

Н.В. Налегач

Кемеровский государственный университет

**Поэтический диалог И. Чиннова с И. Анненским
(к постановке проблемы)**

Аннотация: Цель статьи – постановка проблемы существования поэтического диалога завершителя «парижской ноты» И. Чиннова с лирикой И. Анненского, а также частичное ее рассмотрение посредством сопоставительного анализа стихотворений этих авторов. Проведенный в статье сопоставительный анализ стихотворений И. Чиннова и И. Анненского позволяет утверждать, что поэтическое взаимодействие этих поэтов может быть осмыслено в категориях литературной преемственности и поэтического диалога и связано с освоением и творческим развитием константных для поэтического мира И. Анненского тем смысла жизни и творчества перед лицом смерти, поэтического мироощущения, оваянного трагической иронией, а также поэтики, связанной с установкой на «тихую» музыкальность, задушевную интонацию.

The purpose of this article is to give the readers some information on the problem of the poetic dialogue between I. Chinnov and I. Annensky. Through comparative analyses of their poems the author underlines the influence of the poetic system of I. Annensky upon the Chinnov's lyric. The leading role in this dialogue belongs to the theme of the meaning of life and art before the death's face.

Ключевые слова: поэтический диалог, преемственность, поэтическая традиция, И. Чиннов, И. Анненский, «парижская нота».

Poetic dialogue, I. Chinnov, I. Annensky, poetic tradition.

УДК: 882.

Контактная информация: Кемерово, ул. Красная, 6. КемГУ, филологический факультет. Тел. (3842) 582745. E-mail: Nalegach@list.ru.

Игоря Владимировича Чиннова в современной ему критике называли «последним поэтом парижской ноты». Усилиями Г. Адамовича и при всеобщей поддержке культовой для этой группы поэтов стала лирика И. Анненского. Отзываясь на выход в Петрограде в начале 20-х годов переиздания «Кипарисового ларца», Г. Адамович писал о значении И. Анненского для нового поколения: «Все молчаливо, но с глубоким убеждением согласились, что после Тютчева у нас не было ничего прекраснее и значительнее. Любимейшие из русских символистов, Сологуб и Блок, как-то померкли перед ним, уступили ему первое место» [Адамович, 1998, с. 76]. При этом для Г. Адамовича и следовавших за ним молодых поэтов поэтический опыт И. Анненского выражался в понятиях простоты, сердечности, жалости и сострадания к человеку.

И. Чиннов, вспоминая Г. Адамовича, тем не менее формулирует свое, отличное от его, но не менее высокое представление об И. Анненском: «А порой, апостол простоты (Г. Адамович. – *Н.Н.*), он удивлял собеседника, говоря, что писать надо, как Анненский написал свое “О нет, не стан”. <...> Это вызывало на спор. Да, в стихотворении этом, поразительно, незабываема концовка. <...> Незабываемо и это прозаическое и все же насквозь преображенное “где-то там”, но пер-

вая строфа – «югендштильная», манерная, и редкостное и драгоценное ее велико-лепие никак не тот насыщенный и насыщающий “хлеб”, которого Адамович от поэзии требовал» [Чиннов, 2002, с. 116–117]. О внутренней близости к поэзии И. Анненского И. Чиннов писал и в своих письмах к друзьям и знакомым. Так, в письме Ю.П. Иваску от 23 апреля 1966 г. он признавался: «Порой волнуюсь – от Мандельштама, Пушкина, иногда – Анненского, почти плачу, – но это реакция на их *искусство*, а не на их страдания и не на иск-во как результат страданий: Tristia и Евг. Онегин не “порождены” страданием, а Кип. Ларец – только отчасти “порожден”» [Чиннов, 2002, с. 170]. Примечательно в этом высказывании акцентирование границы между жизнью и искусством. И чем выше степень границы, тем дороже И. Чиннову само произведение, тем мощнее его воздействие на душу читателя. Здесь же содержится и скрытая полемика с теми (особенно с В. Ходасевичем), кто целиком выводил поэзию И. Анненского из биографической муки, страдания, болезни сердца. По мысли И. Чиннова, поэзия рождается из преодоления и как способ противостоять жизненным невзгодам.

Наблюдения, касающиеся поэтического влияния И. Анненского на И. Чиннова можно обнаружить в критической и пока немногочисленной исследовательской литературе, посвященной этому поэту. Так, Р. Гуль указывает на общую ориентированность поэзии Чиннова на лирику И. Анненского: «в поэзии Чиннова... <...> ...вы часто услышите смутные отзвуки Анненского, Кузмина, Георгия Иванова» [Гуль, 1961, с. 299]. И. Большев отмечает, что И. Чиннов подхватывает от И. Анненского «...завораживающую нежность русских двух- и трех-стопных трехсложников (в данном случае – анапеста), на которую первым обратил внимание, если я не ошибаюсь, Иннокентий Анненский – “Я на дне, я печальный обломок...”, “Полюбил бы я зиму...”. <...> Как ни странно, но именно этими размерами написаны лучшие стихи в духе философии “парижской ноты”» [Большев, 1994, с. 114]. Влияния И. Анненского на поэтику И. Чиннова усматривает и М. Крепс: «Эстетизм, изящный вкус, тяга к ярким контрастам проявляются в использовании сложных и двусоставных цветковых эпитетов, забытых, кажется, со времен Анненского, Бальмонта и Северянина, и не только возрожденных у Чиннова, но и достигших в его поэзии высшей степени своей концентрации» [Крепс, 1990, с. 89]. В пристальном внимании к теме смерти и бессмертия видит сходство этих поэтов О. Кузнецова, автор вступительной статьи и комментариев к двух-томному собранию сочинений И. Чиннова, вышедшему в России.

Не претендуя на исчерпывающее исследование проблемы поэтической преемственности И. Чиннова по отношению к И. Анненскому, рассмотрим возможные линии этого поэтического диалога, начавшегося с первой же стихотворной книги И. Чиннова «Монолог» (1950).

Стихотворение И. Чиннова «Опять подымается ветер» из книги стихов «Монолог» (1950) отсылает к поэзии И. Анненского своей образностью и характерным сходством мотивов. Так, первая строфа построена на контрасте повторяемости: «Опять подымается ветер, / Опять лиловет восток» [Чиннов, 2000, с. 72] и выпавшего из этого круговорота еле заметного образа опавшего листка: «И в сумраке еле заметен / Летящий опавший листок» [Там же, с. 72]. Повторяющаяся каждую осень картина листопада лишается семантики повтора общей судьбы тем, что внимание лирического субъекта выхватывает на фоне пейзажа лишь один летящий листок, что и рождает ассоциативное метафорическое единство листка и лирического «Я».

Во второй строфе мотив повторяемости подвергается сомнению, усиленному тем же композиционным решением, что и в предыдущей строфе. Первые два стиха снова несут в себе утверждение мысли о повторяемости как всеобщем универсальном законе. Причем в первом стихе («Листок за листком пролетает» [Там же, с. 72]) выделенная в предыдущей строфе судьба отдельного листка вписывается в общий ряд других, что усиливается вторым стихом, начинающимся с показатель-

ного в данном случае «опять»: «Опять начинает светать». Эти два стиха, смыкаясь с предыдущей строфой, закольцовываются, изображая суточный цикл: первая строфа – вечер / закат / ночь, вторая строфа – рассвет / утро. Показательны скобки, которые как бы выносят вовне применительно к единичному листку опадание других листьев. Эта мнимость единства подхватывается и в следующих двух стихах второй строфы, где слово «опять» внутренне лишается привычного смысла, означая не столько повтор, сколько подчеркивая по контрасту, неповторимость прозрения лирического «Я»: «Опять мы встаем – и считаем, / Что все повторится опять» [Чиннов, 2000, с. 72]. При этом «мы» семантически «рифмуется» с образом листьев, пролетающих один за другим и как бы повторяющих движение друг друга, что ассоциируется с надеждой людей на некую бытийственную цикличность жизни и смерти. Но лирический субъект, хотя и объединяется с другими посредством местоимения «мы», все же выбивается, как и листок из первой строфы, из этого ряда тем, что иронически прозревает тщетность надежд на повторяемость. Она – не закон вселенной, а лишь уловка нашего сознания – «...мы встаем – и считаем...». В этом «считаем» уже обозначена внутренне ощущаемая грань между лирическим «Я» и названными «мы» при наличии внешнего тождества, подчеркиваемого грамматически формами множественного числа у местоимения и глагола.

В третьей строфе природный образ жизни как умирания, выраженный посредством летящего опадающего листка, подхвачен знаковым для И. Анненского и в каком-то смысле «синонимичным» образом заведенного на положенный срок часового механизма: «Опять мы заводим пружину / Часов на положенный срок...» [Там же, с. 72]. Перенесение пейзажной зарисовки через «зарифмовывание» с вещным комнатным миром дает образ утрачиваемого нами времени, как брошенного в мусорную корзину календарного листка: «Опять мы бросаем в корзину / Один календарный листок» [Там же, с. 72]. В финальном превращении посредством омофонии листка растительного в листок календарный содержится одно из излюбленных образных решений И. Анненского, который в своих стихотворениях («Листы», «Ненужные строфы» и др.), посвященных теме поэта и поэзии, сочетал листы со стихами с растительной листвой, перенося законы органической жизни на судьбу исписанных стихами листов бумаги. По мнению А. Ханзен-Леве, «пересечение омонимов: “листья” дерева (природа) = “листья” бумаги (культура) = тексты (искусство) – в поэтологической метафорике С II играет одну из центральных ролей, поскольку таким образом в омонимическом выражении объединяются природа, культура и поэзия» [Ханзен-Лёве, 2003, с. 490]. Напрашивается сравнение с тем, как И. Анненский читал свои стихи, зафиксированное в устном рассказе М.А. Волошина, записанном Л.В. Горнунгом и Д.С. Усовым в 1924 г.: «Выслушав нашу просьбу – прочесть стихи, Иннокентий Федорович прежде всего обратился к Валентину Иннокентьевичу и велел ему принести кипарисовый ларец. <...> Иннокентий Федорович достал большие листы бумаги, на которых были написаны его стихи. Затем он торжественно, очень чопорно поднялся с места (стихи он всегда читал стоя)... <...> Окончив стихотворение, Иннокентий Федорович всякий раз выпускал листы из рук на воздух (не ронял, а именно выпускал), и они падали на пол у его ног, образуя целую кучу» [Лавров, Тименчик, 1983, с. 70; Федоров, 1984, с. 48–49].

И. Чиннов, следуя в своем стихотворении «Опять подымается ветер...» за И. Анненским в использовании поэтики листов-листьев, тем не менее, вносит иное решение. Подменив лист рукописи образом календарного листка и усилив реминисценцию образностью заведенного часового механизма, он отсылает нас к тем парадоксам времени, которые особенно привлекали внимание И. Анненского. Речь, в частности, идет о мотиве торопливой устремленности человека в будущее, которое объясняется его надеждой на лучшее. На самом деле, это поторапливание бега времени оборачивается приближением конца, тем более ужасным, что в сво-

ей спешке в будущее, человек безоглядно и бездумно растрчивает драгоценные мгновенья настоящего, которого не в силах оценить в погоне за призрачным и зачастую не сбывающимся ожиданием. Особенно очевидно такое восприятие парадоксов времени у И. Анненского в стихотворении «Тоска вокзала».

Итак, использование знаковой для поэзии И. Анненского образности листка и часов в сочетании с закрепленными за ними мотивами умирания, страха смерти, надежды и ее обманов, парадоксов времени актуализирует поэтику предшественника и способствует выражению присущего И. Чиннову трагико-иронического восприятия мира, что и сближает этих двух поэтов.

Показательна в этом стихотворении И. Чиннова композиционная игра со словом «опять» и его лексическими значениями. Благодаря обыгрыванию смыслов этого слова в тексте стихотворения и воплощается ироническое мировидение автора. Так, в первой строфе это слово открывает первые два стиха, вводя мотив повторения всего в этом мире как онтологического закона. Во второй строфе с этого слова начинаются второй и третий стихи. Причем благодаря использованному в первой строфе и повторенному во второй приему контраста слово «опять» реализуется в тексте в своих противоположных смыслах: во втором стихе оно означает привычное повторение, а уже в третьем – ироническое его опровержение. При этом строфа заканчивается этим же словом, которое теперь овнешняется за счет перенесения из сферы действия в сферу обозначения, называния, осмысления: «Опять мы встаем – и считаем, / Что все повторится опять» [Чиннов, 2000, с. 72]. Финальное в строфе и предложении «опять» как бы произносится коллективным «мы», уповающим на его силу и за счет этого «фальшивит» в сознании лирического «Я», обличая повтор не как закон бытия, но как иллюзорное утешение, позволяющее спрятаться от страха смерти. Наконец, в третьей строфе слово «опять» открывает первый и третий стихи, объединяя в повторяющемся жесте мотив заведенной на определенный срок часовой пружины и брошенного в корзину календарного листка, тем самым смыкая будущее и прошлое в единый цикл и высвечивая от противного невозможность этого сочетания. Показательно, что в трех строфах слово «опять» каждый раз предстает в новых ритмико-синтаксических сочетаниях и даже на уровне графики (I строфа – 1-й, 2-й стихи; II строфа – 2-й, 3-ий; III – 1-й, 3-й) опровергает свой собственный смысл повторяемости, усиливая мотив индивидуальных, неповторимых отношений каждого отдельного человека с жизнью, временем, смертью, что сближает поэзию И. Чиннова с лирикой И. Анненского, пронизанной персоналистическим смыслом.

Ирония И. Чиннова, как и И. Анненского, коренится в особом, сходном у них метафизическом сомнении, при котором человеческое сознание способно поставить под вопрос любое устойчивое убеждение и тем самым усилить жажду души по истине. Отсюда, постоянно повторяющееся у обоих поэтов «может быть», выражающее модальность возможности, обилие вопросительных конструкций и интонаций, наделенные семантикой незавершенности смысла многоочия, игра словами не ради игры, но ради возможности встать на другую точку зрения. И. Чиннов называл это свойство своего мировосприятия агностицизмом, И. Анненский – утратой Бога и мучительным желанием его вернуть. Так, все стихотворение И. Чиннова «Угрюмая тень» из сборника «Линии» (1960) построено как надежда на возможность выхода за пределы рационально освоенного материального мира и в то же время поэт в этом стихотворении остается именно на грани устремления, надежды, мечты, не переводя их в некое затвердевшее убеждение и не претендуя на обретение окончательной истины. Это же балансирование на грани является свойством поэтического мироощущения И. Анненского.

Следует также учитывать определение И. Чиннова как последнего поэта «парижской ноты», вдохновителем которой был Г. Адамович с утверждаемым им культом И. Анненского и неоднократно цитируемым: «А если грязь и низость

только мука / По где-то там сияющей красе». Отзвуков этого парадокса о соотношении жизни и искусства сколько угодно можно обнаружить в творчестве поэтов «парижской ноты». Есть они и в поэзии И. Чиннова. Так, финал стихотворения «Ясный осенний вечер...» из книги «Метафоры» (1968) не просто отсылает к этим стихам И. Анненского, но И. Чиннов как бы предлагает продлить, продолжить прерванный путь, означая узнаваемыми образами необходимость обновления традиции: «Знаешь, пора превратить / земные грязные язвы / в нежные розы» [Чиннов, 2000, с. 150]. При этом обновление традиции оказывается многократно закавыченной цитатой, если можно так выразиться, вспомнив полемику акмеистов с символистами и роль розы в ней, а также возвращение к музыке стиха Г. Иванова в его эмигрантской поэтической книге «Розы». Эта музыка как внутренняя суть, и смысл, и волшебство и есть оправдание поэзии, как утверждается в следующем за стихотворением «Ясный осенний вечер...» стихотворении «Позабудь о грязи и о безобразии...». Однако следующее за ними стихотворение «Выдумываешь утешения...» вновь возвращает читателя вслед за лирическим субъектом к ситуации иронического сомнения в любой, даже самой необходимой для лирического «Я» истине.

Тема красоты развивается в поэзии И. Чиннова не только как оправдание и смысл искусства, но и как оправдание самой жизни. Книга «Пасторали» (1976) целиком основана на этом искании красоты в мире. В открывающем книгу стихотворении «Говорила Муза...» мотив искания красоты провозглашается как главный для всего поэтического сборника. Стихотворение построено как разговор поэта с Музой практически в духе древнегреческого мифа о вдохновении с той только разницей, что Муза здесь не обещает никакой награды за творчество. Напротив, диалог начинается с опровержения пушкинского утверждения: «Душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит» [Пушкин, 1995, с. 424]: «Говорила Муза: / Многим ты / Любовался: морем, розой, птицей. / Красота... За нежные цветы / Думаешь над бездной уцепиться? // Не спасешься. Бездна – суждена. / Но пока – из чувства и – искусства / Приготовь-ка сладкого вина, / От которого приятно-грустно» [Чиннов, 2000, с. 309]. Тем не менее, тот напиток, который должен приготовить поэт (а не испить, как в мифе), все-таки обладает особым свойством – он способен скрасить жизнь. При этом в стихотворении содержится ироническая полемика с теургической концепцией преображающей роли искусства. Благодаря этой полемике в стихотворении И. Чиннова подчеркивается необходимость искусства в мире не потому, что оно эту жизнь преобразит и возвысит, а потому, что хотя бы скромно украсит. В третьей строфе эта тема способности стихов скрасить жизнь плавно перетекает в мотив гармонии: «Ты узнал «на жизненном пути», / Что бывают в мире диссонансы. / Что ж? и диссонансы преврати / В нежно-элегические стансы» [Чиннов, 2000, с. 309]. В мире И. Чиннова Муза не обещает поэту гармонизации поэзией бытия, но учит в самих диссонансах, дисгармонии услышать возможность музыки и черпать вдохновение. Постепенно и не без иронии нарастает мотив силы поэзии. Лишенная, казалось бы, той власти, которая приписывалась ей в классическую и модернистскую эпохи, поэзия все же обретает ее в том, что позволяет человеку в самой дисгармонии черпать силу и стойкость, не поддаваясь житейским невзгодам, дает силу преодолевать их. Но это не столько первоначальная задача поэта, сколько следствие и воздействие воплотившейся в поэзии красоты. Более того, красота оказывается не чуждой иронии, превращая последнюю в свою прислужницу: «Да, не без иронии порой, / Звуками и красками играя, / Утешай поэзией-игрой, / Радужной сонатой полурая» [Там же, с. 309]. Таким образом, начав с отрицания высокой роли поэзии, по законам иронии Муза намекает лирическому герою – поэту на неизбывную власть и силу искусства в мире, казалось бы, уже отчужденном и даже чуждом поэзии: «О прекрасном, нежном – о любви, / О весне – ведь не одни

печали – / Напиши нежнее, назови / Книжку сладко-сладко: «Пасторали»» [Там же, с. 309].

Показательно, что искание красоты и утверждение того, что в мире «ведь не одни печали», начинается с диалога с И. Анненским, который организован посредством эпиграфа к следующему стихотворению «Был южный сад. И птицы – самоцветы...» Строки И. Анненского отсылают к ситуации пограничного состояния лирического «Я», когда перед лицом надвигающегося небытия человек не отворачивается от мира и его хрупкой красоты, но напротив, утверждает способность живо любоваться и даже наслаждаться этой красотой: «Все глазами взять хочу я / Из темнеющего сада». Имя И. Анненского здесь не случайно, поскольку тема искания красоты как смысла поэзии является одной из важнейших в его творчестве и заявлена в первом же стихотворении его единственного прижизненного поэтического сборника «Тихие песни» (1904) «Поэзия»: «Искать следов ее сандалий / Между заносами пустынь». С другой стороны, в этом стихотворении И. Чиннова более важным оказался смысл искания красоты на пороге смерти: «Но в край иной придется удалиться / И надо поскорее насладиться / Игрою красок, маленькая птица» [Чиннов, 2000, с. 310]. Получается, что вся книга И. Чиннова «Пасторали» написана на знаковую для И. Анненского тему искусства как противостояния умиранию, но не в младосимволистском (особенно блоковском) высоком значении преображения, а в более смиренном смысле искания красоты.

Показательно в этом плане появление среди прочих ролевых масок лирического героя образа Одиссея в стихотворении «На окраине города, ночью, в Европе...» Но если у И. Анненского Одиссей-Никто возникает из самоопределения лирического «Я», противостоящего циклопу Скуки («В открытые окна») и Незримой (=Персефоне) («На пороге»), то у И. Чиннова образ Одиссея раскрывается в контексте эмигрантской тоски по родине. Это, скорее, Одиссей, томимый в плену, в «золотой клетке» нимфы Калипсо: «На окраине города, ночью, в Европе... / Одиссей из России, – вернись к Пенелопе!» [Там же, с. 315]. Соответственно меняется и развитие темы тоски: от томления по идеалу, Тоски-Музы у И. Анненского к тоске-ностальгии по России-Пенелопе, становящейся Музой поэта-изгнанника. Одиссей хитроумный и одержимый страстью к познанию у И. Анненского, у И. Чиннова превращается в рамках античного мифа в гонимого богами (особенно Посейдоном) странника, которому по проклятию богов не суждено ступить на родную землю, а если он все же достигнет Итаки, то найдет там свою смерть.

Стихотворение «Сердце почти размагничено...» вводит тему умирания как болезни сердца, которое сравнивается с механизмом. Это сравнение ассоциативно напоминает метафору сердца-будильника / маятника часов / часовой пружины в стихотворениях И. Анненского. Образная реминисценция поддержана и развитием лирического сюжета от мотива умирания к мотиву поэзии как способу этому умиранию противостоять: «...Стань поэзией, злая коррозия / Жизни моей!» [Там же, с. 357]. Эстетизация умирания и смерти уже в лирике И. Анненского, например, в стихотворении «Сентябрь» из «Тихих песен» стала формой изживания страха смерти, отравляющего жизнь и тем самым освобождением от власти смерти над человеческим сознанием, которое у И. Анненского бесстрашно стремится заглянуть за грань человеческого существования в поисках ответа на вопрос о возможности и реальности бессмертия для человеческого «Я». Тема искания красоты уже у него оборачивается поиском ответа на жажду бессмертия человеческой душой, и в этом аспекте она оказалась воспринятой и творчески продолженной И. Чинновым.

Но, как и у И. Анненского, тема бессмертия у И. Чиннова иронически подсвечена темой смерти во всей вещно-материальной конкретности похоронного обряда. Так, стихотворение «Гулкий простор португальского храма...» построено в связи с темой смерти на том же контрасте славы – забвения, что и стихотворе-

ние И. Анненского «Другому». И подобно предшественнику И. Чиннов применительно к своему лирическому субъекту выбирает «прозаичную» «версию» смерти: «Ну, помечтай, что и мы удостоимся / Пышной гробницы не хуже Камознса! // (Или – другая, непышная версия: / Много забвения, мало бессмертия?)» [Чиннов, 2000, с. 367]. Отсылая к И. Анненскому, этот финал смыкается с основной музыкальной «нотой» лирики поэта «серебряного века», которая была подхвачена поэтами «парижской ноты» и которая может быть обозначена по названию первой поэтической книги И. Анненского «Тихие песни». Негромкость, ненавязчивость, задумчивость, интимность – вот та тональность, которая противостояла громкой звучности эпохи рубежа XIX – XX веков у И. Анненского и была подхвачена и продолжена как подлинная музыка стиха поэтами круга Г. Адамовича.

Тайна бессмертия притягивала внимание И. Чиннова постоянно, нарастая от книги к книге. В сборнике «Антитеза» (1979) в стихотворении «Вы не спорили, русские мальчики...» тема бессмертия развивается в духе традиции И. Анненского, мерцая тайной между «да» и «нет», не превращаясь, в конце концов, ни в утверждение, ни в отрицание. В первой строфе через цепь вопросов, на первый взгляд, самая возможность бессмертия берется под сомнение, а затем почти отрицается: «Вы не спорили, русские мальчики, / О таинственной вещи – бессмертии? / Вот умрем – и? Гробы, точно ларчики, / Открываются просто? Не черти и / Не святые, а черви? В материи / Есть – печально, печально – бактерии» [Там же, с. 372]. Во второй строфе этому материалистическому видению смерти как разлагающегося мертвого тела противопоставлено мечущееся между надеждой и безнадежностью человеческое сознание с его верой и сомнениями в возможность и реальность воскресения: «То надеется, то не надеется / Человек на свое воскресение. / – Ну куда уж там – прахом развеется, / Просто-напросто – дымом рассеется, / Заблуждение, недоразумение?» [Там же, с. 372]. Отсюда, в трех следующих строфах актуализируется евангельский контекст. Причем в третьей строфе речь идет о главном евангельском смысле, о самой сути Благой вести: «О живая вода, жизнь вечная...» [Там же, с. 372]. В четвертой строфе как бы по контрасту с предыдущей ставятся под сомнение два события чудотворного воскресения Спасителем дочери Иаира и Лазаря: «И про дочь Иаира – гипотеза, / И о Лазаре – сказка, гипербола» [Там же, с. 372]. Показательно, что эти же евангельские эпизоды притягивали поэтическое внимание И. Анненского, у которого практически все евангельские реминисценции связаны с чудом воскресения. В первую очередь, назовем здесь его стихотворения «Дочь Иаира» и «Вербная неделя».

И когда, казалось бы, скептицизм победил, в заключительной строфе стихотворения И. Чиннова как робкая, но все же объективно существующая в реальном мире появляется надежда в образе вербной веточки: «Ветер в русском саду. И колотится / Красно-серая веточка вербная» [Там же, с. 372]. Вербная веточка, как и Вербное воскресенье, – это еще не Пасха, но уже обещание ее, та самая робкая надежда, которая хотя и не дает человеку спокойствия и умиротворения, но все же защищает и от отчаяния. Более того, образ русского сада через ассоциации, основанные как на созвучии, так и спровоцированные мотивом изгнания, оказывается подсвечен более высоким символом райского сада. И поскольку русский сад все же реально существует, хотя и недоступен для лирического субъекта, то и райский сад получает через соотнесение с ним доказательство своего объективного существования.

Закономерно, что следующее стихотворение «В Россию – ветром – строчки занесет...» подхватывает мотив ветра, свободно проникающего и веющего как в мире изгнания, так и в России. Но надежда в духе всей книги, выстроенной композиционно по законам антитезы, сменяется сначала сомнением в том, что для эмигрантских поэтов найдется в современной России читатель: «Эх, эмигрантские поэты! / Не ветром, а песком нас – занесет. / И стаю строчек у глухих ворот / Засыплет временем – бесчувственным, / как лед, / Как злые зимние рассветы» [Там

же, с. 373]. А когда появляется образ читателя-потомка, то сомнение переносится уже в сферу переживаний лирического «Я»: «Но тот, который был когда-то я, / Судом потомства, может стать, / В уютном уголке небытия / Не станет интересоваться» [Там же, с. 373]. Таким образом, завершая лирическую рефлексию в духе Г. Иванова, в этом стихотворении И. Чиннов тоже соблюдает закон иронического сомнения, которое и становится здесь основной нотой, восходя к лирике И. Анненского.

Подводя итог сопоставлению поэтических миров И. Анненского и И. Чиннова, можно утверждать, что младший поэт воспринимает и творчески развивает традицию старшего как наследник иронического по своей сути мироощущения, специфически окрашивающего развитие тем смерти, бессмертия, искусства.

Литература

Адамович Г. Иннокентий Анненский // Адамович Г. Литературные беседы. Кн. 1. «Звено» 1923 – 1926. СПб., 1998.

Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. Л., 1990. (Библиотека поэта. Большая серия).

Болычев И. Игорь Чиннов: «Последний парижский поэт» // Новый журнал. 1994. № 197.

Гуль Р. Игорь Чиннов. «Линии» // Новый журнал. 1961. № 65.

Крепс М. Поэтика гротеска Игоря Чиннова // Новый журнал. 1990. № 181.

Лавров А.В., Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. Л., 1983.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 3. Кн. 1. М., 1995.

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

Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб., 2003.

Чиннов И.В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1: Стихотворения / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. О. Кузнецовой. М., 2000.

Чиннов И.В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2: Стихотворения 1985–1995. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сост., подгот. текста, коммент. О. Кузнецовой, А. Богословского. М., 2002.