова Д.М. Анненский и Ахматова (к проблеме «романизации» лирики) // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып.1. М., 1992. С.135-140.
- Маковский С. Иннокентий Анненский (по личным воспоминаниям) // Веретено, кн. 1. Берлин, 1922.
- Маковский С. На парнасе серебряного века. Мюнхен, 1962.
- Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С.101-104.
- Малкина Е.Р. Иннокентий Анненский // Литературный современник, 1940. № 5-6. С.210-213.
- Мандельштам Н. Книга третья. Paris, 1987.
- Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987.
- Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М., 1990.
- Медведев П. И.Анненский (к выходу вторым изданием «Кипарисового ларца») // Записки передвижного театра, 1929. № 49.
- Мертлик Р. Античные легенды и сказания. М., 1992.
- Миц З.Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т.92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Книга первая. М., 1980. С.98-73.
- Митрофанов П.П. Иннокентий Анненский // Русская литература XX века под ред. С.А.Венгерова. М., 1915. Т.2, кн.6. С.281-296.
- Михайловский Б.В. Символизм // Русская литература конца XIX - начала XX века. 1901-1907. М., 1971. С.229-319.
- Молчанова Н.А. Мотивы русской мифологии и фольклора в лирике символистов 1900-х годов. Автореферат ... канд. филол. наук. Горький, 1984.
- Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины 20 века. От Анненского до Пастернака. М., 1992.
- Мусатов В.В. «Тихие песни» И.Анненского // Известия РАН. Сер. лит. и яз.1992. Т.51. № 6. С.14-24.
- Мухин Ар. И.Ф.Анненский (некролог) // Гермес, 1909. № 20. С.608-612.
- Нагибин Ю. Анненский // Смена, 1986. № 7. С.25-27.
- Небольсин А.Р. Поэзия пошлости // Человек, 1993. № 3. С.176-182.

- Некрасова Е. А. Фет. И. Анненский. Типологический аспект описания. М., 1991.
- Озеров Л. Сказ об Иннокентии Анненском // Литературная Россия, 1985. 17 мая. С.14.
- Орел В.Э. Еще раз о Страхе и Ужасе // Палеобалканистика и античность. М., 1986. С.58-60.
- Орлов А.В. Юношеская биография Анненского // Русская литература, 1985. № 2. С.159-179.
- Осетров Е. Нить Ариадны // Осетров Е. Голоса поэтов. М., 1990. С.11-54.
- Останкович А.В. Сонеты И.Ф. Анненского: (Аспекты гармонической организации) . Автореферат ... канд. филол. наук. Ставрополь, 1996.
- Оцуп Н. Царское село. Пушкин и Анненский // Оцуп Н. Современники. Париж, 1961. С.7-22.
- Панченко О.Н. «Невероятная близость переживаний». О тематических переключках А.Блока и И.Анненского // Русская речь, 1984. № 2. С.51-56.
- Петрова М., Самойлов Д. Загадка ганнибалова дерева // Вопросы литературы, 1988. № 2. С.187-192.
- Подольская И.И. И.Анненский - критик // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979.
- Подольская И.И. Поэзия и проза Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский. Избранное. М., 1987. С.3-19.
- Пономарева Г.М. И.Анненский и А.Потебня (к вопросу об источнике внутренней формы в «Книгах отражений» И.Анненского) // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 620. Тарту, 1983. С.64-72.
- Пономарева Г.М. Анненский и Платон: Трансформация платонических идей в «Книгах отражений» И.Ф. Анненского // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып.781. Тарту, 1987. С.73-82.
- Пономарева Г.М. Анненский и Уайльд // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 645. Тарту, 1985. С.112-121.
- Пономарева Г.М. «Книги отражений» И.Анненского и критика А.Григорьева // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.86-94.
- Пономарева Г.М. Критическая проза И.Ф. Анненского (проблемы генезиса). Автореферат ... канд. филол. наук. Тарту, 1986.
- Пономарева Г.М. Понятия предмета и метода литературной критики в критической прозе Ин. Анненского // А.Блок и основные тенденции развития литературы начала XX в. Блок. сб.7. Ученые записки Тартуского ун-та. Тарту, 1986. С.124-136.

- Пономарева Г.М. Философско-эстетические взгляды Иннокентия Анненского // Тезисы докладов конференции по гуманитарным и естественным наукам студенческого научного общества: Русская литература. Тарту, 1986. С.31-34.
- Прокофьев В. Постимпрессионизм. М., 1973.
- Пруцков Н. Чехов и Анненский // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1972.
- Пунин Н. Проблемы жизни и поэзии И. Анненского // Аполлон, 1914. № 10.
- Пурин А. Недоумение и Тоска // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.118-129.
- Пушкин А.С. Избр. соч.: В 2 т. М., 1980. Т.1.
- Роднянская И.В. Лирический образ вещи в русской поэзии начала XX века // Вещь в искусстве. М., 1986. С.226-246.
- Роднянская И.В. Художник в поисках истины. М., 1989.
- Савельева Г.Т. Два мифа о Царском Селе. Анненский и Мандельштам // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.143-152.
- Салма Н. Анна Ахматова и Иннокентий Анненский (к вопросу о смене моделей мира на рубеже двух веков) // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып.1. М., 1992. С.126-134.
- Свенцицкая Э.М. Творчество И. Анненского как единая система (время, пространство и личность) // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации. Донецк, 1992. С. 115-117.
- Семенова О.Н. О поэзии Иннокентия Анненского (семантическая композиция лирического цикла) // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1981. С.82-83.
- Силард Лена. И.Анненский. // Силард Лена. Русская литература конца XIX - начала XX века (1890-1917). Будапешт, 1983. Т.1. С.436-456.
- Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX - начала XX века. М., 1979.
- Соколов А.Г. Поэтические течения в русской литературе конца XIX - начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика. Хрестоматия. М., 1988.
- Соколов А.Г., Фатющенко В.И. Русская поэзия конца XIX - начала XX века // Русская поэзия конца XIX - начала XX века. М., 1979.
- Соловьев В.С. Собр. соч.: В 2 т. Т.2. М., 1990.
- Соловьев С. А.Блок. Земля в цвету // Весы, 1908. № 10.
- Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1978.

- Спивак Р.С. Русская философская лирика 1910-х годов: (И.Бунин, А.Блок, В.Маяковский). Автореферат ... док. филол. наук. Екатеринбург, 1992.
- Струве Г.П. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Новый журнал, 1965, кн. 78. С.280-282.
- Тагер Е.Б. Возникновение модернизма // Русская литература конца XIX - начала XX в. Девяностые годы. М., 1968. С.189-213.
- Тагер Е.Б. Модернистские течения в русской литературе и поэзия межреволюционного десятилетия (1908-1917) // Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе. М., 1988. С.344-466.
- Тарасова И.А. О некоторых архаических чертах в поэтическом мире И.Анненского // Научно-теоретическое обеспечение профессиональной подготовки студентов педвуза. Вып. 2. Саратов, 1990. С. 78-79.
- Тарасова И.А. О фольклорных источниках творчества И.Анненского // Научно-теоретическое обеспечение профессиональной подготовки студентов педвуза. Вып. 3. Саратов, 1991. С.107.
- Тарасова И.А. Семантическая характеристика ключевого слова «весна» в поэзии И.Фета и И.Анненского // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета. Курск, 1990. С.83-91.
- Тарасова И.А. Структура семантического поля в поэтическом идиостиле (на материале поэзии И.Анненского). Автореферат ... канд. филол. наук. Саратов, 1994.
- Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме // Russian literature, 1974. № 7-8.
- Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Вопросы литературы, 1987..№ 2.С.271-278.
- Тименчик Р.Д. О составе сборника И.Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы, 1978. № 8. С.315.
- Тименчик Р.Д. Поэзия И.Анненского в читательской среде 1910-х годов // Ученые записки Тартуского ун-та. Тарту, 1985. Вып.680. С.101-117.
- Тименчик Р.Д. Устрицы Ахматовой и Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С.50-54.
- Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С.193-259.
- Тростников М.В. Идиостиль И.Анненского (лексико-семантический аспект). Автореферат ... канд. филол. наук. М., 1990.
- Тростников М.В. Сквозные мотивы лирики И.Анненского // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.1991. Т.50. № 4. С.328-337.

- Тростников М.В. «Я люблю на бледнеющей шири в переливах растаявший свет...»: Символика желтого цвета в лирике Иннокентия Анненского // Русская речь, 1991. № 4. С.15-17.
- Урбан А. Тайный подвиг // Звезда, 1981. № 12. С.191-192.
- Файн С.В. Поль Верлен и поэзия русского символизма: (И.Анненский, В.Брюсов, Ф.Сологуб). Автореферат ... канд. филол. наук. М., 1994.
- Федоров А.В. Два поэта (Ин.Анненский и Ф.Сологуб как переводчики поэзии) // Созвучия. Стихи зарубежных поэтов в переводах Иннокентия Анненского и Федора Сологуба. М., 1979. С.5-17.
- Федоров А.В. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984.
- Федоров А.В. Иннокентий Анненский как переводчик лирики // Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы. Л., 1983. С.188-204.
- Федоров В.П. О художественной системе лирики И.Ф.Анненского («Старая шарманка») // Вопросы сюжетосложения. Рига, 1976. Вып.4. Сюжет и композиция. С.112-129.
- Фоменко И.В. О принципах циклической организации в лирике // Миропонимание и творчество романтиков. Калинин, 1986. С.110-124.
- Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла. Автореферат ... докт. филол. н. М., 1990.
- Фридман Н. Иннокентий Анненский и наследие Пушкина // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1991. Т.50. № 4. С.338-349.
- Фролова Г.А. Художественный мир И. Анненского и проблемы русской культуры. Автореферат ... канд. филол. наук. Саратов, 1995.
- Харджиев Н., Тренин В. Тема и метод Анненского // Харджиев Н., Тренин П. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С.190-200.
- Ховин В. Поэзия талых сумерек (И.Анненский) // Очарованный странник. Альманах интуитивной критики и поэзии. Пг., 1914. Вып.4. С.8-10.
- Ходасевич В. Об Анненском // Феникс. М., 1922.
- Хрусталева О.О. Эволюция героя в драматургии Иннокентия Анненского // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905-1907 годов. Л., 1987. С.58-72.
- Червяков А. «Музыка» в поэтической системе И.Ф. Анненского // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1986. С.99-110.

- Черняева Н.В. Жанровое своеобразие «Кипарисового ларца» Иннокентия Анненского // Русская поэзия XVIII - XIX вв. (Жанровые особенности. Мотивы. Образы. Язык). Куйбышев, 1986. С.128-137.
- Черный К.М. Анненский и Тютчев // Вестник Московского ун-та. Филология, 1973. № 2. С.10-22.
- Черный К.М. Поэзия Иннокентия Анненского. М., 1973.
- Чуковский К.И. «Я почувствовал такую горькую вину перед ним...» // Вопросы литературы, 1979. № 8. С. 299-306.
- Чуковский К.И. Памяти писателя // Утро России, 1990. № 47. 2 декабря.
- Шелогурова Г.Н. Античный миф в русской драматургии начала века: Иннокентий Анненский и Вячеслав Иванов // Проблемы русской литературы начала века. М., 1988.
- Шелогурова Г.Н. Идеино-эстетические функции мифа в драматургии Иннокентия Анненского. Автореферат ... канд. филол. наук. М., 1988.
- Шелогурова Г.Н. Об интерпретации мифа в литературе русского символизма // Из истории русского реализма XIX - нач. XX вв. М., 1986.
- Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Л., 1991.
- Шестов Л. Собр. соч.: В 2 т. М., 1993.
- Шитов С.И. Трагическое в эстетико-философской концепции Л.Шестова. Автореферат ... канд. филос. наук. М., 1991.
- Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т.2. М., 1993.
- Штейн С. Поэзия мучительной совести // Последние известия. Ревель, 1923, 10 мая. № 113.
- Штейнгольд А.М., Таборисская Е.М. Критическая диалогия И. Анненского «Достоевский до катастрофы» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1987. Вып.781. С.53-72.
- Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л., 1986. С.374-440.
- Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник Вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.
- Эрберг К. О воздушных мостах критики // Аполлон, 1909. № 2. С.54-62.
- Эткинд Е.Г. От словесной имитации - к симфонизму (принципы музыкальной композиции в поэзии) // Поэзия и музыка. М., 1973. С.186-281.
- Яблонко В.П. И.Ф. Анненский. Баку, 1940.
- Bazzarelli E. La poesia di Innokentij Annenskij. Milano, 1965.

- Conrad B. Innokentij Annenskij's poetische Reflexionen. Munchen, 1976.
- Ingold F.P. Innokentij Annenskij. Sein Beitrag in der Poetik des russischen Symbolismus. Берн, 1970.
- Setchkarev V. Studies in the life and works of Innokentij Annenskij. The Hague, Mouton, 1963.