

Министерство образования и науки РФ
Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Кемеровский государственный университет»

Н. В. НАЛЕГАЧ

**«Поэтика отражений» И. Анненского
и феномен поэтического диалога
в русской лирике XX века**

Монография

Кемерово 2012

УДК 82–14.091«19»:82 Анненский.091
ББК Ш5(2=Р)5–4 (Анненский И. Ф.)4 + Ш5(2=Рос)6–335
Н23

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Кемеровского государственного университета*

Научный редактор:

доктор филол. наук, профессор кафедры русской литературы и фольклора
Кемеровского государственного университета

Л. А. Ходанен

Рецензенты:

доктор филол. наук, профессор, зав. кафедрой современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета

Н. В. Барковская;

доктор филол. наук, профессор кафедры истории журналистики и литературы Института международного права и экономики имени А. С. Грибоедова

Л. Г. Кихней

Налегач, Н. В

Н23 «Поэтика отражений» И. Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике XX века / Н. В. Налегач; Кемеровский государственный университет. – Кемерово, 2012. – 260 с.

ISBN 978-5-83-53-1270-2

Монография посвящена феномену поэтического диалога на примере одной из линий развития русской классической традиции, обновленной в творчестве И. Анненского и продолженной поэтами XX столетия. В связи с этим в основной части работы содержится сопоставительный анализ стихотворений И. Анненского, Н. Гумилева, О. Мандельштама, Г. Иванова, Г. Адамовича, А. Штейгера, Б. Пастернака, Вс. Рождественского, А. Кушнера и др. Книга адресована филологам-специалистам, аспирантам, магистрантам, студентам, учителям русской литературы.

УДК 82–14.091«19»:82 Анненский.091
ББК Ш5(2=Р)5–4 (Анненский И. Ф.)4 + Ш5(2=Рос)6–335

ISBN 978-5-8353-1270-2

© Налегач Н. В., 2012

© Кемеровский государственный университет, 2012

Введение

Интерес к творчеству И. Анненского в литературоведении приобретает к рубежу XX–XXI веков определенную устойчивость. Наряду с постоянно появляющимися статьями, посвященными отдельным аспектам творчества И. Анненского, выходит в 1996 г. научный сборник «Иннокентий Анненский и русская культура XX века», а также в 1999 г. вторая отечественная монография Л. Г. Кихней и Н. Н. Ткачевой «Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания», посвященная его мировосприятию и особенностям поэтики его лирики¹. Усилиями М. А. Выграненко создан «Цифровой архив Анненского», содержащий богатые материалы по творчеству, биографии и традиции научного изучения творчества поэта.

Осенью 2005 года Литинститут им. А. М. Горького провел первую международную конференцию, посвященную И. Ф. Анненскому и приуроченную к его юбилею, ее материалы вышли в 2009 г. «Мусатовские чтения – 2009» (Вел. Новгород) посвящены рассмотрению проблем творчества И. Анненского и А. Ахматовой. К 2009 г. трудами А. И. Червякова изданы учено-комитетские рецензии и письма И. Анненского. Все более определенным становится вопрос о месте поэта в русском историко-литературном процессе. При этом от восприятия И. Анненского как поэта литературной периферии оценка изменяется в сторону магистральной значимости его творчества для развития русской поэзии в XX веке, в первую очередь, для акмеистов и близких к ним авторов, вплоть до показательного высказывания в монографии В. С. Баевского: «Вся поэзия XX в. так или иначе, зависит от опыта Анненского, Блока, Хлебникова. Если бы надо было назвать одного поэта, который оказал наибольшее влияние, пришлось бы произнести имя Анненского» [Баевский, 1996, с. 279]. В этом плане не случаен «титул», которым характеризуют его – «учитель поэтов».

Наряду с изучением поэзии И. Анненского в контексте русской классической традиции накопилось достаточное количество работ (Р. Д. Тименчик, А. Е. Аникин, Л. А. Колобаева, Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер, М. Баскер, Л. Г. Кихней и др.), в которых осмысливается проблема влияния поэтической системы И. Анненского на ряд отдельных авторов русской литературы XX века, среди которых, в первую очередь, рассматриваются параллели:

И. Анненский – А. Ахматова, И. Анненский – О. Мандельштам, И. Анненский – Н. Гумилев, возникшие из феномена акмеистского культа этого по-

¹ Первая отечественная монография, посвященная целостному рассмотрению творчества И. Ф. Анненского, принадлежит перу А. В. Федорова и опубликована в 1984 г.

эта. В современном литературоведении накопился целый ряд наблюдений, в которых отмечено влияние И. Анненского на стихотворения Г. Иванова, В. Нарбута, В. Ходасевича, Г. Адамовича, Б. Пастернака, В. Маяковского, В. Хлебникова, М. Цветаевой, А. Кушнера, Вс. Рождественского, И. Бродского. Накопленный ряд наблюдений заставляет внимательнее отнестись к знаменитому высказыванию А. Ахматовой о значимости поэтического опыта И. Анненского для развития русской лирики в XX веке: «С Пастернаком я говорила осенью 1935 г., в ту ночь, когда я случайно попала к ним, в полном беспомоществе бродя по Москве. Борис Леонидович со свойственным ему красноречием ухватился за эту тему и категорически утверждал, что Анненский сыграл большую роль в его [жизни] творчестве. <...> С Осипом я говорила об Анненском несколько раз. И он говорил об Анненском с неизменным пиететом. Знала ли Анненского Цветаева, не знаю. Любовь и преклонение перед Учителем и в стихах и в прозе Гумилева. Между тем, как Бальмонт и Брюсов сами завершили ими же начатое (хотя еще долго смущали провинциальных графоманов), дело Анненского оживило со страшной силой в следующем поколении. И если бы он так рано не умер, мог бы видеть свои ливни, хлещущие на страницах книг Б. Пастернака, свое полузаумное «Деду Лиду ладили...» у Хлебникова, своего раешника (шарики) у Маяковского и т. д. Я не хочу сказать этим, что все подражали ему. Но он шел одновременно по стольким дорогам! Он нес в себе столько нового, что все новаторы оказывались ему сродни» [Ахматова, т. 5, 2001, с. 149–150] и, соответственно, поставить проблему наличия если и не поэтической традиции, то поэтического диалога с И. Анненским уже не только в произведениях какого-либо отдельного автора, но в русской литературе в целом.

Как правило, поэт, чьим именем начинает обозначаться какая-либо традиция, обладает определенным качеством – быть своеобразным центром вбирания и творческого преобразования предыдущего художественного опыта на путях создания собственной оригинальной поэтической системы. Анненский, несомненно, этим качеством обладает. Практически все, кто обращался к изучению его творчества, так или иначе варьировали поэтически точное определение его художественного мира, данное в свое время О. Мандельштамом: «...весь корабль сколочен из чужих досок, но стать у него своя» [Мандельштам, 1993, т. 2, с. 239]. Внутренний диалогизм поэзии И. Анненского, основанный на постоянно варьирующейся в его поэзии оппозиции «Я» и «Не-Я», на постижении Другого как самоценного иного «Я», а не его отражения лишь в собственной субъективности (здесь уместно вспомнить ужас его лирического субъекта при мысли о невозможности выхода за пределы «Я» в процессе понимания между «Я» и «Другим» в стихотворении «Другому»: «Пусть только бы в круженьи бытия / Не вышло так, что этот дух влюбленный, / Мой брат и маг не оказался я / В ничтожестве слегка лишь подновленный» [Анненский, 1990, с. 144]), создает предпосылки для диалогических отношений с его лирикой других поэтов.

Можно также говорить об этапах поэтического диалога с И. Анненским в русской поэзии XX в. Первый из них связан с поэтами акмеистического круга, последний – с признанием И. Анненского как своеобразного предшественника постмодернизма (спорное, но заслуживающее внимания мнение).

Таким образом, целью предпринятого исследования является рассмотрение феномена поэтического диалога в русской поэзии XX века на примере поэтического взаимодействия русских стихотворцев с поэтической системой И. Анненского, чье творчество может быть рассмотрено как одно из вершинных воплощений принципа диалогичности. При этом методологически важным для нас является наблюдение Ю. Б. Борева о том, что «литература противостоит абсурду принципиального одиночества и некоммуникабельности. Поэтому диалогичность проникает во все ее поры: это и форма общения персонажей, и характер художественного мышления автора, и принцип рецепции (диалог читательского и авторского сознания, запечатленного в произведении)» [Борев, 2003, с. 13].

Поставленная цель диктует обращение к комплексному анализу исследуемого материала, основанному на сочетании историко-литературного и целостного подходов с использованием методов интерпретации и сопоставления стихотворений, а также элементов стиховедческого и мифопоэтического анализа. В ходе исследования в связи с поставленной целью осуществляется последовательный отказ от принципов интертекстуального анализа (в постструктуралистском или деконструктивистском смысле), однако, учитывая расширенное толкование этой методологии в современном литературоведении, элементы этого типа анализа тоже используются, но только в том случае, когда они не противоречат, а, по сути, отражают принцип диалогического взаимодействия произведений (см. работы Н. Фатеевой, Г. Денисовой, Н. Пьеге-Гро и др.). При этом мы согласны с уже высказывавшимся мнением (см., напр., монографию А. Ранчина о поэзии И. Бродского), что поэзия И. Анненского, наряду с произведениями других авторов, может стать источником интертекстуальной игры в современной литературе. Однако хотим еще раз обратить внимание на то, что этот тип литературных взаимодействий, характерный для современного литературного процесса, не будет нами рассмотрен, так как авторские и читательские стратегии интертекстуальности, в узком деконструктивистском смысле слова, и концепция диалога являются взаимоисключающими и базируются на разных философских и научных картинах мира. Эта принципиальная разница осмыслена в статье И. В. Нестерова и В. Е. Хализева, связавших теорию диалога с пушкинской традицией, христианством, религиозным экзистенциализмом, персонализмом и философской герменевтикой, в то время как Ю. Кристева в своем определении явления интертекстуальности опиралась на синтез идей, заложенных в марксизме и фрейдизме. Поэтому в центре диалогических отношений – личность, «я» и «не-я», воля автора, выразившаяся в целостном и завершенном эстетическом акте, а в центре интертекстуальных взаимодействий

вий – текст как разомкнутое, не обладающее смысловой целостностью явление, подчиненное законам языка, изменяющим волевые авторские устремления к запечатлению в своем тексте завершеного смысла вплоть до отмеченного Р. Бартом феномена «смерти автора».

Концептуальный вывод о месте диалогистики в культуре XX в., который делают И. В. Нестеров и В. Е. Хализев, представляется нам очень важным и многое объясняющим в том, как складывалось восприятие и освоение поэтических открытий И. Анненского в русской литературе XX века: «Нацеленная на отстаивание и утверждение общечеловеческих ценностей диалогистика, будучи общеевропейским веянием в философии, во многом служила (и служит) противовесом присущей данной эпохе дегуманизации, связанной с «разрывом первичных уз» и «отчуждением». Это течение гуманитарной мысли первой половины XX в. (пусть и не выдвинувшееся на первый план) явилось мировоззренческим антиподом таких направлений философии, как, с одной стороны, марксизм, а с другой – ницшеанство, фрейдизм, атеистический экзистенциализм и постмодернизм. Диалогисты указали дорогу, выводящую за пределы индивидуализма и коллективизма («третий путь»). Диалогическое мышление, будучи философией межличностного общения, избрало своим предметом отношение одного человека к другому и взаимоотношения человека и Бога. Диалогистике родственны герменевтика, обратившаяся к проблемам понимания, а также персонализм и нравственная философия, весьма близкие друг другу» [Нестеров, Хализев, 2004, с. 59–60]. Разницу между диалогизмом и интертекстуальностью подчеркивает в своей статье с показательным заглавием «Диалогизм vs интертекстуальность: выбор плацдарма» и М. В. Никитин. С точки зрения исследователя, диалогизм – явление более широкое и глубокое, связанное с взаимодействием на уровне мыслей, идей, идеалов в духовной культуре общества, в то время как интертекстуальность, как она была введена в научный оборот Ю. Кристевой, предполагала стремление отследить собственно формально-текстуальное взаимодействие, поэтому «подмена диалогизма интертекстуальностью <...> сместила акцент с содержания на форму, с мысли на выражение, с дискурса как речемыслительного процесса на текст как его конечную объективированную (и редуцированную!) репрезентацию» [Никитин, 2005, с. 117].

Поскольку поэтическая система И. Ф. Анненского основана на принципах диалога с «не-я», глубинном усвоении пушкинской традиции и непосредственно и опосредованно через концепцию человека в мире Ф. М. Достоевского, представляется целесообразным исследовать пути освоения этой эстетики и поэтики в русской лирике XX в. именно в аспекте диалогических взаимодействий. И. И. Подольская, описывая критический метод Анненского, выявила имманентную диалогичность всей творческой системы этого автора: «В этом – принципиальная позиция Анненского: любое определение, считает он, своей однозначностью препятствует свободному развитию мысли <...> главное в мирозерцании Анненского: отрицание им идеи завершен-

ности, какое бы соблазнительное обличие эта идея ни приняла» [Подольская, 1979, с. 516]. Примечательно, что, с точки зрения Н. Д. Тмарченко, именно взаимодействие двух идей-прообразов «завершения» и «незавершенности» породило бахтинское учение об «эстетике словесного творчества» как философски-филологической науке, в центре которой – проблема диалога. Сама же «эстетика словесного творчества», по мысли Н. Д. Тмарченко, «...имела своей целью, в частности, синтез достижений «молодой русской поэтики» и эстетики символизма» [Тмарченко, 2011, с. 339]. Таким образом, категория диалога является имманентно присущей эстетике модернизма и актуализирует необходимость изучения в этом аспекте русской поэзии XX века в целом и выявления отдельных смысловых потоков, в которых концентрированно воплощался бы этот принцип, в частности.

Еще С. Н. Бройтман в своих работах, посвященных изучению субъектно-объектной организации лирики, прозорливо отметил, что бахтинская концепция диалога более универсальна, чем принято полагать, и может быть применена к исследованию лирики: «То, что М. М. Бахтин считал проявлением монолога лирики, видимо, является другой плоскостью диалогических отношений, нежели та, на которой был сосредоточен ученый» [Бройтман, 1983, с. 6]. Исследуя эту «другую плоскость диалога», Бройтман предложил внимательнее отнестись к учению А. Н. Веселовского об исторической типологии художественного образа. Благодаря этому многогранному подходу к проблеме ученый и сформулировал методологически важный для нас тезис о том, что «исторический подход к художественному образу требует признания его не монологической, а диалогической природы» [Бройтман, 1983, с. 7]. Конкретизируя этот тезис применительно к лирике, С. Н. Бройтман формулирует свое понимание природы поэтического диалога и времени его первого проявления в русской литературе: «...структурным «генотипом» диалога в лирике (в отличие от диалога в эпосе и драме) является принцип нераздельности и неслиянности. Он проявляет себя и во взаимоотношениях субъектов диалога (они «нерасторжимы, хотя их раздельность вполне осознана», по О. М. Фрейдбергу), и в соотношении двух моделей-языков (мифопоэтического параллелизма и понятийного тропа). Однако факты истории литературы говорят, что возможность диалога стала действительностью русской лирики только в зрелом творчестве Пушкина. Именно у него субъектная и речевая диаструктурность лирики перестала быть только ее непосредственной стихией, а преобразовалась в эстетически взаимоосвещения ее субъектов-языков» [Бройтман, 1983, с. 9].

Показательно, что И. Анненский, унаследовавший и серьезно обновивший поэтические принципы, заложенные пушкинской традицией, будучи не только поэтом, но и филологом, проявлял глубокий интерес к теории исторической поэтики А. Н. Веселовского, с которым был лично знаком и состоял в переписке. Более того, в своей преподавательской деятельности он учитывал опыт ученого, о чем и писал, например, в письме от 22. 03. 1905: «С нетерпе-

нием жду Вашего оттиска, так как не только читаю, но штудирую все, что выходит из-под Вашего пера; вопросы же сравнительной поэтики мне, по некоторым обстоятельствам, теперь особенно интересны» [Анненский, т. 1., 2007, с. 392].

В публичной лекции 1870 г. «О методе и задачах истории литературы как науки» А. Н. Веселовский дал определение этой дисциплины и ее основного исследовательского метода: «История литературы, в широком смысле этого слова, – это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом. Если, как мне кажется, в истории литературы следует обратить особенное внимание на поэзию, то сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу – проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие» [Веселовский, 1989, с. 41]. В этом высказывании содержится мысль о том, что каждое литературное произведение, с одной стороны, является авторской личностно оформленной эстетической точкой зрения на мир, но, являясь таковой, эта точка зрения одновременно является концентрированным художественным выражением духовного опыта поколения, с другой стороны, выражая новые смыслы, поэт опирается на смыслы уже воплотившиеся в культуре в произведениях предшествующих художников, которые, в свою очередь, тоже находятся в двуединой связи с прошлым и будущим поколениями. В другом своем наброске «Поэтика сюжетов» А. Н. Веселовский формулирует следующую задачу исторической поэтики: «...определить роль и границы предания в процессе личного творчества» [Веселовский, 1989, с. 300]. Эта задача предполагает необходимость научного осмысления каждого поэтического произведения и каждой авторской системы как уникальных по своему смыслу явлений. Вне сопоставления с другими уникальность каждого отдельного автора не может быть выявлена и познана. В свете такого подхода широкое применение получает сравнительный (сопоставительный) метод, который позволяет осмыслить и выявить определенные закономерности развития литературного процесса. Так, А. Н. Веселовский пояснял: «изучая ряды фактов, мы замечаем их последовательность, отношение между ними последующего и предыдущего; если это отношение повторяется, мы начинаем подозревать в нем известную законность; если оно повторяется часто, мы перестаем говорить о предыдущем и последующем, заменяя их выражением причины и следствия» [Веселовский, 1989, с. 37].

В своей работе «Определение поэзии», оставшейся в рукописи, и при первом ее издании определенной В. М. Жирмунским как «Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского», ученый более подробно и в то же время ясно определил задачи, материал и метод своей дисциплины: «Ее задачей будет: генетическое объяснение поэзии как психического акта, опреде-

ленного известными формами творчества, последовательно накапливающимися и отлагающимися в течение истории; поэзии, понятой как живой процесс, совершающийся в смене спроса и предложения, личного творчества и восприятия масс, и в этой смене вырабатывающей свою законность. Материалом такой поэтики будет поэзия во всех ее доступных нам проявлениях, от эротических порывов австралийской хоровой пляски до Шекспира и Отелло включительно. Чем обширнее охваченная область, тем более результатов следует ожидать от сравнительного изучения поэтических фактов, ибо метод новой поэтики будет сравнительный» [Веселовский, 2006, с. 83]. Таким образом, Веселовский учитывает в формировании новых смыслов в развитии литературы не только авторскую, но и читательскую творческую активность, а так же указывает на необходимость привлечения как можно более широкого материала для конкретных сопоставлений для достижения большей результативности.

В. М. Жирмунский устанавливает три принципиально важных задачи сопоставительных изучений: «1) сравнение историко-генетическое, рассматривающее сходство между явлениями как результат их родства по происхождению и последующих исторически обусловленных расхождений; 2) сравнение историко-типологическое, объясняющее сходство генетически между собою не связанных явлений сходными условиями общественного развития; 3) сравнение, устанавливающее международные культурные взаимодействия, «влияния» или «заимствования», обусловленные исторической близостью данных народов и предпосылками их общественного развития» [Жирмунский, 1979, с. 186].

Так оформляется в качестве объекта исследования история мирового литературного процесса, которая должна была основываться на изучении истории развития литературных родов и жанров в пределах истории отдельных национальных литератур, складывающихся, в свою очередь, из феноменов личного творчества. Между этими отдельными явлениями искусства устанавливаются определенные художественные взаимодействия.

Одной из закономерностей литературного процесса является сочетание традиции и новаторства, когда, с одной стороны, художник стремится найти новые уникальные пути в искусстве, а с другой, связан с предшествующей культурой посредством определенных традиций (жанровых, стилевых и пр.). Как отмечает В. М. Жирмунский, «как и любая другая форма общественного сознания, литература развивается не в безвоздушном пространстве. Поэт никогда не творит на пустом месте, он не может смотреть на окружающий мир глазами младенца, для которого все в этом мире внове, который еще ничего не знает. Поэт всегда опирается на сложившиеся в ходе исторического развития литературы традиции, на опыт своих предшественников, усвоенный им в литературной школе, в которой он сформировался. Эти традиции и литературная школа обнаруживаются и в мироощущении поэта, и в образной системе, в жанрах, в стиле, которые сложились ко времени, когда творит ху-

дожник; все это он так или иначе использует и видоизменяет в своем творчестве» [Жирмунский, 2004, с. 441].

Таким образом, каждый писатель вступает в «диалог» с предшествующей и современной ему литературой в момент создания своего произведения. Причем, как подчеркивает М. М. Бахтин, диалог этот неизбежен: «предмет речи говорящего, каков бы ни был этот предмет, не впервые становится предметом речи в данном высказывании, и данный говорящий не первый говорит о нем. Предмет, так сказать, уже оговорен, оспорен, освещен и оценен по-разному, на нем скрещиваются, сходятся и расходятся разные точки зрения, мировоззрения, направления. Говорящий – это не библейский Адам, имеющий дело только с девственными, еще не названными предметами, впервые дающий им имена» [Бахтин, 1997, т. 5., с. 198–199].

Или в своей работе, посвященной проблемам поэтики Достоевского, Бахтин выражает эту мысль еще более детально: «Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда диалогического общения. Оно никогда не довлеет одному сознанию, одному голосу. Жизнь слова – в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило. Каждый член говорящего коллектива преднаходит слово вовсе не как нейтральное слово языка, свободное от чужих устремлений и оценок, не населенное чужими голосами. Нет, слово он получает с чужого голоса и наполненное чужим голосом. В его контекст слово приходит из чужого контекста, пронизанное чужими осмыслениями. Его собственная мысль находит слово уже населенным. <...>. Каждому направлению в каждую эпоху свойственны свое ощущение слова и свой диапазон словесных возможностей. Далеко не при всякой исторической ситуации последняя смысловая инстанция творящего может непосредственно выразить себя в прямом, непреломленном, безусловном авторском слове. Когда нет своего собственного «последнего» слова, всякий творческий замысел, всякая мысль, чувство, переживание должны преломляться сквозь призму чужого слова, чужого стиля, чужой манеры, с которыми нельзя непосредственно слиться без оговорки, без дистанции, без преломления» [Бахтин, 1997, т. 5, с. 225–226].

Можно предположить, что мысль Ю. Кристевой, поддержанная и развитая в работах Р. Барта, об интертекстуальности как явлении принципиальной незавершенности, иллюзорности целостности художественного произведения была вдохновлена этой идеей существования периодов литературного развития, когда за неимением стиля и способности сформировать свое авторитетное слово о мире художник обращается к чужому, преломленному в культуре, слову, сохраняя при этом дистанцию, в отличие от исчезновения таковой, если художник пребывает в традиции. Так, о феномене традиции Г.-Г. Гадамер пишет: «традиция, к которой мы принадлежим и в которой живем, – это

не часть нашего культурного опыта, не так называемое культурное предание, которое тогда состояло бы из одних памятников и текстов и заключалось бы лишь в передаче смыслов, выраженных средствами языка и исторически засвидетельствованных. Нет, нам непрестанно передается, *traditur*, сам же познаваемый в коммуникативном опыте мир, он передается нам как постоянно открытая бесконечности задача. Никогда он, этот мир, не бывает первоначальным миром первого дня. Повсюду, где мир испытывается нами, где происходит преодоление чуждости, где совершается усвоение, усмотрение, постижение, где устраняется незнание и незнакомство, повсюду совершается герменевтический процесс «собираания мира в слово и в общее сознание» [Гадамер, 1991, с. 14]. Таким образом, вне диалога не может произойти открытие мира и познание себя, в том числе и своей уникальности в этом мире. Так, Г.-Г. Гадамер в своей статье «Неспособность к разговору» замечает: «Платон видел в диалоге принцип истины: слово подтверждается и оправдывается лишь тогда, когда другой человек воспринимает его» [Гадамер, 1991, с. 86].

В главе «Слово у Достоевского» М. М. Бахтин, обосновывая и исследуя природу двуголосого слова, формулирует принципы литературного диалога, применимые и при изучении диалога, возникающего между различными авторскими мирами. При этом не всякие отношения могут быть рассмотрены как диалогические. Чтобы стать таковыми логические и предметно-смысловые отношения «...должны воплотиться, то есть должны войти в другую сферу бытия: стать *словом*, то есть высказыванием, и получить *автора*, то есть творца данного высказывания, чью позицию оно выражает. Всякое высказывание в этом смысле имеет своего автора, которого мы слышим в самом высказывании как творца его. О реальном авторе, как он существует вне высказывания, мы можем ровно ничего не знать» [Бахтин, 2002, т. 6, с. 206]. Как уточняет М. М. Бахтин, автором выступает оформляющаяся в произведении единая творческая воля, определенная позиция, «на которую можно диалогически реагировать». Более того, эта «диалогическая реакция персонафицирует всякое высказывание, на которое реагирует» [Бахтин, 2002, т. 6, с. 206]. Как следствие такой реакции и самой природы авторства как единой творческой воли, согласно Бахтину, «диалогические отношения возможны не только между целыми (относительно) высказываниями, но диалогический подход возможен и к любой значащей части высказывания, даже к отдельному слову, если оно воспринимается не как безличное слово языка, а как знак чужой смысловой позиции, как представитель чужого высказывания, то есть если мы слышим в нем чужой голос. Поэтому диалогические отношения могут проникать внутрь высказывания, даже внутрь отдельного слова, если в нем диалогически сталкиваются два голоса (микродиалог, о котором нам уже приходилось говорить)» [Бахтин, 2002, т. 6, с. 206]. Как результат диалога, понимаемого Бахтиным как истинная жизнь слова, и рождается двуголосое слово, которое «имеет двоякое направление – и на предмет речи как обычное слово и на *другое слово*, на *чужую речь*» [Бахтин, 2002, т. 6, с. 207].

При создании двуголосого слова первостепенную роль играет феномен чужого слова, именно ощущаемого как чужое в составе своего. И за счет установления диалогических отношений своего и чужого слова внутри высказывания рождается слово двуголосое как носитель нового диалогического смысла, включающего две точки зрения на мир в их диалогической обращенности друг к другу. Само столкновение двух точек зрения уже может привести и приводит к рождению нового смысла. При этом отношения с чужим словом внутри своего высказывания тоже не однонаправлены. Так, М. М. Бахтин указывает, что «чужие слова, введенные в нашу речь, неизбежно принимают в себя новое, наше понимание и нашу оценку, то есть становятся двуголосыми. Различным может быть лишь взаимоотношение этих двух голосов. Уже передача чужого утверждения в форме вопроса приводит к столкновению двух осмыслений в одном слове: ведь мы не только спрашиваем, мы проблематизируем чужое утверждение. Наша жизненно-практическая речь полна чужих слов: с одними мы совершенно сливаем свой голос, забывая, чьи они, другими мы подкрепляем свои слова, воспринимая их как авторитетные для нас, третьи, наконец, мы населяем своими собственными чуждыми или враждебными им устремлениями» [Бахтин, 2002, т. 6, с. 218].

Следующий вариант отношений с чужим словом – внутренне полемический или скрыто диалогический – наименее уловим. В этой разновидности, как отмечает М. М. Бахтин, «чужое слово остается за пределами авторской речи, но авторская речь его учитывает и к нему отнесена. Здесь чужое слово не воспроизводится с новым осмыслением, но воздействует, влияет и так или иначе определяет авторское слово, оставаясь само вне его. <...> Направленное на свой предмет, слово сталкивается в самом предмете с чужим словом <...> Это в корне изменяет семантику слова: рядом с предметным смыслом появляется второй смысл – направленность на чужое слово. Нельзя вполне и существенно понять такое слово, учитывая только его прямое предметное значение» [Бахтин, 2002, т. 6, с. 218–219]. Раскрывая суть скрытой диалогичности, исследователь предлагает представить себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника пропущены, но так, что общий смысл разговора не нарушается и вполне понятен. «Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово» [Бахтин, 2002, т. 6, с. 220].

Наконец, следует учитывать еще одну особенность диалогических отношений слов в пространстве произведения. «Взаимоотношения с чужим словом в конкретном живом контексте носят не неподвижный, а динамичный характер: взаимоотношение голосов в слове может резко меняться, однона-

правленное слово может переходить в разнонаправленное, внутренняя диалогизация может усиливаться или ослабляться, пассивный тип может активизироваться и т. п.» [Бахтин, 2002, т. 6, с. 221–222].

Следуя диалогической концепции М. М. Бахтина, М. М. Кедрова отмечает, что «всякий писатель по отношению к литературному процессу выступает в двуединой роли: как автор и как читатель. Именно восприятие и осмысление писателем предшествующей литературы обуславливает ее участие в создании новых произведений. Эта непрерывающаяся взаимосвязь между произведениями «образует главную ось» литературного процесса, благодаря чему литература продолжает жить и развиваться. Причем освоенный писателем чужой художественный опыт оказывает на его творчество различное влияние: или активизирующее, или тормозящее» [Кедрова, 1997, с. 32]. Данное наблюдение позволяет говорить о литературной традиции как «диалоге» с предшествующей культурой. «Диалог» этот, с одной стороны, неизбежен, но с другой – предполагает момент осознанной избирательности в наследовании предшествующей традиции, творческое ее обогащение. Все это актуализирует необходимость изучать контекстуальные связи в поле литературы.

К. Тарановский в статье, посвященной О. Мандельштаму, выделяет по степени важности для понимания смыслообразующих возможностей контекстуальных связей «...четыре вида подтекстов: (1) текст, служащий простым толчком к созданию какого-нибудь нового образца; (2) «заимствование по ритму и звучанию» (повторение какой-нибудь ритмической фигуры и некоторых звуков, содержащихся в ней); (3) текст, поддерживающий или раскрывающий поэтическую посылку последующего текста; (4) текст, являющийся толчком к поэтической полемике. В отличие от двух последних видов подтекста, первые два не обязательно способствуют нашему более тонкому пониманию данного стихотворения. Кроме того, второй вид может легко комбинироваться с третьим и / или четвертым; третий, в свою очередь, может сочетаться с четвертым» [Тарановский, 2000, с. 32].

Согласно А. Ранчину, «применение сравнительного метода может дать правильные результаты лишь при условии, что предварительно установлено: что и с чем можно и следует сравнивать. Сравнительный анализ должен предваряться структурным; структурный подход – сочетаться с историко-культурным» [Ранчин, 2001, т. 4, с. 16]. Он же дает и иную классификацию функционирования литературной традиции – либо как фона, либо как цитаты. В первом случае речь идет о соотношении всякого литературного произведения с ближайшей традицией как фоном, что и позволяет читателю ощутить новое произведение как новаторское, иное. Второй вид подключения к традиции – цитата, без которой невозможно актуализировать более или менее отдаленную традицию в пределах современного произведения.

Наконец, следует учитывать и существование в живой традиции свойства, которое условно можно назвать «обратной перспективой» и которое было подмечено еще Т. С. Элиотом в размышлениях о природе традиции: «Та

связь, которой подчиняется и которую длит поэт, не односторонняя связь; когда создано новое художественное произведение, это событие одновременно затрагивает все произведения, которые ему предшествовали. Существующие памятники образуют идеальную соразмерность, которая изменяется с появлением нового (истинно нового) произведения искусства, добавляющегося к ним. Существующая соразмерность завершена до того, как в нее входит новое произведение, а чтобы соразмерность сохранилась с вторжением нового, весь существующий ряд должен быть, пусть лишь еле заметно, изменен; оттого по-новому выстраиваются соотношения, пропорции, значимость любого произведения в его связях с целым; это и есть гармония старого и нового <...> прошлое точно так же видоизменяется под воздействием настоящего, как настоящее испытывает направляющее воздействие прошлого» [Элиот, 1997, с. 159]. Это же свойство традиции и его воздействие на создание и восприятие художественного произведения описал в своей монографии Р. Вайман: «...истинная традиция обогащает не только воспринимающих, но и воспринимаемое (сам «образец»), раскрывая в нем как бы неизвестные прежде истины и перспективы. <...> Традиция есть категория отношения, обнаруживающая историческое развитие. Традиция есть то, что воспринято и что, будучи само изменчивым, изменяет творчество тех, кто воспринял традиционные образы. Взаимосвязь создает возможность постоянного живого обмена между эпохой возникновения и эпохой воздействия литературного произведения: связь между первоисточником, способом восприятия и реципиентом изменчива в смысле обозначения предмета, понимания его значения и его воздействия» [Вайман, 1975, с. 48–49].

По сути, Т. С. Элиот и Р. Вайман включают в объем понятия «традиции» не только авторскую предзаданность смысла, но и его субъективные и даже мифологизирующие изначальный замысел семантические приращения в творчестве последующих авторов. Благодаря этому свойству можно говорить о традиции как особом поле живого диалога творящих «Я» вне зависимости от биографических, ограничивающих во времени пределов их существования. Именно такое понимание традиции насыщает реальным психологическим и духовным смыслом знаменитые пушкинские строки: «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит – / И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит» [Пушкин, т. 3, кн. 1., 1995, с. 424]. Следует отметить, что такое отношение к поэзии и к поэтической традиции как полю взаимодействия «Я» и «Не-Я», «Другого» наследует от А. С. Пушкина И. Ф. Анненский¹. Представляется, что его мысли о «ничейности» стиха являются не столько следствием деперсонализации творчества, сколько поэтическим воплощением идеи «коллективного мыслестрадания». Можно добавить, что предприня-

¹ Так как проблема наличия пушкинской традиции в творчестве И. Анненского была нами рассмотрена в специально посвященном ей диссертационном исследовании «Пушкинская традиция в поэзии И. Анненского» (Томск, 2000), позволим себе не развивать далее это положение.

тый И. Анненским перевод Еврипида, возмущивший Ф. Ф. Зелинского, соответствовал не столько задаче собственно литературного перевода, сколько стал лабораторией и достижением слияния «Я» и «Не-Я» в поле художественной традиции, осуществив в широком смысле «перевод» не текста, но мирообраза и соответствующей ему концепции человека в мир современной русской литературы, что было бы невозможно без приращения смысла, так как «традиция нуждается в постоянном обновлении, иначе она превратится в академическое эпигонство. Отношение к традиции остается творческим, лишь пока традиционное претерпевает изменения в изменившейся ситуации <...> вершина творчества есть создание новых традиций» [Вайман, 1975, с.86]. Однако исторически такое отношение к традиции сложилось не сразу. И здесь представляется интересным и важным мнение Е. В. Ермиловой о том, что представление о традиции как пространстве живого диалога является свойством искусства символистов: «Думается, что в отношении символизма к традиции существенны не столько конкретные влияния и заимствования, сколько сама постановка проблемы «традиции», в том числе и в самом широком плане как идея «культурного наследия» или культуры как живой памяти» [Ермилова, 1989, с. 165].

Следует также учитывать, что есть своя специфика реализации литературной традиции в лирике. Так, в другой своей работе Е. В. Ермилова говорит об этом следующее: «Лирическое стихотворение – если только оно не ставит сознательной целью разрушение традиционного строя стиха – в силу самой своей специфики более консервативно, чем прозаическое произведение; оно несет целый комплекс сращений, которые меняются медленно, от образной системы, включая так называемые «вечные образы», затвердевающие в «поэтические банальности», до рифмы, вообще до звукового оформления <...> С другой стороны, как лирическое произведение, т. е. выражение каких-то существенных сторон бытия, в том числе бытия национально-исторического, в преломлении сознания данной личности в определенный момент ее существования, – оно должно более чутко отражать изменение этих сторон бытия, более гибко реагировать на новизну, чем произведение эпическое, реагировать и самим стилем, представляющим выражение неповторимой личности поэта» [Ермилова, 2001, с. 25–26].

Об особенностях включения «чужого слова» в поэтический текст писал и Ю. М. Лотман, отмечая появление новых смысловых возможностей диалогической поэтики в пределах монологического по определению рода литературы: «По своему построению как некоторый тип речи лингвистическая поэзия тяготеет к монологу. В силу того что любая формальная структура в искусстве имеет тенденцию становиться содержательной, монологизм поэзии приобретает конструктивную значимость, истолковываясь в одних системах как лиризм, в других как лиро-эпическое начало (в зависимости от того, кто принимается в качестве центра поэтического мира). Однако принцип монологизма вступает в противоречие с постоянным перемещением семантических

единиц в общем поле построения значений. В тексте все время идет полилог различных систем, сталкиваются разные способы объяснения и систематизации мира, разные картины мира. Поэтический (художественный) текст в принципе полифоничен» [Лотман, 1996, с. 112].

Обращает на себя внимание и тот факт, что в качестве идеального примера полифонизма в лирике Ю. М. Лотман приводит стихотворение И. Анненского «Еще лилии». Приведенный в его монографии анализ этого стихотворения раскрывает особенности «поэтики отражений», если воспользоваться символом самого И. Анненского, как одной из творческих стратегий воплощения принципа поэтического диалога в лирическом произведении в качестве основы художественного смысла: «Так раскрывается напряжение в семантической структуре текста: монолог оказывается полилогом, а единство складывается из полифонии различных голосов, говорящих на разных языках культуры» [Лотман, 1996, с. 116].

Исследования в области генезиса лирики позволяют утверждать, что лирике, несмотря на то, что она соотносится с монологической формой высказывания, изначально присуще диалогическое начало как обращенность к традиции. Так, Н. П. Гринцер, рассматривая мотивы цветенья и многоцветья в древнегреческой лирике, отмечает, что во взаимосвязи с образностью Ор как покровительниц поэзии этот мотив «...предполагает возможность многообразного и неоднократного поэтического воспроизведения древних сказаний. Та же интерпретация приложима в этом контексте к, вероятно, самому известному и многократно цитируемому высказыванию Пиндара о поэтической новизне: «Превозноси старое вино и цветение новых гимнов» <...> Новизна песни опять-таки не означает здесь «уникальность» и «неповторимость», напротив, она подобна новому цветку «на старом стебле», иными словами речь идет о новом способе и новом варианте передачи традиционного содержания («древней мудрости»). Тем самым сами лирические авторы постоянно – скрыто или имплицитно – встраивали свое творчество в предшествующую традицию» [Гринцер, 2007, с. 34]. И далее, подводя итог рассмотрению изначально присущих лирике отличительных свойств, Н. П. Гринцер делает важный в нашем аспекте вывод: «...единство «лирики» определяется не столько спецификой «разговора от первого лица», сколько общностью неких внутренних поэтических установок. Среди них первая и главная – это постоянное стремление соотнести себя с предшествующей традицией. Варианты этого соотнесения могут быть самыми разными: от прямого воспроизведения (как у Стесихора) или уравнивания себя с предшествующими эпическими поэтами (как у Пиндара), с одной стороны, до противопоставления себя ей (как у Архилоха) или прямого пародирования (как, например, у Гиппонакта) – с другой. Но при всей разности интерпретаций идея преемственности, пусть и путем преобразования традиционных тем, мотивов и формул, остается главенствующей. Именно это, на наш взгляд, и может служить основной отли-

чительной чертой новой литературной формы, которая традиционно носит название архаическая лирика»» [Гринцер, 2007, с. 35].

По мысли исследователя, именно в таком диалоге с традицией в рамках лирики и зарождается категория «авторства»: «в этом смысле «я» архаической лирики – это не только и не столько пробуждение «индивидуальности», сколько пробуждение «литературной индивидуальности», осознание «авторства»...» [Гринцер, 2007, с. 35]. Таким образом, проблема поэтического диалога оказывается непосредственно взаимосвязанной с категорией автора и с проблемой литературной индивидуализации в контексте поэтических традиций.

Изучение различных проявлений поэтического диалога (и как свойств субъектно-объектной организации лирического произведения, и как форм обращения в пределах текста к опыту другого поэта, и как особенностей мироощущения автора) в конкретных стихотворениях в пределах одной из сложившихся в русской поэзии XX столетия линий эстетической преемственности, связанной с творчеством И. Анненского, является основной целью принятого исследования. Выбор этой линии поэтической преемственности обусловлен тем, что И. Анненский, обновив русскую поэтическую традицию, обозначенную именем А. С. Пушкина, создал «поэтику отражений», существенно повлиявшую на поэзию постсимволистов. Как отмечает Г. В. Петрова, «...в художественном сознании Анненского идея отражения – одна из ключевых. Не случайно в стихотворении «Миражи» звучат строки:

Пусть я – радость отраженья,
Но не то ль и вы, поэты? (153)

Поэт не раз говорил о своей нелюбви к отвлеченным словам и понятиям, в этом смысле категория отражения составляет редкое исключение, поскольку неоднократно возникает и в его критических статьях, и в эпистолярном наследии, обрастая огромного количества смыслами. <...> Для Анненского в связи с обнаружением конфликта между «бессознательной» частью души поэта и его личностным сознанием оказалась важна идея отражения именно в качестве синтетической формы творческого познания. При этом все рассуждения Анненского о творческом я поэта в «Книгах отражений», и особенно статье-докладе «Бальмонт-лирик», сводились к признанию его коллективной основы» [Петрова, 2002, с. 72].

Воплощенная в качестве конкретного поэтического опыта в лирике поэтика отражений во всем многообразии ее граней была отрефлексирована в двух сборниках критических и эстетических статей и эссе с характерным заглавием «Книги отражений». В предисловии к первой из них сформулированы не только особенности критического метода И. Анненского, но и основные принципы этой поэтики, ставшие основой его лирического творчества. Опи-

сывая эти принципы вслед за И. Анненским, обозначим их следующим образом.

1. Установка на слияние «Я» и «Другого» через близость переживания и мирочувствования: «Я же писал здесь только о том, что мной владело, за чем я следовал, чему я отдавался, что я хотел сберечь в себе, сделав собою» [Анненский, 1979, с. 5]. Этот принцип предполагает интуицию единства в переживании мира разными субъектами и дает возможность ощутить близость между «Я» и «Не-Я». Кроме того, он предполагает момент избирательности, осознанности в приобщении к чужому поэтическому опыту.

2. Творческое обновление чужого поэтического опыта, эффект приращения художественного смысла посредством чтения как диалога с другим автором: «...можно ли ожидать от поэтического создания, чтобы его отражение стало пассивным и безразличным? Самое чтение поэта есть уже творчество» [Анненский, 1979, с. 5]. При этом, согласно Анненскому, не только воспринимающий произведение поэт склонен творчески его переосмысливать, но и само произведение обладает определенной степенью активизирующего воздействия на реципиента.

3. Интерес к автору-творцу, открывающемуся в самой структуре его творений: «Я брал произведения субъективно-характерные. Меня интересовали не столько объекты и не самые фантоши, сколько творцы и хозяева этих фантошей» [Анненский, 1979, с. 5].

Тем самым Анненский формулирует здесь поэтику отражений, представляя поэзию как диалог сознаний и душ творцов, находящихся в непрерывном, нераздельном и неслиянном со-бытии как со-творчестве. В работе И. Э. Чернакова, посвященной критике И. Анненского, содержится наблюдение об особенностях отражений «Я» и «Не-Я» в его статьях и эссе: «"Высокая критика" И. Ф. Анненского дает сложное сплетение творческого мира того художника, о котором идет речь, с художественными системами его предшественников, современников, а так же тех художников, которые были современниками самого критика. В каждом «творце», по представлениям Анненского, «отражается» весь опыт художественной литературы, отечественной и мировой» [Чернаков, 2007, с. 5].

Этот же принцип отражений неоднократно образно воплощался и в его лирике, например, в образе ничейного и одновременно собственного стиха из стихотворения «Мой стих» (впервые опублик. в № 11 журнала «Аполлон» за 1910 г.). Приведем стихотворение целиком, графически выделив в тексте смысловое напряжение между своим и чужим в восприятии лирическим субъектом волнующего его стиха:

Недоспелым поле сжато;
И холодный сумрак тих...
Не теперь... давно когда-то
Был загадан этот стих...

*Не отгадан, только прожит,
Даже, может быть, не раз,
Хочет он, но уж не может
Одолеть дремоту глаз.*

*Я не знаю, кто он, чей он,
Знаю только, что не мой, –
Ночью был он мне навеян,
Солнцем будет взят домой.*

Пусть подразнит – мне не больно:
*Я не с ним, я в забытьи...
Мук с меня и тех довольно,
Что, наверно, все – мои...*

Видишь – он уж тает, канув
Из серебряных лучей
В зыби млечные туманов...
Не тоскуй: он был – ничей [Анненский, 1990, с. 178].

Показательна при этом определенная градация в эпитетах, сопровождающих образ стиха: в заглавии – «мой» – в центральной строфе – «не мой» – в финале – «ничей», подчеркивающая растворение стиха, пришедшего к лирическому герою-поэту, в коллективном поле культуры. На долю поэта остается не само произведение как феномен некоего надличностного идеального (и тем самым лишено страданий) мира, а лишь муки творчества, «что, наверно, все – мои...»

Созданная И. Анненским «поэтика отражений», в некоторой степени обусловленная исканиями европейского и русского символизма, оказалась воспринята художниками постсимволистами, провозгласившими его своим «предтечей» и «учителем». Именно эта линия развития русской поэзии XX века и стала объектом предпринятого исследования, определив его структуру.

Поскольку на восприятие поэзии влияет образ автора, который, к тому же зачастую обрастает мифопоэтическими интерпретациями в первой главе рассматривается формирование, развитие и деконструкция поэтического мифа об И. Анненском в русской лирике XX – начала XXI столетий.

В связи с тем, что именно поэты акмеистического круга объявили Анненского своим предтечей во второй главе предпринято рассмотрение поэтического диалога акмеистов с И. Анненским. При этом в центре внимания оказываются поэтические системы Н. Гумилева и О. Мандельштама, так как поэтический диалог А. Ахматовой с И. Анненским достаточно подробно

исследован в современном ахматоведении. Поэзия С. Городецкого, В. Нарбута и М. Зенкевича не привлекается по той простой причине, что их «крыло» не было так ориентировано на поэтику И. Анненского, как трех «подлинных», по версии А. Ахматовой, акмеистов.

В третьей главе прослеживаются линии взаимодействия с поэзией И. Анненского русской эмигрантской лирики первой волны, причем акцент ставится на диалоге с поэтами «парижской ноты» и ее вдохновителями Г. Ивановым и Г. Адамовичем (младоакмеистами), создавшими особый культ И. Анненского, унаследованный ими от акмеистов и существенно переосмысленный. Хотя практически все поэты «парижской ноты» с пиететом относились к поэзии И. Анненского более подробно в монографии рассматриваются стихотворения А. Штейгера, которого критики считали самым последовательным выразителем «ноты», и И. Чиннова, которому выпало стать «завершителем» этого явления.

Так как поэтический диалог с И. Анненским, пусть и слабо, но все же сохранялся в русской поэзии не только эмиграции, но и метрополии в последней главе дана попытка проследить диалог с его поэзией тех авторов, благодаря которым опыт поэтических открытий И. Анненского был перенесен в литературу второй половины XX столетия, вследствие чего актуализируются имена Б. Пастернака, Вс. Рождественского и А. Кушнера. Причем благодаря А. Кушнеру линия поэтического взаимодействия с И. Анненским оказалась продолженной и в XXI столетии.

Отбор сопоставляемых авторских систем производился, исходя не только из наличия реминисценций и аллюзий на поэзию И. Анненского (при таком подходе материал исследования мог бы стать неоправданно широким, и проблема поэтического диалога растворилась бы в изучении более широкого поля литературных взаимодействий), но и с учетом притекстовых высказываний избранных авторов о важности для их творческого становления или развития поэтических открытий, эстетических положений и личности этого поэта. Таким образом, в центре исследования оказались поэты, прямо называвшие И. Анненского своим учителем, что и позволило сконцентрировать внимание на изучении проблем литературной преемственности и поэтического диалога в пределах одной из линий русской поэтической традиции.

Глава 1. Миф об И. Анненском в русской поэзии

Практически любой крупный поэт запечатлевается в культуре как во многом мифологизированный образ. Наиболее показателен и в этом отношении миф об А. С. Пушкине. Свои мифы сложились вокруг М. Ю. Лермонтова, А. А. Фета, А. А. Блока, М. И. Цветаевой, С. А. Есенина, В. В. Маяковского, А. А. Ахматовой и мн. др. Можно говорить о том, что сложилась уже целая традиция изучения этого феномена. При этом следует отметить, что часть мифопоэтических мотивов является продолжением жизнетворческих усилий поэтов, основанных на романтической установке «Жизнь и поэзия – одно», другая часть рождается из целостного осмысления последующим поколением судьбы, творчества и роли поэта, приобретающего в творчестве других легендарно-поэтические черты. Не является исключением из этого ряда и И. Ф. Анненский. Но если мифы о Пушкине, Лермонтове, Гумилеве, Цветаевой, Высоцком рождались как отклик на трагизм их судеб, стремление прозреть некую высшую закономерность в их страданиях и гибели, то миф об Анненском, как и о Фете [Петрова, 2010, с. 28–57], скорее, имеет источником нежелание этих поэтов претворять свою биографию в жизнетворческий акт, установку на сохранение четкой границы между сферами повседневности и искусства, а также стремление скрыть биографический слой за эстетизированной реальностью поэзии.

Тем не менее, став знаковыми фигурами для определенного круга поэтов, они не избегли мифологизации уже в чужом творчестве. И это важно учитывать, поскольку они относятся к тем поэтам, чья судьба особым образом окрасила восприятие их поэзии. И здесь хочется согласиться с мыслью А. Барзаха о том, что «...в истории культуры и даже в восприятии современников *судьба Анненского*, образ Анненского, личность Анненского, его поведение – имеют не меньшее значение, чем его поэзия: именно живой образ и судьба Анненского, окрашенные его поэзией – а не наоборот! – были столь важны и так сказались в творчестве Ахматовой и Мандельштама» [Барзах, 1999, с. 65]. Можно расширить этот ряд: не только для А. Ахматовой и О. Мандельштама, но и со всей очевидностью судьба и личность И. Анненского оказались важны для Н. Гумилева, Г. Адамовича, Вс. Рождественского, А. Кушнера и др. При этом мифологизация судеб поэтов сохранила такое свойство архаического мифа, которое вслед за О. М. Фрейденберг можно обозначить как самодостаточность изображенного факта без нужды в его достоверности: «Мифология – выражение единственно возможного познания, которое еще не ставит никаких вопросов о достоверности того, что познает, а потому и не добивается ее» [Фрейденберг, 2008, с. 18].

Наконец, следует учитывать, что развитие мифопоэтического образа может идти по нескольким направлениям, а также изменяться вплоть до деконструкции одних элементов, уже ставших устойчивыми, и создания совершенно новых.

§ 1. Мифопоэтический образ «учителя поэтов»

Одним из первых создает мифологизированный образ И. Анненского Н. Гумилев в стихотворении «Памяти Анненского» (первая публикация – в 1912 г., в 1914 – в составе сб. «Колчан») [Тименчик, 1985; 1987; Баевский, ГИМБ, 1994, с. 92]. В научной литературе этот текст привлекался с целью подтверждения связи творческого метода И. Анненского и нового литературного направления или для обоснования поэтического влияния Анненского на Гумилева. Если Р. Д. Тименчика интересовало название текста, содержащее прямое указание на значимость поэзии И. Анненского для акмеистов и Н. Гумилева, то М. Баскер попытался проникнуть во внутреннюю структуру данного стихотворения и в результате его рассмотрения пришел к выводу о его программном значении в оформлении зарождающегося акмеизма, указав также на его выход в декабрьском номере журнала «Аполлон» за 1912 г. непосредственно перед публикацией манифестов акмеизма [Баскер, 2000, с. 87–96].

Стихотворение «Памяти Анненского» открывает книгу «Колчан», что заставляет предполагать его программное звучание, по крайней мере, в пределах данной книги стихов. Выскажем предположение, что, помещая в качестве начального текст, посвященный памяти И. Анненского, Н. Гумилев указывает на начало своего творческого пути и, соответственно, представляет И. Анненского своим учителем. Предположение подкрепляется символикой названия книги – «Колчан». Колчан может выступать атрибутом воина, и это оправдывается развитием темы войны как одной из главных в книге. В античной культуре колчан с золотыми стрелами был атрибутом Аполлона – бога искусств, и эта ассоциация подкрепляется рядом фактов. Во-первых, Гумилев к моменту выхода сборника в свет считался одним из основателей акмеизма – школы, заявившей о себе как по преимуществу аполлонической в противовес дионисийствующему символизму [Доливо-Добровольский, 1996, с. 90–107]. Во-вторых, оформлению акмеизма в самостоятельное направление способствовал журнал «Аполлон», одним из первых участников и, по замыслу С. Маковского, устроителей был И. Анненский, выступивший противником Вяч. Иванова в споре о дионисийском и аполлоническом типах творчества.

Мифопоэтический образ Иннокентия Анненского как «последнего из царскосельских лебедей» связан с мифологизацией Царского Села как пространства русской поэзии, ее колыбели. Образ-символ отсылает к роли Царского Села как в русской культуре, так и в творчестве И. Анненского. Так, Г. Т. Савельева в своей статье «Два мифа о Царском Селе. Анненский и Мандельштам» отмечает, что «в самом восприятии Царского Села и заложены два мифа о нем как о городе царей и «царских чудес» и как о городе поэтов и литературных чудес» [Савельева, ИАиРК, с. 143]. Большую часть жизни И. Анненский провел в Царском Селе. Судя по письмам, это было его излюбленное

«пространство», пробуждавшее творческое настроение. Так, поэтическую зарисовку царскосельских парков в письме к А. В. Бородиной от 14.07.1905 г. он завершает словами: «Мне почему-то кажется, что нигде не чувствовал бы я себя теперь так хорошо, как здесь» [Анненский, 1979, с. 462]. В речи «Пушкин и Царское Село» он говорит о влиянии красоты этого пространства на развитие поэтического дара Пушкина и заключает свою речь лицейским преданием о Пушкине как гении-хранителе Царского Села и Лицея. Можно предположить, что подобного рода высказывания Анненский делал и в беседах с другими своими современниками, и Гумилев в своем стихотворении соотносит образы Анненского и Царского Села не только потому, что именно там состоялось их знакомство, но и руководствуясь отношением изображаемого поэта к Царскому Селу как любимому месту, где царит вдохновение, где может состояться встреча поэта и его Музы.

Образ лебедя имеет богатую традицию поэтических истолкований. Лебеди – неотъемлемый атрибут царскосельских парков, красота этих птиц гармонировала с красотой царскосельского комплекса, что, видимо, и послужило оформлению мифа о них как местных духах-покровителях¹. Муза И. Анненского в стихотворении Н. Гумилева созвучна этой красоте, овеянной элегическим настроением: «И жалок голос одинокой музы, / Последней – Царского Села» [Гумилев, т. 1., 2000, с. 322]. Лебедь со времен античности выступал символом поэта, был птицей, посвященной богу искусств Аполлону [Лосев, 1996, с. 314–315]. Гораций оформляет мотив превращения души поэта, покидающего этот мир, в лебедя; на русской почве этот мотив проявится в творчестве Г. Р. Державина («Лебедь», 1804), а позже через память горацянско-ломоносовско-державинской традиции воплотится в стихотворении А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Н. Гумилев, мифологизируя И. Анненского как «последнего из царскосельских лебедей», создает образ культурной «цепочки»: Г. Р. Державин – А. С. Пушкин – И. Ф. Анненский, необыкновенно высоко оценивая творчество своего старшего современника. Следует также учесть обнаруженную М. Баскером переключку стихотворения Н. Гумилева со стихотворением В. А. Жуковского «Царскосельский лебедь», благодаря чему возникает ряд соотнесений: В. А. Жуковский – А. С. Пушкин – И. Ф. Анненский [Баскер, 2000, с. 95]. Учитывая находку Баскера, получаем следующую «царскосельскую» «лебединую» линию поэтов: Г. Р. Державин – В. А. Жуковский – А. С. Пушкин – И. Ф. Анненский. Следует упомянуть и о том, что в стихотворениях самого И. Анненского лебедь тоже был неотъемлемой деталью царскосельского пейзажа: «Там стала лебедем Фелица / И бронзой Пушкин молодой» («Л. И. Микулич») [Анненский, 1990, с. 198]. Более того, в этом послании И. Анненский указывает на двух царскосельских поэтов – Г. Р. Державина (образ Фелицы принадлежит его поэзии) и А. С. Пушкина. Следовательно,

¹ См. комментарии А. В. Федорова к стихотворениям И. Анненского: Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 582.

Н. Гумилев продолжает уже созданный мифологизированный ряд царско-сельских поэтов, вписывая в него, как ему кажется, последнее имя.

Слово «последний» в стихотворении Н. Гумилева намекает на обрыв, окончательное завершение обозначенной традиции, к которой он относит И. Анненского, включая его в другой культурный контекст, относя его творчество не к настоящему, а к прошлому. Н. Гумилев как бы «изымает» поэзию И. Анненского из эпохи «серебряного века», относя ее к веку «золотому», знаками которого становятся другие «царскосельские лебеди» (Г. Р. Державин и А. С. Пушкин). Такое толкование поддерживает мотив невозвратимости, невосполнимости утраты, обязательный как для мифа о лебедях, так и для мифа о «золотом веке»: Муза скитается в вечернем пространстве Царского Села одинокой, не находя поэта, способного ее услышать: «Она глядит, она поет и плачет / И снова плачет и поет, / Не понимая, что все это значит, / Но только чувствуя – не тот» [Гумилев, т. 1., 2000, с. 322]. Отнесение Музы И. Анненского к эпохе «золотого века» русской поэзии в творчестве Н. Гумилева было метафорически осмыслено Н. Оцупом. Так, в своей монографии, посвященной Гумилеву, Н. Оцуп пишет: «Пушкин (1779–1837) и Анненский (1855–1909) олицетворяют два лика царскосельской музы <...> Можно ли узнать светлую, прелестную музу Пушкина в болезненных чертах одинокой и зябкой музы Анненского? Кажется, нельзя. А ведь это она!» [Оцуп, 1995, с. 16]. Таким образом, Н. Оцуп одним из первых указал на то, что представленный в поэзии Н. Гумилева миф о Царскосельском поэтическом ученичестве, актуализированный в образе И. Анненского как учителя поэтов, восходит к стихотворению А. С. Пушкина «Муза» (1821).

Восприятие Н. Гумилевым И. Анненского в контексте «золотого века» может быть мотивировано по-разному. Во-первых, поэт биографически, жизненно принадлежал эпохе XIX века, которая поэтами XX века осмыслялась как «пушкинская». Следует также вспомнить множество деталей, объединивших в восприятии царскосельских гимназистов образы А. С. Пушкина и И. Ф. Анненского (лицейско-гимназический контекст, речь И. Анненского о «Пушкине и Царском Селе», произнесенная во время празднования столетнего юбилея поэта, восприятие обоих как *Genius loci* царскосельских садов и Лицея, выбор И. Анненским стихов А. Пушкина для памятника поэту в Царском Селе, возможно, известное благодаря его старшему брату родство с А. Пушкиным). Тем более показателен изображенный разрыв Н. Гумилева с этой Музой и широко известная его нелюбовь к Царскому Селу, неоднократно отмеченная в мемуарах. Во-вторых, это может быть связано с признанием поэтического «мастерства» И. Анненского. Не случайно в сборнике «Жемчуга» Н. Гумилев, самоутверждаясь как поэт, символически, через систему посвящений, бросает вызов трем «мастерам» – Вяч. Иванову, В. Брюсову и И. Анненскому. Наконец, такое соотнесение могло быть спровоцировано стихотворениями самого И. Анненского, у которого мотив устремленности его лирического «Я» к «золотому веку» развивается от тон-

ких намеков через включение мифологем («Я на дне, я печальный обломок...» [Анненский, 1990, с. 121]), до открытого заявления: «Иль сделаться Мною, быть может, / Одним из упрямых калек, / И всех уверять, что не дожит / И первый Овидиев век» («Дождик») [Анненский, 1990, с. 110].

Образ И. Анненского детализируется в лирическом сюжете, новые детали поданы не «объективно», как в первой строфе, а сквозь призму восприятия лирического героя, выступающего здесь в двух ипостасях: мастера, вспоминающего о своем «учителе», и начинающего поэта-ученика. Этими изменениями статуса лирического героя обусловлена и трехчастная композиция стихотворения. Первая часть – первая строфа, где задается миф о поэте как «последнем из царкосельских лебедей». Создание его под силу лишь поэту-мастеру, который, будучи посвященным, оказывается способным воспринять чужой художественный мир во всей целостности.

Вторая часть начинается со стиха: «Я помню дни: я робкий, торопливый...» [Гумилев, т. 1., 2000, с. 321], в котором посредством воспоминания осуществляется переход в другое время, время ученичества, когда начинающий поэт еще не был способен одним символом охватить открывающееся перед ним искусство и особую поэтическую манеру. Лаконизм первой части сменяет пространность второй, состоящей из четырех строф. В ней разворачивается сюжет отношений мастера и смятенного, растерянного перед его искусством ученика: «Десяток фраз, пленительных и странных, / Как бы случайно уроня, / Он вбрасывал в пространства безымянных / Мечтаний – слабого меня. // <...> / И этот голос, нежный и зловещий, / Уже читающий стихи!» [Гумилев, т. 1., 2000, с. 321]. Система противопоставлений соотносит двух «персонажей»: мастер – ученик, старость – юность, спокойствие и учтивость – робость и торопливость, могущество десятком фраз вырвать из мира вещей – слабость перед миром мечтаний. Причем все в этих оппозициях подчеркивает силу поэтического дара И. Анненского и слабость лирического героя.

Третья часть – заключительные четыре строфы, в которых лирический герой покидает пространство воспоминаний и дает другую оценку мастерству своего учителя. Смятение и растерянность предыдущих четырех строф сменяются спокойной уверенностью, доведенной до осознания своего превосходства, с высоты которого и звучат финальные стихи: «И жалок голос одинокой музыки, / Последней – Царского Села» [Гумилев, т. 1., 2000, с. 322] (здесь и далее образы в цитатах выделены мною – Н. Н.). Единственным моментом, сглаживающим пафос превосходства, оказывается мотив непонимания, неполноты восприятия и невозможности повторения творческой манеры ушедшего поэта. Этот мотив скрепляет композиционно все три части стихотворения. В первой он реализуется как невозможность возврата к прошлому эстетическому опыту: «Был Иннокентий Анненский последним / Из царкосельских лебедей» [Гумилев, т. 1., 2000, с. 321], во второй – как неспособность и бессилие начинающего по достоинству оценить творение мастера: «В

них плакала какая-то обида, / Звенела медь и шла гроза...» [Гумилев, т. 1., 2000, с. 321], в третьей – как непонимание, непризнание лирического героя, уже мастера, способного увидеть и услышать поэзию, музой своего предшественника – «Она глядит, она поет и плачет / И снова плачет и поет, / Не понимая, что все это значит, / Но только чувствуя – не тот» [Гумилев, т. 1., 2000, с. 322].

Итак, в стихотворении Н. Гумилева «Памяти Анненского» создается мифопоэтическая версия судьбы и творчества И. Анненского как последнего представителя царскосельской «золотой» классической традиции. Его творчество осмысливается как достояние прошлого, которое, тем не менее, оказывается значимым для настоящего, что реализуется не только в мотиве ученичества, т. е. передачи своего мастерства через века, но и в мотиве воды, которая протачивает внешнюю преграду подобно тому, как поэт преодолевает своей поэзией власть смерти: «Журчит вода, протачивая шлюзы, / Сырой травой пахнет мгла, / И жалок голос одинокой музы, / Последней – Царского Села» [Гумилев, т. 1., 2000, с. 322].

С мифопоэтическим пространством Царского Села связан образ И. Анненского и в стихотворениях Вс. Рождественского «Сквозь падающий снег над будкой с инвалидом...» (1921), «На книге «Тихие песни» Ин. Анненского» (1924), «Музыка в Павловске (Девятисотые годы)» (1929), «Город Пушкина» (1973) и «Иннокентий Анненский (Две тени)» (1976). Взаимосвязь царскосельской темы с образом И. Анненского в поэзии Вс. Рождественского отметила в своей монографии А. Г. Разумовская [Разумовская, 2010, с. 78–80]. Благодаря включенности в миф о Царском Селе у Вс. Рождественского И. Анненский изображен в широком историко-культурном контексте, вместе с образами других поэтов, прежде всего, А. С. Пушкина и А. А. Ахматовой.

Так, в стихотворении «Сквозь падающий снег над будкой с инвалидом...» во второй строфе образ И. Анненского призван прояснить лирическому герою его самого, выступает в роли идеала: «Рожденный в сих садах, я древних тайн не выдам. / (Умолкнул голос муз и Анненского нет...) / Я только и могу, как строгий тот поэт, / На звезды посмотреть и «все простить обидам» [Рождественский, 1985, с. 67]. В комментариях к стихотворению по поводу завышенной цитаты сказано: «Возможна реминисценция двух стих. Анненского: оригинального («Расе». Статуя мира») и перевода из Гейне «Ich grolle nicht...», начинающегося строкой: «Я все простил: простить достало сил...» [Рождественский, 1985, с. 512]. Можно добавить, что стихотворение И. Анненского «Расе. Статуя мира» входит в «Трилистник в парке», и Рождественский в своем стихотворении также обращается к стихотворению И. Анненского «Бронзовый поэт» из того же «трилистника». На это указывает и сонетная форма обоих стихотворений, и перекличка двух финальных строф стихотворения Вс. Рождественского со всем строем и образной системой стихотворения И. Анненского. Мотивы воспоминаний в вечернем парке,

оживших чувств приводят к образу ожившей статуи, что более проявлено у И. Анненского: «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 спрыгнет» [Анненский, 1990, с. 122], и менее заметно у Вс. Рождественского: «Воспоминаньями и рифмами томим, / Над круглым озером мятется лунный дым, / В лиловых сумерках уже сквозит аллея, // И вьюга шепчет мне сквозь легкий лыжный свист, / О чем задумался, отбросив Апулея, / На бронзовой скамье кудрявый лицеист» [Рождественский, 1985, с. 67]. В стихотворении Вс. Рождественского на первый план выходит ситуация воспоминания-прозрения, перенесения картинки из прошлого в настоящее, возникает ощущение, что Пушкин-лицеист сидит на скамье в парке теперь, и лирический герой его явственно видит. Но подобный прием перенесения прошлого в настоящее внутри того же пространства, в котором по законам мифа все происходит здесь и сейчас, мы могли наблюдать еще в одном царскосельском микроцикле – «В Царском Селе» А. Ахматовой, прежде всего, в стихотворении «Смуглый отрок бродил по аллеям...» (1911). Таким образом, Вс. Рождественский, подобно Н. Гумилеву, вписал образ И. Анненского в «царскосельский» ряд поэтов, среди которых первостепенное значение принадлежит А. Пушкину и А. Ахматовой.

В надписи «На книге «Тихие песни» Ин. Анненского» (1924) Вс. Рождественский продолжает развивать миф об И. Анненском как поэте-царскоселе, связующем своей поэзией времена и передающем дух русской поэзии по наследству, что в финальных стихах выражено мотивом поэтической преемственности лирического героя по отношению к И. Анненскому, мифопоэтически изображенному в образе последнего Лознгринга. Начинается стихотворение с противопоставления И. Анненского современности, окружавшей его. В образе поэта воплощен дерзостный порыв за пределы скучной и тоскливой повседневности: «Когда томили нас Алухтин и «Лакмэ», / Когда на скучный дождь мы выгнали поэму, / Ты первый перевел Стефана Маллармэ / И дерзостным «Никто» назвался Полифему» [Рождественский, 1985, с. 364].

Упоминание переводов из Стефана Маллармэ как первой заслуги И. Анненского, скорее всего, носит концептуальный характер и раскрывается в контексте спора о влиянии И. Анненского на русскую поэзию, спровоцированного статьей Вяч. Иванова «О поэзии Иннокентия Анненского», написанной как отклик на внезапную смерть И. Анненского в декабре, согласно новому стилю, 1909 года и опубликованной в январском номере журнала «Аполлон» за 1910 г. Обозначив поэтический метод И. Анненского как ассоциативный символизм и возведя его к поэтическим открытиям Стефана Маллармэ, Вяч. Иванов практически то отказывает ему в продолжении в современной литературе: «на историческом пути символизма описанный выше метод (преимущественно изобразительный по своей задаче), любимый метод Анненского, кажется почти оставленным...» [Иванов, т. 2, 1974, с. 576], то

значительно сужает перспективы его развития в свете лелеемого им идеала соборности, противопоставленного «уединенному сознанию»: «Анненский становится на наших глазах зачинателем того нового типа лирики, нового лада, в котором легко могут выплакать свою обиду на жизнь души хрупкие и надломленные, чувственные и стыдливые, дерзкие и застенчивые, оберегающие одиночество своего заветного уголка, скупые нищие жизни. Их магически пленяет изысканный стиль и стих Анненского, тонкий и надламывающийся, своенравно сотканный из сложных, отреченных гармоний и загадочных антиномических намеков. Уединенное сознание допевает в них свою тоску, умирая на пороге соборности...» [Иванов, т. 2., 1974, с. 586]. В противовес Вяч. Иванову эта же связь с поэзией Стефана Маллармэ была иначе осмыслена в контексте исканий постсимволизма.

Особенно показательна здесь оценка О. Мандельштама, усилившего по отношению к отзыву Вяч. Иванова мотив поэтической дерзости и в противовес ему же подчеркнувшего уникальность поэтической манеры И. Анненского: «неспособность Анненского служить каким-то бы ни было влияниям, быть посредником, переводчиком, прямо поразительна. Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое и еще в воздухе, на большой высоте, надменно выпускал из когтей добычу, позволяя ей упасть самой. И орел его поэзии, когтивший Еврипида, Малларме, Леконта де Лиля, ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав» [Мандельштам, т. 1., 1999, с. 225]. Учитывая вхождение Вс. Рождественского в русскую литературу в составе постсимволистов, упоминание переводов из Стефана Маллармэ становится определением поэтической манеры И. Анненского. Дерзость этой манеры была воплощена и в духе мифопоэтической образности, заложенной в основе псевдонима, которым подписался И. Анненский при публикации книги «Тихие песни», «Никто». Таким образом, задолго до комментариев Вс. Сечкарева и А. В. Федорова Вс. Рождественский почувствовал взаимосвязь мифа об Одиссее и лирического героя «Тихих песен» И. Анненского, проник в специфику дерзостного порыва (дерзость Одиссея, бросившего вызов богам в лице сына Посейдона циклопа Полифема), обманно заключенного в классически строгую форму, культ которой был характерен для участников «Цеха поэтов».

Во второй строфе образ Анненского-Лоэнгрин как рыцаря, связанного с таинственным лебедем, соединяясь с образом «Ледина выводка» (Леда, соблазненная Зевсом, принявшим вид лебедя, родила своих сыновей подобно птице в яйце), включается в миф о духах-покровителях Царского Села, почитавшихся в образе лебедей, и в поэтический миф, восходящий к поэзии Горация, о лебедях, облик которых принимают души умерших поэтов. Кроме того, Лоэнгрин – герой одноименной оперы Р. Вагнера становится знаком музыки, любимой И. Анненским. Напомним его высказывание из письма к А. В. Бородиной от 15. 06. 1904 г.: «То, что я до сих пор знаю вагнеровского, мне кажется более сродным моей душе, чем музыка Бетховена» [Анненский, 2007, т. 1., с. 349]. Еще более показательное письмо, адресованное Е. М. Му-

хиной и написанное по-французски от 22.02.1907 г. и переведенное Л. Я. Гинзбург: «Вы говорите мне о Лоэнгрине. Знаете ли Вы, что я думал об этом персонаже (мистическом в большей мере, чем таинственном) и, может быть, в тот самый момент, когда Вы ему аплодировали. В подспорье я захватил с собой из Царского том Зелинского – «Третья книга идей». Заключительная часть ее посвящена Мерлину-волшебнику Иммермана. У меня впечатление, что Зелинский от него в безумном восторге. Судя по его анализу (и, быть может, из духа противоречия), мне не слишком нравится этот мир лебедей и упитанных блондинок с глазами цвета пивной пены. Вагнерианцем же я остаюсь, я им был всегда, и я заранее радуюсь перспективе увидеть «Кольцо» полностью» [Анненский, 2009, т. 2., с. 121–122]. Скорее всего, мысли И. Анненского относительно Лоэнгринга оказались достоянием лишь Е. М. Мухиной, иначе вряд ли бы Вс. Рождественский сравнил его с этим героем, в то время как его любовь к музыке Р. Вагнера, по всей вероятности, была широко известна среди царскоселов. При этом образ «Последнего Лоэнгринга» хорошо сочетался с гумилевским изображением И. Анненского как «Последнего из царсосельских лебедей». Эти отсылки, соединяясь, позволяют выразить мотив воплощения в образе И. Анненского духа поэзии одновременно как духа музыки (символично в этом плане заглавие книги стихов, подчеркивающее их музыкальную природу, «Тихие песни»), мотивируя финальное обращение лирического героя стихотворения Вс. Рождественского к И. Анненскому как духу-покровителю поэтов.

Образ И. Анненского в связи с темой музыки присутствует и в двух строфах стихотворения «Музыка в Павловске (Девятисотые годы)» (1929). Само стихотворение изображает концерт на вокзале, правда в отличие от мандельштамовского решения этой темы, у Вс. Рождественского отсутствует эсхатологический мотив. Более того, в его стихотворении, разворачивающемся как воскресшее и воскрешающее воспоминание, утверждается мотив нерасторжимой связи времен, когда прошлое, вызванное непроясненной для самого лирического героя ассоциацией, прорастает в настоящем: «Оранжевая ли роза / В окне кареты и лакей, / Или одышка паровоза / Над влажным гравием аллея, // Густое, свежее пыланье / Дубов и окон на закат, / Или игла воспоминанья, / пруды и стылый листопад? // Не знаю... Шипром и сиренью / По сердцу холод пробежал, / И я вхожу воскресшей тенью / В старинный Павловский вокзал» [Рождественский, 1985, с. 130].

Само воспоминание отчетливо распадается на две части. В первой из них (строфы 4–10-я) в центре воспоминаний публика, собравшаяся на концерт, во второй (строфы 11–18-я) – музыка, которая представляет собой не только музыкальные произведения И. С. Баха, Ф. Шуберта, М. И. Глинки, А. П. Бородина, но также звуки и ритмы окружающего мира и в целом – эпохи: «Уже летают паутинки, / И осень века вплетена / В мигрень Шопена, голос Глинки, / В татарщину Бородина» [Рождественский, 1985, с. 131]. Под стать музыке и оркестр, состоящий не только из музыкальных инструментов, но и звучащих

реалий эпохи: «О, флейты Шуберта! С откоса / Сквозь трубы и виолончель / Летите в мельничьи колеса, / Где лунно плещется форель, // <...> // Уже летит по ветру роза / И ниже клонятся весы, / А дымный отклик паровоза / Вступает в Баховы басы» [Рождественский, 1985, с. 131–132].

Интересно, что строфы, в которых изображен И. Анненский, завершают собой галерею собравшихся на концерт людей и находятся в непосредственной близости со строфами, в которых изображена набирающая силу музыка. Представляется, что в таком композиционном решении Вс. Рождественский отразил двойственность восприятия И. Анненского современниками, которую в мемуарах он выразил следующим образом: «...самому Иннокентию Федоровичу заявлять о себе как поэте в директорском звании было бы неловко» [Рождественский, ГИМБ, 1994, с. 408]. Этой же двойственностью положения И. Анненского в глазах окружающих Вс. Рождественский объяснял в тех же мемуарах псевдоним «Никто», поэтически актуализированный им в стихотворной надписи 1924 года «На книге «Тихие песни» Ин. Анненского»: «...в самом псевдониме таилось некоторое ироническое лукавство, понятное лишь читателю, знакомому с античной мифологией. На обложке, как имя автора, стояло: «Ник. Т – о». В слитном чтении получалось «Никто» – перевод древнегреческого «Утис». А таким именем назвал себя на вопрос страшного Циклопа хитрый и предусмотрительный Одиссей. <...> Ин. Анненский воспользовался этим мифом, очевидно, потому, что, не рассчитывая на добрый прием своих «декадентских стихов» в среде ведомственных циклопов Министерства Народного Просвещения» [Рождественский, ГИМБ, 1994, с. 408]. В стихотворении, где И. Анненский изображен как директор, поэтическая часть его души передана через соседство с темой музыки: «Лицеем занят левый сектор, / Правей гусары, «свет», а там / Среди бальных платьев мой директор, / Меланхоличен, сух и прям. // Он на поклон роняет веки / И, на шнурке качнув лорнет, / Следит за облаком на треке / Под романтический септет» [Рождественский, 1985, с. 130–131]. Показательно легкое смещение реалий (гимназия названа в стихотворении лицеем), устанавливающее преобладание Царскосельской Николаевской мужской гимназии по отношению к пушкинскому Лицею, что усиливает мотив связи времен и подчеркивает мотив включенности лирического героя в цепь поколений поэтов-царскоселов.

Восприятие И. Анненского как незаменимого звена в цепи русских поэтов, унаследовавших дух самой сути русской культуры, воплощенный в поэзии А. С. Пушкина, сохранится на протяжении всего творчества Вс. Рождественского. Так, символично явлен образ Царского Села – Пушкина в стихотворении «Город Пушкина» (1973): «Нет, не мог он остаться в былом! / Неподвластный обычным законам, / Бывший некогда Царским Селом, / Стал он царственных муз пантеоном» [Рождественский, 1985, с. 316]. Образ города как пантеона муз во второй строфе развивается в образ города, выстоявшего в огне Великой Отечественной войны, что соотносится не только с реальной

историей, но и оказывается свойством, которое приобретает реальное пространство под воздействием сферы искусства, отражая античное понимание: жизнь коротка – искусство вечно. Этим обусловлен мотив возрождения города как приюта муз в третьей строфе, в которой также появляется мотив непрерывности служения русских поэтов искусству: «Но над пеплом есть праведный суд, / И ничто не уходит в забвенье. / Музы, в свой возвращаясь приют, / За собою ведут поколения» [Рождественский, 1985, с. 317].

Заявленный в третьей строфе мотив возрождения из пепла органично в следующих строфах ведет за собой образ Сада, который в четвертой строфе изображен как связующее звено между миром земным и идеально-поэтическим: «Сколько струн, незабвенных имен / Слышно осенью в воздухе мгlistом, / Где склоняются липы сквозь сон / над бессмертным своим лицеистом!» [Рождественский, 1985, с. 317]. Сад, явленный как поэтический Элизиум в пятой строфе, наполняется легкими тенями И. Анненского в шестой строфе, А. Ахматовой – в седьмой и А. Пушкина – в восьмой заключительной. Тем самым, Вс. Рождественский обыгрывает смену названия города, усилившую в нем мотив колыбели и храма русской поэзии, ее живительного и неуничтожимого истока, что в последней строфе не случайно отражено в соединении образа юности Пушкина с фонтаном, им воспетым, из которого теперь «кастальская льется струя» [Рождественский, 1985, с. 317].

Возвращаясь к образу И. Анненского, отметим соединение реального и поэтического слоев смысла в его изображении: «На любимой скамье у пруда / Смотрит Анненский в сад опущенный, / Где дрожит одиноко звезда / Над дворцом и Кагульской колонной» [Рождественский, 1985, с. 317]. С одной стороны, Вс. Рождественский показывает его возвратившимся на свою любимую скамью у пруда, которая упоминалась не только в воспоминаниях об И. Анненском, но и к тому моменту уже была опозитивирована в стихотворении Н. Гумилева «Памяти Анненского». Можно предположить, что для посвященных в стихотворение вводится еще одна «тень» Царскосельского поэта – Н. С. Гумилева, прямое пиететное упоминание которого вряд ли было возможным в 1970-е годы. С другой стороны, образ дрожащей одинокой звезды одновременно соединяет план реальной действительности с поэтической реальностью И. Анненского, особенно с его образом единственной звезды из стихотворения «Среди миров», которое неоднократно отразилось в разных стихотворениях Вс. Рождественского, о чем пойдет речь в соответствующей главе. Таким образом, в этом стихотворении акцент в изображении И. Анненского сделан на его неотъемлемую принадлежность к пантеону муз русской поэзии.

В стихотворении «Иннокентий Анненский (Две тени)» цепь поколений поэтов вновь обретает вид А. С. Пушкин – И. Ф. Анненский – А. А. Ахматова: «Ахматовой учителем он был, / Он вел ее на строгие ступени / Под сводом лип и пушкинской сирени...» [Рождественский, 1985, с. 350].

И. Анненский передает А. Ахматовой «старинное кольцо»: «В него не камень вставлен, а печать / Из темных недр откопанного века / С двустипшием неведомого грека: / «Цени слова, но дай им срок молчать». / Она подарок вещей приняла / С крупницею античной горькой соли...» [Рождественский, 1985, с. 350]. Образ подарка-перстня размыкает ряд поэтов в бесконечную перспективу веков и пространств, позволяет представить Царское Село как «пространство мировой культуры», «колыбель русской поэзии», наследующую европейскую культуру от эпохи античности.

Возможно, мотив передачи дара в образе перстня, навеян поэзией А. Ахматовой, в первую очередь, ее стихотворением «Сказка о черном кольце» (1917–1936): «И, простивши нрав мой вздорный, / Завещала перстень черный. / Так сказала: «Он по ней, / С ним ей будет веселей» [Ахматова, т. 1., 1998, с. 305]. В этом стихотворении перстень означает духовное соединение, лирическая героиня отдает его как свою душу любимому герою. В свою очередь, мотив передачи перстня означает отказ от свободного состояния души к плененному, что могло вводить биографический подтекст взаимоотношений с Н. Гумилевым, хотя в реальной действительности перстень был подарен не ему, а Б. Анрепу (история передачи перстня излагается в комментариях Н. В. Королевой к этому стихотворению А. Ахматовой [Ахматова, т. 1. 1998, с. 841]). Указанный мотив встречается и в стихотворении Н. Гумилева «Пять могучих коней мне дарил Люцифер...», которое сначала было опубликовано в сборнике «Путь конквистадоров» (1905), а затем и в «Романтических цветах» (1908). Если учесть, что сборник «Романтические цветы» был посвящен А. А. Горенко и что в поэзии Гумилева она часто изображалась в ореоле лунных и водных мотивов, то несомненно, что «дева Луны», которой лирический герой дарит кольцо с рубином, имеет биографическим прототипом А. Ахматову. Интересно, что и у Н. Гумилева, и у А. Ахматовой мотив передачи кольца сопровождается мотивами утраты и отчаяния. У Н. Гумилева: «И я отдал кольцо этой деве Луны / За неверный оттенок разбросанных кос. / И, смеясь надо мной, презирая меня, / Мои взоры одел Люцифер в полутьму, / Люцифер подарил мне шестого коня, / И Отчаянье было названье ему» [Гумилев, т. 1., 2000, с. 100]; у А. Ахматовой: «И, придя в свою светлицу, / Застонала хищной птицей, / Повалилась на кровать / Сотый раз припоминать: / Как за ужином сидела, / В очи темные глядела, / Как не ела, не пила / У дубового стола, / Как под скатертью узорной / Протянула перстень черный, / Как взглянул в мое лицо, / Встал и вышел на крыльцо» [Ахматова, т. 1., 1998, с. 307].

Богатейший комплекс реминисценций, связанных с мотивом передачи перстня-дара, позволяет Вс. Рождественскому не только включиться своим стихотворением в контекст мифа об И. Анненском как о царскосельском поэте, выросшем из русской колыбели поэзии, унаследовавшей античный дух, но и переосмыслить поэтическое высказывание Н. Гумилева: «последний из царскосельских лебедей». По Вс. Рождественскому, ряд размыкается дальше

в XX век, за И. Анненским следует А. Ахматова, что позволяет Вс. Рождественскому представить И. Анненского как учителя поэтов. Неразрывная связь И. Анненского с поэтической мифологией Царского Села и мотив наставничества поэтов последовательно воплощается во всех рассмотренных стихотворениях Вс. Рождественского.

Опоэтизированный образ И. Анненского закономерно оказался запечатлен в стихотворениях других поэтов – выпускников Царскосельской Николаевской мужской гимназии. Сходно с Вс. Рождественским И. Анненский изображен в сохранившемся фрагменте утраченного во время блокады Ленинграда стихотворения М. И. Травчетова, приведенном в работе К. Финкельштейна: «Здесь Иннокентий Анненский, часами / Глядя на озеро, запечатлел / Безгранность мысли – и деревья сами, / Наверно, помнят, как он здесь сидел. // Цвели мечты в густой сирени парка, / Здесь возникал «Фамира-Кифаред»... / Да, это сад, где каждой ветви арка / Таит в себе бессмертный духа бред» [Финкельштейн, ИФАМИ, 2009, с. 457]. Ритмика этого стихотворения отсылает к «Памяти Анненского» Н. Гумилева: здесь тоже использован 5-стопный ямб с перекрестной рифмовкой и наращением в первом и третьем стихах строфы. Правда в стихотворении Н. Гумилева организация строфы несколько сложнее и держится на разностопном ямбе, поддержанном перекрестной рифмой: первый и третий стихи строфы написаны 5-стопным ямбом, второй и четвертый – 4-стопным. В первой из сохранившихся двух строф в образе И. Анненского акцентируется его принадлежность к русской философской лирике, во второй – он посредством мотива тайного воплощения его поэзии в самих ветвях сада изображен как *Genius loci* Царскосельского сада, что в какой-то мере могло быть навеяно его же собственной речью «Пушкин и Царское Село», прочитанной им в качестве директора гимназии в ходе юбилейных пушкинских торжеств, где А. Пушкин был представлен как дух-хранитель Царского Села.

Сходный образ, восходящий к мотиву *Genius loci*, содержится и в стихотворении поэта-эмигранта и еще одного выпускника Царскосельской Николаевской мужской гимназии Дмитрия Кленовского «Царскосельская гимназия». Правда, в отличие от Вс. Рождественского и М. Травчетова, Д. Кленовский изображает И. Анненского духом-хранителем не сада, а самой гимназии. Показательно также ставшее устойчивым у поэтов-царскоселов изображение рядом с учителем ученика – Н. Гумилева: «Но если приотворишь двери в класс / Ты юношу увидишь на уроке, / Что на полях Краевича, таясь, / О конквистадорах рифмует строки. / А если ты заглянешь в кабинет, / Где бродит смерть внимательным дозором, – / Услышишь, как сидящий поэт / С античным разговаривает хором. / Обоих нет уже давно. Лежит / Один в гробу, другой без гроба, – в яме, / И вместе с ними, смятые, в грязи, / Страницы с их казненными стихами» [ИНЦГ, 2008, с. 3]. Соседство двух поэтов в стихотворении Д. Кленовского дает неожиданный в случае с И. Анненским мотив казненных стихов в отличие от более привычного мотива забытых или непонятых стихов старшего поэта. Таким образом, по контрасту с ожившим вос-

поминанием изображена их смерть не только как физическая гибель, но и как утрата того, что с благословения пушкинского поэтического мифа стало залогом бессмертия поэтической души, стихов. Трагизм и невосполнимость утраты усиливается в финале стихотворения, приобретая всеобъемлющий характер символа невозвратимости всего прежнего уклада русской жизни: «Чтоб от всего, чем в юности, давно, / Так сердце было до краев полно, / И этой капли не осталось» [ИНЦГ, 2008, с. 3].

Поэтический миф об И. Анненском как учителе поэтов поддержала в своем творчестве и А. Ахматова, которая обращалась к образу И. Анненского не только в воспоминаниях, но и в стихотворении «Учитель» (16 янв. 1945), которое было опубликовано отдельно в журнале «Звезда», затем входило в разные циклы: «Венок мертвым», «Тайны ремесла». Разночтения между публикациями связаны с наличием или отсутствием за стихом «Он был предвестием, предзнаменованьем...» стиха «Всего, что с нами после совершилось», который существенно изменяет трактовку образа И. Анненского, намекая на недоступность для современников его поэзии или на посмертную славу. А. Барзах, рассматривающий это стихотворение А. Ахмаовой в контексте цикла «Венок мертвым», очень точно подметил особое смысловое решение, раскрывающееся в стихотворении в целом и особенно проявляющееся в этом «мерцающем» стихе: «...смерть Анненского, судьба Анненского для Ахматовой – как бы эпиграф к эпохе, к судьбе и гибели, такой же преждевременной, ее поколения...» [Барзах, 1999, с. 30]. В тех вариантах цикла «Тайны ремесла», в которые включено данное стихотворение, оно является предпоследним¹. Перед ним находится стихотворение «Пушкин», а за ним – «Наше священное ремесло...». Такое положение стихотворения «Учитель» замыкает цикл, возвращая названием к моменту освоения лирической героиней «тайн ремесла», которые открываются от стихотворения к стихотворению. Превращение финала в начальную точку отсчета творческого пути указывает на то, что постижение тайн до конца невозможно и поэтому бесконечно. С другой стороны, роль учителя, которую отводит А. Ахматова в этом стихотворении И. Анненскому, предполагает обладание знанием «тайн ремесла» и их передачу ученикам – «...во всех вдохнул томленье...».

Однако передача «тайн ремесла» оказывается, согласно сюжету стихотворения, передачей поэтического дара и самой жизни: «Всех пожалел, во всех вдохнул томленье – / И задохнулся...» [Ахматова, т. 4., 2000, с. 323]. Образный ряд стихотворения создает «потустороннее» бытие поэта, и семантика смерти усиливается от стиха к стиху. «Как тень прошел и тени не оставил» [Ахматова, т. 4., 2000, с. 323] – этот стих отсылает к античной традиции, в которой умершие представлены как тени; «Весь яд впитал, всю эту одурь выпил» – отсылает к мотиву отравления, магистральному у самого И. Анненского и нередко встречающемуся у А. Ахматовой. Ядом у И. Аннен-

¹ Историю формирования цикла «Тайны ремесла» в связи с историей создания «Седьмой книги» см. в комментариях Н. В. Королевой к изданию: Ахматова А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 2000. Т. 4. С. 530–574.

ского оказывается реальная действительность, просачивающаяся в мир искусства и не только убивающая его, но и оживляющая: «Милее мука, если в ней / Есть тонкий яд воспоминанья» («Что счастье?») [Анненский, 1990, с. 185]. Парадокс объясняется мучительной для поэта необходимостью пристально вглядываться и вслушиваться в жизнь, чтобы создать истинно прекрасное произведение искусства. Необходимость обращения к жизни противостоит мечте уйти от нее, но уход невозможен, поскольку чуткая совесть стережет присутствие художника в реальности. У А. Ахматовой мотивы отравы связаны с властью любовного чувства. Трансформация образа яда в образ одури означает включение «чужого текста», а именно стихов И. Анненского, в свой текст.

Кроме стихотворения «Учитель» образ одури возникает у А. Ахматовой в «Царскосельской оде», где актуализирован царскосельский миф о русской литературе и строится миф об И. Анненском: «Настоящую оду / Нашептало... Пстой, / Царскосельскую одурь / Прячу в ящик пустой, / В роковую шкатулку, / В кипарисный ларец...» [Ахматова, т. 2., с. 114]. Слово «ода» рифмуется с «одурь». Семантическое наложение позволяет А. Ахматовой переакцентировать образ одури в духе символики миражей / иллюзий, сопровождающих тему творчества у И. Анненского, выявив в нем принадлежность к сфере искусства, тайн ремесла, которые оказываются необратимой отравой, лихорадкой (ср. в стихотворении «Муза» из того же цикла: «Жестче, чем лихорадка, оттреплет...» [Ахматова, т. 2., с. 83]). Таким образом, стих «Весь яд впитал, всю эту одурь выпил» прочитывается не только как коррелят смерти, но и как выражение идеи полного постижения тайн ремесла, результатом которого оказывается слава. Сравним со стихотворением «Пушкин», в котором миф об абсолютном поэте и его тайне соотнесен со славой: «Кто знает, что такое слава!» [Ахматова, т. 2., с. 40], в стихотворении же «Учитель» поэт «И славы ждал, и славы не дождался...» [Ахматова, т. 4., 2000, с. 237]. Таким образом, в стихотворении А. Ахматовой путь учительства изображен как самопожертвование: «Всех пожалел, во всех вдохнул томленья – / И задохнулся...» [Ахматова, т. 4., 2000, с. 237].

Образ И. Анненского как учителя развивается и в поэзии «младоакмеистов». Так, в пятидесятые годы к образу и поэтическому мифу об И. Анненском обращается и Г. Иванов в своем стихотворении «Я люблю безнадежный покой...» В комментариях Г. И. Мосешвили названное стихотворение трактуется как декларация окончательного разрыва Г. Иванова с эстетикой акмеизма [Иванов, т. 1., 1994, с. 620]. Исследователь указывает и на противопоставление И. Анненского и Н. Гумилева в заключительных стихах: «То, что Анненский жадно любил, / То, чего не терпел Гумилев» [Иванов, 2005, с. 316]. Это обусловлено стремлением Г. Иванова, отмежевавшись от поэтики акмеизма, подтвердить глубинную связь собственной поэзии с художественным миром И. Анненского, который, несмотря на провозглашение его «предтечей акмеизма», сам, тем не менее, ни в какие литературные

группировки не входил, сохраняя свою обособленность и одиночество. Такая позиция поэта в стихотворении Г. Иванова осмысливается как достижение творческой свободы и обретает абсолютную ценность.

Декларируемое Г. Ивановым единение с поэзией И. Анненского заставляет более пристально обратиться к стихотворению И. Анненского «Я люблю», так как именно к нему в заглавии своего стихотворения апеллирует Г. Иванов. Стихотворение «Я люблю», открывающее «Трилистник замирания» из «Кипарисового ларца», через высказывание «я люблю» актуализирует авторский идеал, определяет самое значимое и ценностное в его поэтической картине мира. В центре оказывается мотив отклика-отзвука, заложенный в символике эха, одного из ключевых символов данного стихотворения, напоминающего о пушкинской концепции поэта-эха в стихотворении «Эхо» (1831).

Интерес И. Анненского к пушкинскому стихотворению, проявившийся в «Речи о Достоевском», подтверждает мифопоэтическую структуру символики эха, с помощью которой А. Пушкин и И. Анненский выразили свои представления о творчестве: «По поводу отзывчивости поэта нельзя не вспомнить прелестное стихотв<орение> Пушкина «Эхо», где поэт сравнивается с отголоском всевозможных звуков природы» [Анненский, 1979, с. 234]. Однако для И. Анненского отзывчивостью не исчерпывался дар поэта. В той же «Речи о Достоевском» он продолжает: «Дело в том, что поэт вкладывает в образ<ение> свою душу, свои мысли, наблюд<ения>, симпатии, заветы, убеждения» [Анненский, 1979, с. 234]. Таким образом, поэт в отличие от эха не является пассивным.

И. Анненский расходится во мнении со своим современником В. Соловьевым, который считает образ пушкинского эха свидетельством невольности, пассивности творчества: «Эхо не по своему произволу и выбору повторяет подходящие звуки – «таков и ты, поэт!» [Соловьев, 1990, с. 87]. Поэтому в стихотворении «Я люблю» поэт не просто является эхом всего, «чему в этом мире / Ни созвучья ни отзвука нет», он наделяет все замирания голосом своей песни, «он своими строками *заставляет* читателя посмотреть на ту или другую сторону жизни и не только узнать, но почувствовать честное и низкое, святое и пошлое. Поэзия родственна с религией и с нравственным учением» [Анненский, 1979, с. 235]. В статье И. Анненского поэт наделяется властью делать доступным созерцание идеала, поэтому символ эха наделяется активностью: являясь отзвуком высшего мира, оно одновременно доступно слуху человека через поэтическое произведение. А. Пушкин и И. Анненский расставляют разные акценты в трагическом соотношении поэта и эха. У Пушкина общность поэта и эха заключается в том, что они отзываются на все звуки мира, но к ним мир остается глух. У И. Анненского же поэт оказывается еще более чутким, чем само эхо, способным откликнуться даже на его звук.

Стихотворение Г. Иванова «Я люблю безнадежный покой...», как отмечает в комментариях Г. И. Мосешвили, тоже связано с осмыслением собственной эстетической позиции, что приводит к отмежеванию его от акмеистиче-

ской эстетики, знаком которой здесь выступает имя Н. Гумилева, а система интертекстуальных включений напоминает отклик-эхо на поэзию «серебряного века». Своё «я люблю» пронизывается «я люблю» И. Анненского, и портреты двух лирических героев начинают соотноситься через схожую гамму чувств и образов: «хризантемы», «туманы», «банальности», «тишина» и пр. В стихотворении Г. Иванова каждый образ отсылает к разным стихотворениям И. Анненского. Так, признание хризантем любимым цветком у Г. Иванова напоминает стихотворение И. Анненского «Хризантема» и другие, где данный цветок – одна из ипостасей лирического «я», обреченного смерти, постигшего хрупкость красоты и жизни: «Перед панихидой», «Струя резеды в темном вагоне», «Невозможно» и т. д. «Огоньки за туманной рекой» у Г. Иванова намекают на «туманную реку» в заключительном стихотворении «Трилистника замиранья» – «Осень», начальным стихотворением которого является «Я люблю». Этот символ у И. Анненского, а вслед за ним у Г. Иванова, намекает на призрачность идеала жизни, поскольку она обречена на смерть. «Я люблю <...> / Догоревшей зари нищету» [Иванов, 2005, с. 315] у Г. Иванова является своеобразной вариацией на вторую строфу стихотворения И. Анненского «Я люблю», но также напоминает устойчивый ряд соотнесения заката с концом жизни в его поэзии: «А там стена, к закату ближе» («Опять в дороге» из сб. «Тихие песни») [Анненский, 1990, с. 69], «Листы», «Май» и др.

Но у Г. Иванова утрачивается пушкинский подтекст стихотворения предшественника, утрачивается поэтическая идея активности лирического героя-поэта, акцентируются знаки смерти, рассеянные в стихотворениях И. Анненского, – «безнадежный покой», «хризантемы», «догоревшей зари нищета», «тишина безымянных могил» и т. п., – которые подкрепляют и досотворяют миф об И. Анненском как поэте тоски и смерти, распространенный в критике начала XX века и в эмигрантской среде (А. Булдеев, В. Ходасевич и др.).

Подводя итоги, можно выделить ряд общих черт этой линии поэтического мифа об И. Анненском. Судьба и образ И. Анненского вписываются в контекст культурного мифа о Царском Селе как колыбели русской поэзии, русском Парнасе, в контекст мифа о XIX столетии как «золотом веке» русской литературы. И. Анненский выступает то как завершитель – «последний из царскосельских лебедей» (Н. Гумилев), то как одно из звеньев в бессмертной цепи поколений русских поэтов (Вс. Рождественский). При этом обращает на себя внимание неоднократное устойчивое соотнесение в этой цепи И. Ф. Анненского с А. С. Пушкиным (Н. Гумилев, А. Ахматова, Вс. Рождественский).

§ 2. Мифопоэтика «будничной смерти»

Другой аспект мифа об И. Анненском связан с символическим осмыслением его смерти на ступеньках Царскосельского вокзала. Это событие в стихотворениях отразилось в мотивах пророческого предчувствия собственной

смерти на вокзале, внезапности, а также будничности смерти. Одним из первых поэтически воплотил эти мотивы Р. Ивнев в стихотворении «Как все пустынно! Пламенная медь» (1918). В первой строфе этого стихотворения задается мотив гибели посредством сравнения с внезапной смертью И. Анненского: «Как все пустынно! Пламенная медь. / Тугих колоколов язвительное жало. / Как мне хотелось бы внезапно умереть, / Как Анненский у Царскосельского вокзала» [Ивнев, 1985, с. 22]. По сути, здесь еще нет мифологизации события. Мотив внезапной смерти соотносится с трагическим переживанием лирическим «Я» своего разлада с миром, усиливающимся в двух следующих строфах стихотворения, чем и вызвано его желание умереть подобно И. Анненскому. Показательно в этом стихотворении другое, то, что И. Анненский становится символом внезапной смерти в будничных декорациях вокзала.

Отзвуки этого же события подсвечивают и общий смысл стихотворения О. Мандельштама «Концерт на вокзале» (1921), посвященного, по сути, универсальному переживанию «смерти эпохи» и «смерти поэта», что наиболее подробно проанализировано в работе А. Барзаха. Интерпретируя реминисценцию из И. Анненского «рокот фортепьянный» в этом стихотворении О. Мандельштама, исследователь отмечает, что «вся эта «железнодорожная» тематика достаточно прочно ассоциируется с Анненским – он был, по видимому, одним из первых, кто столь широко использовал эти, относительно новые «предметные возможности» в поэзии <...>. Сюда следует добавить чисто биографические моменты: постоянные разъезды Анненского в качестве инспектора Петербургского учебного округа, <...>; жизнь в Царском Селе, что также связывается с необходимостью железнодорожного сообщения, с вокзалами, вагонами; наконец, потрясшая современников скоропостижная, безвременная смерть на ступеньках Царскосельского вокзала. Последнее, пожалуй, наиболее существенно для нас» [Барзах, 1999, с. 29]. Более того, как точно подмечает А. Барзах, эта смерть была воспринята О. Мандельштамом как символ: «Одна из ведущих тем «Концерта на вокзале» – умирание века, тема, связывающая это стихотворение со всем стихотворным циклом 20-х годов с «летейскими» стихами из «Tristia» <...> И в этом контексте внезапная смерть Анненского – накануне, на грани, на вокзале – приобретает символическое значение <...> Смерть Анненского накрепко связана со смертью века: Анненский в каком-то смысле последний поэт» [Барзах, 1999, с. 29–30].

Необычный поворот этой линии поэтического сюжета обнаруживаем в современной поэзии, у А. Пурина, который в своей книге «Превращение бабочки. О русской поэзии XX века» трактует эту смерть как удивительно совпадающую с эстетикой модерна и предсказавшую в своей ситуативной символике саму эпоху XX века: «даже внешние обстоятельства смерти Анненского удивительным образом корреспондируют с семантикой и стилистикой той культуры, которую как бы выявило это событие: *на вокзале*, за несколько лет

до того перестроенном в новом архитектурном стиле, *в толпе, скоропостижно*, под свисток динамичного паровоза <...> Закономерно и то, что смерть Анненского, в отличие от другой станционной смерти, в Астапово, не вызвала газетного шума. Умерев частно, без фотографов и журналистов, Анненский оказался последовательней яснополянского старца. Оба они накликали свой железнодорожный уход: Толстой – в «Анне Карениной», Анненский – именуя вокзал «кануном вечных будней», усматривая «эмблему разлуки» в одноруком кондукторе (одноруком – по аналогии с семафором). Но Толстой умер, как человек XIX столетия, – по-барски, торжественно и скандально, измотав репортерскую челядь и «мыслящую Россию». Анненский же – неброско, в суতোлке вокзала. После него такая смерть вошла в обиход» [Пурин, http://www.newkamera.de/purin/purin_o_05.html], сопроводив свое высказывание стихотворением «Он, наверно, предчувствовал, что на вокзале умрет...»

Первая строфа: «Он, наверно, предчувствовал, что на вокзале умрет. / А иначе откуда – калеки-кондукторы, мухи?.. / Станционный модерн – «Еврипида его переплет... / И сигнальный флажок отыскался у лысой старухи» [Пурин, http://www.newkamera.de/purin/purin_o_05.html] поэтически подхватывает уже высказанный мотив литературного предсказания в образах вокзальной тоски, однорукого кондуктора, мух, «железнодорожной смерти», соединяя его с мотивом «станционного модерна», который получит свое развитие в двух следующих строфах стихотворения как изображение перестроенного в стиле модерн вокзала: «А иначе зачем бы Медузы с аттических стен / в вечнозапертом лестничном, как бы избыточном, зале, / где покатым каскадом ослабелых коснулся колен, / в Трисмегистовых касках – змеились, стекали, свисали? // Даже кажется, и перестроили спешно вокзал / в потакающем, партикулярном, услужливом стиле – / лишь затем, чтобы он на такие ступени упал, / чтобы своды такие тоску Аониды вместили» [Пурин, http://www.newkamera.de/purin/purin_o_05.html]. Примечательно соединение реалий вокзального декора с изображением смерти И. Анненского посредством разворачивания мифопоэтических смыслов образа Медузы-горгоны. Смертоносность ее взгляда, умножившегося в отражениях каменной лепнины, превращающего все живое (=подвижное) в мертвый камень, как бы настигает упавшего из-за остановки сердца на каменные ступени вокзала И. Анненского. Не менее насыщен культурными ассоциациями и образ оплакивающей смерть поэта Аониды, восходящий не только к древнегреческой Музе, но и посредством мотива тоски к Музе-Тоске из стихотворения И. Анненского «<Моя тоска>», но и в контексте вокзальной ноты в развитии темы поэта к стихотворению О. Мандельштама «Концерт на вокзале», где Павловский вокзал «дрожит от пенья Аонид», а у А. Пурина своды Царскосельского вокзала стойко вмещают тоску Аониды.

Следующая строфа: «И морозный Толстой, с паровозных глядящий страшиц / рокового финала... И Чехов – сердечные капли... / Он, теплушечный

век отворяющий, падает ниц – / С саквояжем дуэльных лепажей явиться могла б ли?» [Пурин, http://www.newkamera.de/purin/purin_o_05.html] дает явление смерти к русским поэтам и писателям, ушедшим из жизни в первое десятилетие XX века, как противопоставленное романтизированной дуэльной гибели поэтов «золотого века». По контрасту их смерть предстает будничной, соответствующей деромантизированному «теплушечному веку», символически раскрывая мотив «кануна вечных будней», заданный в стихотворении И. Анненского «Тоска вокзала».

В финальной строфе усиливается мотив соответствия топоса Царскосельского вокзала ситуации смерти поэта-модерниста, который, благодаря этому соответствию, как бы удерживается по эту сторону летейской переправы – железной дороги: «Не для милой ли тени все льнущие поручни здесь / изви-ваются, гладкие, все подлокотники гнутся – / вся пронзенная музыкой чадная взвесь? – / Чтоб на миг удержать. Чтоб ей было на что оглянуться» [Пурин, http://www.newkamera.de/purin/purin_o_05.html]. Символически завершающий стихотворение мотив оглядки милой тени, напоминающий фатальную оглядку Орфея, предопределившую его преждевременное окончательное нисхождение в Аид ради того, чтобы не разлучаться с Эвридикой. И эта оглядка милой тени на Эвридику-культуру (здесь уместно вспомнить соответствующий образ из книги «Tristia» О. Манделштама) становится изящным поворотом в теме возвращающихся из залетейской области забвения в русскую культуру стихов И. Анненского, что в контексте всей главы, символично названной ««Недоумение» и «тоска» (Анненский и другие)», разворачивается в размышление об усвоении поэтических открытий И. Анненского русскими поэтами XX века, в том числе и самим А. Пуриным.

§ 3. Дистанцирование от мифа об И. Анненском в лирике А. Кушнера и поэтов XXI столетия

Развитие и деконструкцию сложившегося мифа об И. Анненском мы обнаруживаем в поэзии А. Кушнера, который неоднократно в своих стихотворениях обращался к созданию его образа. Однако переосмыслен миф об И. Анненском им был уже в новом XXI столетии.

Стихотворение «Ветвь» с эпиграфом «Но сквозь сеть нагих твоих ветвей...» из стихотворения И. Анненского «Ты опять со мной» входит в заключительный раздел «Звуковая волна» поэтической книги «Голос». Актуализированный посредством эпиграфа мотив осени открывает стихотворение А. Кушнера, связывая его с цитируемым стихотворением И. Анненского. Кроме того, образ древесной ветви, вырванной из общего и родного ей мира, отсылает и к стихотворению И. Анненского «Электрический свет в аллее»: «Зачем у ночи вырвал луч, / Засыпав блеском, ветку клена?» [Анненский, 1990, с. 61]. Эта концентрация лирического впечатления на красоте и в то же

время страдания ветви, окруженной пристальным вниманием, дает общий эффект созвучия. Метафорически образ ветви в обоих стихотворениях раскрывается как образ одинокой души, осознающей свою неслиянность с общим потоком жизни. Но если в стихотворении И. Анненского подоплекой страдания оказывается любовная драма, то в стихотворении А. Кушнера этот образ насыщается иным смыслом.

Сравнение живой осенней ветви с пышной лепниной дворца: «Чем она отличается от многолетних цветов / На фасаде, его фантастически пышной лепнины?» [Кушнер, 1986, с. 59] у А. Кушнера приводит к оформлению мотива скрытого от посторонних глаз живого страдания. Причем, как и в стихотворении И. Анненского, речь идет уже не о страдании ветви, а о страдании человека, выраженном с помощью этого сравнения: «Ветвь на фоне дворца, пошурши мне листочком дубовым, / Помаши, потряси, как подвеской плафон, побренчи, / Я представить боюсь, неуместным задев тебя словом, / Как ты бьешься в ночи. / И когда этот Север вздыхает по птицам небесным, / По лазурным волнам, / Ты похожа на тех, кто живет, притворяясь железным / Или каменным, боль не давая почувствовать нам» [Кушнер, 1986, с. 59]. Закономерно, что этот мотив скрытого от посторонних глаз страдания посредством сдержанно-вежливого поведения получает в стихотворении развитие, непосредственно связывая его с образом И. Анненского: «А еще мне мерещатся в холоде снежных объятий / Под бессонной звездой / Царскосельский поэт с гимназической связкой тетрадей / И трилистник его ледяной» [Кушнер, 1986, с. 59].

Создавая образ И. Анненского, А. Кушнер одновременно использует несколько приемов. Во-первых, образ Царскосельского поэта с гимназической связкой тетрадей легко опознается за счет сочетания биографических деталей жизни И. Анненского с поэтической подсказкой в виде эпитафии. Во-вторых, образ бессонной звезды, под которой он изображен, отсылает к одному из самых известных стихотворений «Кипарисового ларца» «Среди миров». И, наконец, образ трилистника ледяного полностью совпадает с названием одного из микроциклов раздела «Трилистники» «Кипарисового ларца».

Завершается стихотворение А. Кушнера темой объединения дубовой ветви, лирического субъекта стихотворения и изображенного в нем И. Анненского: «Довисим до весны, до зеленых, что ярче и глаже, / Непохожих на бронзу, на гипс, на железо и жель, / Но зимой не уроним достоинство тихое наше / И продрогшую честь» [Кушнер, 1986, с. 59].

В этом финале А. Кушнер переакцентирует образность зимы, восходящую к поэзии И. Анненского. Если у него в стихотворениях «Ты опять со мной» и «Трилистника ледяного» время поздней осени и зимы семантически разворачивало тему личной старости и смерти, ставя проблему смерти / бессмертия и, как следствие, возможности существования поэзии в утрачивающем телеологию бытии, то у А. Кушнера образ зимы разворачивается как характеристика современности, в которой поэту отведена роль ветви, тянущейся к

пышной лепнине дворца, образно воплощающего здесь сферу культуры и искусства. Отсюда, и мотив разлада с реальной действительностью: «Ветвь на фоне дворца с неопавшей листвой золоченой / Среди слепящих снегов / Рукотворною кажется, жестко к стволу пригвожденной» [Кушнер, 1986, с. 59]. Но образ ветви, пригвожденной к стволу уже не дерева, но современности, живой ветви, ощущающей свое родство и сходство с рукотворным искусственным орнаментом, позволяет в финале стихотворения выразить мотив стойкости. Да, поэт пригвожден к стволу современности, ощущает себя распятым в ней, но эта жертва не напрасна. Стойкое и спокойное служение искусству рано или поздно приведет весну и тех, кто в образе зеленой и яркой листвы сможет соединить планы быта и бытия, обыденной жизни и культуры, тех, для кого не встанет проблема сохранения тихого достоинства и продрогшей чести в эпоху их жизни. Показательно, что это те качества, которым современный поэт учится у поэта рубежа XIX–XX веков – Иннокентия Анненского, который в этом стихотворении символично изображен в образе Царскосельского гимназического учителя.

В следующей книге стихов «Таврический сад» (1984) А. Кушнер вновь обращается к образу И. Анненского. Так, стихотворение «Ты здесь, поблизости... Скажи, когда распался...» из раздела «Пятая стихия» сопровождается эпиграфом: «И глянцеви́тый верх манящей нас пролетки...» из стихотворения И. Анненского «Сумрачные слова», впервые опубликованного в сборнике «Посмертные стихи Иннокентия Анненского» (1923).

Создавая образ И. Анненского, поэт вступает с ним в воображаемый диалог: «Ты здесь, поблизости... Скажи, когда распался / Круг заколдованный... когда кабриолет / Свернул на просеку и в роще затерялся... / Посмертной славою доволен ли, согрет?» [Кушнер, 1986, с. 130]. То, что в первой строфе вопрос обращен к И. Анненскому, подчеркнуто не только эпиграфом, но и мотивом посмертной славы, которую принесла ему посмертная публикация книги стихов «Кипарисовый ларец» в 1910 году. Детали биографии оказались оправлены в поэтические реминисценции, проясняющие соотношение тем жизни, смерти и славы. Так, мотив распавшегося заколдованного круга, восходя к мотиву тоски безысходного круга из стихотворения «Тоска миража»: «Сейчас кто-то сани нам сцепит / И снова расцепит без слов. / На миг, но томительный лепет / Сольется для нас бубенцов... // Он слился... Но больше друг друга / Мы в тусклую ночь не найдем... / В тоске безысходного круга / Влачусь я постылым путем» [Анненский, 1990, с. 197], с одной стороны, означает конец бессмысленного существования человека вне любви, но, с другой – конец того заколдованного круга непонимания и безотзывности, который образовался вокруг поэзии И. Анненского при жизни. Контекст строфы усиливает это единство мотивов распадающегося круга непонимания как круга безнадежного существования, когда смерть физическая оказывается рождением в поле культуры посредством мотива посмертной славы.

Несмотря на то, что стихотворения предшественника «Сумрачные слова» и «Госка миража» (оба, кстати, опубликованы после смерти И. Анненского и вошли в сборник «Посмертные стихи Иннокентия Анненского», 1923) посвящены теме любви, стихотворение А. Кушнера посвящено теме искусства, взаимоотношениям поэта с современностью. Тем не менее, отсылки к поэзии И. Анненского не исчерпываются лишь функцией указания на поэта-предшественника, ощущавшего разлад с современниками. Так, в стихах третьей строфы: «Зато мелодия, чем ей трудней при жизни / Творца, тем явственней она потом поет» [Кушнер, 1986, с. 131] содержится авторская интерпретация одного из основных эстетических взглядов И. Анненского, полнее всего выразившихся в его стихотворении «К портрету Достоевского»: «Но что для нас теперь сияет мягким светом, / То было для него мучительным огнем» [Анненский, 1990, с. 183]. Показательно в этом плане совпадение ритмической композиции – в обоих стихотворениях использован 6-стопный ямб с одинаковым перекрестным типом рифмовки. По сути, речь идет о несовпадении муки жизни и красоты искусства как следствия преодоления этой муки.

Образы дождя, мглы, плачущего финского пейзажа из второй и четвертой строф тоже содержат в себе внутреннюю обращенность к И. Анненскому. Так, в стихотворении «Сумрачные слова» вслед за стихом, который А. Кушнер вынес в эпиграф своего стихотворения, следует другой, содержащий в себе образ промокшего возницы: «И финн измокший, терпеливый» [Анненский, 1990, с. 203]. Измокший, терпеливый финн, ожидающий окончания свидания влюбленных, из стихотворения И. Анненского в стихотворении А. Кушнера во второй строфе дает мотив беспросветной жизни как непрекращающегося дождя: «Под зыбким дождиком... иль в туче нет про света? / Мгла не поделена на складки и слои?» [Кушнер, 1986, с. 130], а в четвертой строфе развивается в мотив финского унылого пейзажа: «Все парк мне видится в дождливой поволоке, / Все финский плачущий мерещится пейзаж» [Кушнер, 1986, с. 131]. Эти образные ряды подготавливают пятую строфу, в которой с максимальной полнотой воплощается тема разлада одаренного поэта с глухой и слепой по отношению к нему современностью, что и выражено в образе тумана: «Когда ландо в кусты, когда в сирень пролетка... / От современников туманом гений скрыт. / Зато бездарности себя являют четко, / Весь шрифт идет на них, вся пленка, весь лимит» [Кушнер, 1986, с. 131].

В последней строфе обнажается цель обращения к образу И. Анненского как к поэту, к которому слава пришла посмертно: «Как зубчик в выемку в зубчатой передаче, / Как пальцы с пальцами в волненьи сплетены, / Так ты, невидимый, верней, так я, незрячий, / Сцепленье чувствую, так явь заходит в сны» [Кушнер, 1986, с. 131]. Речь идет о восстановившейся преемственности, причем от поэта-предшественника наследуется не только дар, но и судьба.

Однако как бы ни было тяжело наследие, оно же обещает и надежду на понимание, на то, что все-таки услышат. Не случайно одно из своих эссе об И. Анненском А. Кушнер назовет его стихом «Среди людей, которые не слышат» (1997) из стихотворения «Другому». В контексте стихотворения И. Анненского появляется образ другого, будущего поэта, который, возможно, «Полюбит, и узнает, и поймет, / И, увидав, что тень проснулась, дышит, – / Благословит немой ее полет / Среди людей, которые не слышат...» [Анненский, 1990, с. 144]. Однако в отличие от И. Анненского А. Кушнер отсекает мотив сомнения в возможности взаимопонимания и диалога «Я» и «Другого», которым завершается стихотворение поэта-предшественника: «Пусть только бы в круженье бытия / Не вышло так, что этот дух влюбленный, / Мой брат и маг, не оказался я / В ничтожестве слегка лишь подновленный» [Анненский, 1990, с. 144]. В финале своего стихотворения А. Кушнер, по сути, восстанавливает пушкинскую уверенность в бессмертии поэта, которое обретается им в стихах, «доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит». Пушкинское прочтение И. Анненского А. Кушнером усиливает помещением этого стихотворения в раздел «Пятая стихия», каковою, исходя из стихотворений, его составляющих, является поэзия, что особенно явно раскрывается в стихотворении «Поэзия – явление иной...», завершающееся образными рядами, восходящими к вступлению к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»: «Вот рай, пропитанный звучаньем и тоской, / Не рай, так подступы к нему, периферия / Той дивной местности, той почвы колдовской, / Где сердцу пятая откроется стихия. / Там дуб поет. / Там море с пеною, а кажется, что с пеньем / Крадется к берегу; там жизнь, как звук, растет, / А смерть отогнана, с глухим поползновеньем» [Кушнер, 1986, с. 133].

В новом XXI столетии А. Кушнер обращается к деконструкции поэтического мифа об И. Анненском. Так, в № 1 журнала «Звезда» за 2007 г. было опубликовано стихотворение А. Кушнера «И Анненский теперь не то что молодым...» По своей тематике оно примыкает к целому ряду стихотворений русской поэзии XX в., в которых образ И. Анненского получил мифопоэтическое оформление как учитель поэтов. А. Кушнер в первой же строфе своего стихотворения отказывается от образа мудрого старца и наставника поэтов, вводя ситуацию свободной беседы двух поэтов в Царскосельском саду: «И Анненский теперь не то что молодым / В сравнении со мной, но точно, что не старым / Мне кажется – и мне не страшно было б с ним / По Царскому Селу пройти сырым бульваром» [Кушнер, 2007, с. 4]. Таким образом, вопреки сложившейся традиции изображения И. Анненского как учителя А. Кушнер изображает его собеседником.

Во второй строфе эта смена в изображении И. Анненского ведет за собой и переворачивание мотива наставничества: «И даже, может быть, не я, опередив / Его, а он ко мне склонился б за советом, / И тени старых лип и седовласых ив / Подслушать разговор пытались бы при этом» [Кушнер, 2007,

с. 4]. Вводя тему собственной старости и поэтического опыта, А. Кушнер в соответствии с биографическими реалиями изображает своего лирического героя старше и опытнее И. Анненского, внезапно ушедшего из жизни на 55-ом году. И эта тема внезапного ухода, о которой не подозревает изображенный И. Анненский, но о которой знает и старается предостеречь от нее лирический герой А. Кушнера, подсвечивает их воображаемый разговор в двух последующих строфах.

В этих двух строфах наряду с реалиями внезапной смерти от сердечного приступа на ступеньках Царскосельского вокзала в Петербурге 30 ноября 1909 г. (13 декабря – по новому стилю) – «Но сердце побережь / Сейчас важней всего...», «Не ездить в Петербург», «...как тютчевских декабрьских роз дыханье» – содержится не только отсылка к биографии И. Анненского (удовлетворенное прошение об отставке, но не частичной, как хотел И. Анненский, а полной, обида, нанесенная ему молодыми литераторами редакции журнала «Аполлон», особенно С. К. Маковским), но и тема прорастания поэтического опыта внезапно ушедшего поэта в творчестве тех, кто изначально в силу эгоизма юности не смог уберечь его как человека: «Не ждать от молодых – / Они поймут потом – любви и пониманья». И в этом плане стихотворение звучит неожиданной полемикой с мнением М. М. Бахтина о том, что И. Анненский был настолько оригинален и неповторим, что своей школы не создал: «Поэзия Анненского так своеобразна, что ей можно только подражать, как это делает Кривич, но учиться у него нельзя. Поэтому школы он не создал» [Бахтин, <http://www.annensky.lib.ru/notes/bahtin.htm>]. Само стихотворение А. Кушнера, написанное уже в начале XXI века с оглядкой на век XX, констатирует эту состоявшуюся в русской поэзии линию преемственности, протянувшуюся через все столетие: Ф. Тютчев – И. Анненский – «аполлоновцы», в основном акмеисты и близкие к ним авторы (Н. Гумилев, О. Мандельштам, А. Ахматова, Г. Иванов, Г. Адамович, Вс. Рождественский), а также те, кто им наследовал через ученичество (в случае А. Кушнера у А. Ахматовой). Важным в этом контексте представляется наблюдение А. Арьева о том, что «В пантеоне литературных предков Царскосельский поэт заменяет ему всех символистов. Лирика Кушнера – это современная гармоническая компенсация «тоски о смертном недоборе» – ведущего мотива Анненского» [Арьев, 2000, с. 172].

Рассмотрим подробнее поэтику стихотворения. Первая строфа держится на развенчании представления об И. Анненском как старом поэте. Причем эпитет «старый» здесь насыщается не только указанием на возраст человека, но и на принадлежность И. Анненского к старой поэзии, т. е. поэзии XIX века, как это изобразил в своем стихотворении «Памяти Анненского» еще Н. Гумилев. В нем И. Анненский мифопоэтически определен как «последний из царскосельских лебедей», как поэт, завершающий своим творчеством русскую поэзию «золотого века» и воспреемник поэтов, непосредственно связанных с Царским Селом как «колыбелью русской поэзии» –

Г. Р. Державиным, В. А. Жуковским, А. С. Пушкиным. Возможно, что изображенный А. Кушнером образ сырого бульвара в Царском Селе навеян как раз стихотворением Н. Гумилева и содержащейся в нем поэтической мифологии, позже подхваченной другими поэтами: «Журчит вода, протачивая шлюзы, / Сырой травой пахнет мгла, / И жалок голос одинокой музы, / Последней – Царского Села» [Гумилев, 2000, с. 322].

Возможно, что мотив страха, от которого отказывается в своем стихотворении А. Кушнер, тоже восходит к тому же стихотворению Н. Гумилева. И опять-таки, как и в предыдущей отсылке, поэтический смысл возникает из противопоставления собственного отношения к И. Анненскому отношению Н. Гумилева, у которого: «Я помню дни: я робкий, торопливый, / Входил в высокий кабинет, / Где ждал меня спокойный и учтивый, / Слегка седеющий поэт» [Гумилев, 2000, с. 321]. В отличие от Н. Гумилева, в стихотворении которого последовательно устанавливается дистанция между поэтами, обращаясь, в конце концов, противопоставлением поэзии XIX в., персонифицированной в образе И. Анненского как «последнего из царскосельских лебедей», и поэзии XX столетия, носителем которой становится лирический герой Н. Гумилева, в стихотворении А. Кушнера в первой же строфе столь же последовательно эта дистанция начинает разрушаться. Исчезает противопоставление молодость – старость, понимание – непонимание, основанное на страхе и робости, и, соответственно, подготавливается сюжетобразующий для всего стихотворения А. Кушнера мотив свободной беседы двух поэтов начального и финального рубежей XX столетия. И то, что А. Кушнер встретил финальный рубеж XX в. в возрасте более солидном, нежели И. Анненский, повлияло на изображение ситуации беседы, когда за советом обращается И. Анненский к лирическому герою А. Кушнера как младший к старшему.

Показателен хронотоп этой беседы – аллеи Царскосельских садов и парков, метонимически представленные образом «теней старых лип и седовласых ив». Знаково, что прислушиваются к их разговору не сами деревья, а их тени, образ которых символически насыщается. Тень – архаичный образ, из которого впоследствии оформилось представление о душе. И не случайно, что предполагаемый разговор поэтов происходит в ирреальном, летейском пространстве. Это сад времен начала XX в., в котором оказался поэт начала XXI столетия. Образ теней по ассоциации актуализирует богатейшую литературную традицию разговора с тенью, восходящую к древнегреческой литературе. Здесь уместно вспомнить разговор Одиссея (героя, с которым посредством псевдонима Ник Т-о связан в культурном сознании образ И. Анненского) у врат Аида с тенями сотоварищей и Тиресия из «Одиссеи» Гомера. Именно благодаря этому разговору, Одиссей, в конечном счете, и смог вернуться домой, на Итаку. В контексте русской культурной мифологии таким домом для русского поэта оказывается Царское Село. Сам прием метонимического изображения целого через предметно-вещный образ действи-

тельности и насыщение его ассоциативно-символическим подтекстом составляет одно из поэтических открытий И. Анненского, воспринятого от него, в первую очередь, А. Ахматовой, в поэзии которой есть образ старой царскосельской серебряной ивы как собеседницы и древа поэзии, на чьих ветвях обнаруживаются лиры тех, кто уже перешел за грань жизни, но чьи стихи обрели бессмертие («Все души милых на высоких звездах...», 1921; «Ива», 1940). Использование этого поэтического приема А. Кушнером высоко иронически подсвечивает его желание дать совет И. Анненскому. На самом деле, изображая возможную беседу, в которой он дает совет ушедшему поэту, А. Кушнер сам на уровне поэтической формы продолжает у него учиться. За счет этого изящного поэтического решения, кстати, часто используемого и в поэзии И. Анненского (ср., напр. принцип соотношения формы и содержания в его стихотворении «В небе ли меркнет звезда...») начинает разворачиваться мотив подключения собственного поэтического опыта через диалог с другими поэтами к русской классической традиции, являющейся домом всякому русскому поэту. И не случаен здесь образ Царского Села, которое в русской культурной традиции закрепилось в образе «колыбели русской поэзии».

Показательно, что, создавая свое стихотворение как сложнейший диалог с русской лирикой XX в., А. Кушнер подчеркивает это свойство и в поэзии предшественника, завершая стихотворение переакцентированным образом смерти: «А тленье цветников мне помнится сырых / У вас, как тютчевских декабрьских роз дыханье» [Кушнер, 2007, с. 4]. Здесь мотивы тленья, декабря, одновременно погруженные в биографические реалии и поэтические образы И. Анненского и Ф. Тютчева, свою преемственность к которым подчеркивает в стихотворении А. Кушнер, актуализируют от противного тему поэтического бессмертия, емко и афористически точно выраженную еще Пушкиным: «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит – / И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит» [Пушкин, 1995, с. 424]. Действительно, в стихотворении А. Кушнера тленье становится всего лишь поэтическим образом, заимствованным из поэзии И. Анненского и вследствие этого лишенным онтологического статуса. А то, что само стихотворение – это состоявшийся диалог с поэтом, с его душой, запечатленной в его лирике, позволяет говорить о том, что А. Кушнер, обращаясь к теме смерти – бессмертия, на примере преемственности русской лирики XX в. по отношению к И. Анненскому, который, в свою очередь, оказывается преемником русской лирики XIX в., утверждает мысль о торжестве бессмертия духа.

В двенадцатом номере журнала «Звезда» за 2009 г. опубликована подборка стихотворений, посвященных столетию со дня смерти И. Анненского. Два из этих стихотворений «В оранжерею? Нет. И кто бы там у них...» и «Не хочу в вашу жизнь проникать, дорогой поэт...» написаны А. Кушне-

ром. В основе первого из них лежит метафора оранжерейных экзотических растений как поэзии серебряного века, в основе второго – отказ подменять смысл поэзии смыслом биографии поэта.

В первых трех строфах стихотворения «В оранжерею? Нет. И кто бы там у них...» поэтическое описание оранжереи и отказ от ее красот как вызывающих не восторг, а жалость из-за неуместности этих южных растений в северной природе венчается сравнением этих растений с поэзией серебряного века: «Теплиц не надо мне стеклянных на Шпалерной, / Как той поэзии на грани забытья, / Полурасслабленной, бальмонтовской, манерной» [Кушнер, Звезда, 2009, с. 108]. Этой отвергаемой поэзии в четвертой строфе противопоставлено мнение о поэзии И. Анненского как не оранжерейной, хотя и представленной таковой усилиями «знатоков». Лирический герой А. Кушнера отказывается признавать в качестве основных знаков поэзии Анненского «лилии и аметисты»: «И век Серебряный, признаюсь ли, чуть-чуть / Наскучил, лилии его и аметисты. / Вцепись, знаток его, в другое что-нибудь» [Кушнер, Звезда, 2009, с. 108], противопоставляя им в следующей строфе образы ели, мать-и-мачехи и крапивы у сарая: «А тот, кого люблю, кто к будничным словам / Тянулся, страшную их сущность прозревая / И руку помощи протягивая нам... / Ель, мать-и-мачеха, крапива у сарая» [Кушнер, Звезда, 2009, с. 108]. В этой последней строфе, которая выступает как спор со сложившейся традицией в восприятии ключевых символов И. Анненского, в качестве важнейшего свойства его поэзии обозначены будничные реалии и слова, заключающие в себе необыкновенную поэтическую силу, о чем в свое время писал и сам И. Анненский в широко известном письме к М. Волошину. О том, что они не случайны как символы поэзии И. Анненского свидетельствуют такие стихотворения поэта, как «Ветер»: «По мне милей в глуши садов / Тот ветер теплый и игривый, / Что хлещет жгучею крапивой / По шапкам розовым дедов» [Анненский, 1990, с. 63], «Баллада»: «Желтый пес у разоренной дачи / Бил по ельнику хвостом и лаял...» [Анненский, 1990, с. 105], «Ель моя, елинка» и др. По мнению А. Кушнера, которое он высказывал и ранее в своих размышлениях о поэтических открытиях И. Анненского, суть его поэзии не в экзотичности переживаний и образов, а в открытой им поэтике властности будничного слова: «...быт, введенный в стихи, иногда преображает их, как всякая убедительная подробность» [Кушнер, 2005, с. 216].

В стихотворении «Не хочу в вашу жизнь проникать, дорогой поэт...» продолжается мотив спора с другими в восприятии поэзии И. Анненского. Правда, теперь он направлен не на разницу в интерпретации лирики, а на то, чтобы утвердить важность поэзии как таковой вне биографии поэта: «Не хочу в вашу жизнь проникать, дорогой поэт, / Мне подробности жизни чужой ни к чему, детали» [Кушнер, Звезда, 2009, с. 108]. От нее лирический герой А. Кушнера готов считаться лишь с тем, что доступно чужому взору. Эта дозволенная мера проникновения в чужой мир воплощена в образе офици-

ального портрета, отражающего место человека в обществе и не более, портрета, о котором А. Кушнер в эссе «Среди людей, которые не слышат», заметил: «Он был застегнут в жизни на все пуговицы. Достаточно посмотреть на его фотографии, чтобы понять это: и на ту, где он в учительском сюртуке, белом низком воротничке и, кажется, галстук <...> и на более известную, 1909 года, – во фраке, пластроне, с темным, видимо, шелковым (или бархатным), бантом)» [Кушнер, 2005, с. 328–329]. Из его биографии для понимания его поэзии, по мысли А. Кушнера, вполне достаточно знать, что он был либералом-директором. Внутренняя же жизнь души, открывающаяся в поступках, не должна становиться предметом интереса: «А кого он любил, переписывался тайком / С кем и возле часов на вокзале стоял у стенки, / Никого не касается» [Кушнер, Звезда, 2009, с. 108], чтобы не произошло подмены, из-за которой поэзия как истинный смысл пережитого не оказалась затемнена домыслами о внешней биографической подоплеке стихотворения: «Тот, кто любит стихи за стихи, не привносит в них / Посторонние соображенья» [Кушнер, Звезда, 2009, с. 109]. Не случайно эти две последние строфы, в которых воплощена мысль о смысловой самодостаточности стихов, насыщены образами поэзии И. Анненского. Так, в третьей строфе это реминисценция из стихотворения «Прерывистые строки», в котором воплощен драматизм любви, не вписывающейся в логику обыденных отношений, а в четвертой – отсылка к стихотворению «Старые эстонки». Образы палача с палачихой, крепко спящих и не терзаемых пыткой совести в стихотворении И. Анненского здесь иронически становятся символом нечутких читателей, которые подменяют чтение стихотворения попыткой объяснить их смысл деталями биографии поэта, и тем самым выступающих палачами поэтического смысла.

Таким образом, в этих стихотворениях А. Кушнер выступает поэтом, продолжающим поиск ответов на вопросы и сомнения, заданные в поэзии И. Анненского и оставшиеся неразрешенными. И, предлагая свои ответы посредством поэтического диалога с И. Анненским, А. Кушнер, по сути, обозначает свою позицию по отношению к поэту рубежа XIX–XX веков как преемственность. Кроме того, в его отношении к поэзии И. Анненского прослеживается нарастающее стремление демифологизировать его образ и утвердить самоценность его поэзии как бы вне контекста эпохи «серебряного века», из которого он, согласно стихотворениям А. Кушнера, по сути, выпадает. В каком-то смысле это восприятие А. Кушнером И. Анненского «рифмуется» в декларируемом отказе от романтизма у обоих поэтов. Так, И. Анненский однажды в эссе «Юмор Лермонтова» подчеркнул свою неотъемлемую принадлежность к земному миру: «Господа, я не романтик. Я не могу, да все и не хотел бы уйти от безнадежной разоренности моего пошлого мира» [Анненский, 1979, с. 138]. Принципиальную же неромантическую А. Кушнера подметила еще Л. Я. Гинзбург: «Кушнер принципиально неромантичен – по самому положению его лирического я в его поэтическом мире. Это авторское я не называет себя поэтом (оно принадлежит вообще человеку) и не служит

темой своего лирического высказывания. Оно точка отсчета, угол зрения на явления внутреннего и внешнего мира» [Гинзбург, 1982, с. 42].

Рассмотренные стихотворения А. Кушнера, как уже говорилось выше, открывают тематическую подборку стихов разных авторов, посвященные памяти И. Анненского в связи со 100-летием со дня его смерти. В нее входят также стихотворения А. Леонтьева «13. XII. 2009», А. Пурина «Первое сентября», В. Русакова «Бессонница, и я твержу в ночи...» и Е. Ушаковой «У могилы Анненского». Три из них объединяются темой смерти, а в стихотворении В. Русакова, напротив, акцентирован связанный с Царскосельским мифом об Анненском мотив связи времен и переклички голосов поэтов. Рассмотрим эти стихотворения подробнее.

Стихотворение А. Леонтьева показательно названо траурной юбилейной датой, сопрягающей временное зияние в 100 лет в некое единое целое. Так, первая строфа горько иронически отсылает к эпизоду, предшествовавшему отставке И. Анненского с поста директора Царскосельской Николаевской мужской гимназии, когда И. Анненский, с одной стороны, пытался утихомирить заразившихся революционными настроениями гимназистов, а с другой – не допустить над ними расправы со стороны полиции и «благонадежных» родителей: «Правильно! – в галстухе. Всякого шкоду / В неподобающем, взяли же моду, / За разудалое алое брал, / Так – в коридорчике, так – в дортуаре: / Как же вы, милостивые судари? / Ну, отвечают, Интернационал» [Леонтьев, Звезда, 2009, с. 109]. В итоге, простое человеческое участие в судьбах мальчишек изображено как не понятое и не нужное ни одной из столкнувшихся сторон. В глазах гимназистов он предстал человеком в футляре, мечущимся в страхе перед тем, «кабы чего не вышло», а в глазах другой стороны – как либерал-директор, сочувствующий революции. При этом в первой строфе более акцентирован образ И. Анненского глазами отмахивающихся от него гимназистов, ради которых он пожертвовал своей карьерой и положением в обществе. Так невербально оформляется мотив обиды, обусловленной исполнением служебных обязанностей не формально.

Мотив обиды нарастает во второй строфе, воплощаясь уже словесно: «Словно фельдмаршал в романе Толстого: / Спать! Да привидится новое слово. / Как же, Зелинский потом переверт. / Комплекс Эдипа – тьфу-тьфу – Еврипида. / Ну и какая такая обида? / Там – Андромеда тоскует, вперед» [Леонтьев, Звезда, 2009, с. 109]. Образ старого М. И. Кутузова и нанесенной ему обиды, суть которой состоит в отлучении от подвига и дела жизни через формальное признание заслуг и почетное отстранение от дел подсвечивает мотив обиды, нанесенной И. Ф. Анненскому, назначенному после отставки с поста директора окружным инспектором, но речь и о том, что подвиг и дело его жизни – перевод Еврипида – оказался «исправлен» после его смерти Ф. Ф. Зелинским. Более того, в стихотворении А. Леонтьева появляется ирония над мифопоэтическим представлением об И. Анненском как русском Еврипиде, которое включало в себя мотивы непонимания, недооцененности

творчества поэта при жизни и посмертной славы. Отталкиваясь от уже известной рифмы «Еврипида – обида», в свое время дважды использованной Н. Гумилевым в книге «Колчан», А. Леонтьев с помощью композиционного приема путаницы, основанной на эффекте исправленной оговорки, развивает мотив превращения посмертной славы, представленный в сложившемся мифе, в посмертную обиду. При этом А. Леонтьев использует характерный для самого И. Анненского композиционный прием совмещения экзистенциальной рефлексии с ее выражением при помощи будничных слов, зачастую сведенных до звукоподражаний. Здесь можно вспомнить особенно показательный в этом отношении сонет И. Анненского «Человек», или его же стихотворения «Шарики детские», «Прерывистые строки» и т. п.

Накопившиеся в первых двух строфах обиды, пронизывающие все сферы жизни поэта, подготавливают появляющийся в финале второй строфы образ смерти, данный неточной цитатой из стихотворения И. Анненского «<Я на дне>». Благодаря заглавию стихотворения А. Леонтьева происходит серьезное смысловое смещение заглавия и образности стихотворения И. Анненского: дно фонтана – могила поэта, тоска Андромеды – зов смерти, там – указание на мир мертвых. При этом снова следует отметить точное и последовательное усвоение А. Леонтьевым не только образности И. Анненского, но и поэтики так-дейксиса, развитой в его лирике, как это подробно и точно продемонстрировал в своей статье А. Е. Барзах, в поэтику табуирования смерти [Барзах, ИАиРК, с. 67–87].

Третья строфа, сотканная из того же совмещения реалий жизни окружного инспектора с железнодорожной образностью стихов И. Анненского, ознаменована сюжетным поворотом от нарастания обид к мотиву непосильной усталости, который и разрешается в четвертой строфе в мотиве смерти и похорон. При этом, развивая ироническое отношение поэта-предшественника к обрядовой стороне смерти, особенно в стихах, содержащих видение собственных похорон: «А покуда... удалите / Хоть басов из кабинета» [Анненский, 1990, с. 176] А. Леонтьев создает свою вариацию на тему пения, перед которым покойный оказывается беззащитным. Так, появившийся в первой строфе образ «Интернационала» как метонимического знака революции и одновременно причины, приближающей смерть И. Анненского, в четвертой строфе начинает звучать посредством стиха, стремящегося поглотить, вобрать в себя ушедшего поэта, перекодировать самый смысл его творчества: «Доски понуро повесят... Культура! / Вот гимназист, вот жена его, Ньюра. / Полон учебник? – а сколько земли! / Будет сухих филологов довольно. / Мертвому, то есть обломку, – не больно. / «Кто был Никем...» – запевают вдали» [Леонтьев, Звезда, 2009, с. 109]. А. Леонтьев нарочно пишет местоимение Никем с заглавной буквы, заставляя читателя почувствовать в нем отражение творческого псевдонима И. Анненского и его посмертной судьбы, представленной как торжество и слава в 1910–20-х годах и почти полное забвение массой никто, ставших всем, на протяжении XX столетия. Так снова

возвращается мотив обиды, наносимой посмертно: «Мертвому, то есть обломку, – не больно». Будучи обломком русской классической культуры, подобно тому, как в его стихотворении лирический субъект, воплощаясь в образе обломка статуи Андромеды, ощущал себя потерянной частью ушедшей античности, И. Анненский получает вместо посмертной славы, согласно мифу о нем как о русском Еврипиде, очередную нанесенную ему обиду абсолютного непонимания его творчества современным русским читателем. Удвоение ситуации похоронного обряда в последних двух строфах (черты похорон смешиваются с отмечанием траурной 100-летней даты) еще более усугубляют этот мотив непонимания-обиды, все более делая И. Анненского не только как человека, но и как поэта заложником смерти.

Таким образом, стихотворение А. Леонтьева тоже можно рассматривать как основанное на стратегии демифологизации образа И. Анненского. Но, в отличие от А. Кушнера, у которого эта стратегия направлена на обнаружение и обретение близости поэзии И. Анненского современному человеку, у А. Леонтьева, напротив, основанная на разрушении представления об И. Анненском как русском Еврипиде, эта деконструкция ведет к выражению смысла обрыва связи современной жизни с прежним культурным пространством России, обломком которой и выступает у него И. Анненский. Мотив прерванной связи времен и непонимания усиливается и за счет показательной смены музыкального фона стихотворения, когда место избранных самим И. Анненским «Тихих песен» занимает громкий «Интернационал», гармонирующий не с лирикой ушедшего поэта, а с громкими речами и докладами, посвященными его траурному юбилею. В итоге происходит утверждение мотивов непонимания и обиды как той роковой силы, которая полностью подчинила себе творчество ушедшего поэта.

Тема смерти И. Анненского подхвачена и в стихотворении А. Пурина «Первое сентября». В первой строфе эта тема заявлена в образе ухоженной, но лишенной цветов могиле: «Теперь все ухожено здесь, на могиле, / но дату рожденья исправить забыли, / стесать неуместное слово «поэт». / Цветов и венков, как и не было, нет» [Пурин, Звезда, 2009, с. 109]. Однако в отличие от стихотворения А. Леонтьева, здесь появляется образ чуткого лирического «Я», которому дорог ушедший поэт. Показателен выбор высаживаемого на могилу цветка. Представляя собой аллюзию на стихотворение И. Анненского «Одуванчики», он, хотя и является знаком физической смерти, все же вводит мотив прочитанного стихотворения, прорастания поэтического слова вопреки могильному затвору. В этом смысле важно, что выполотая могила как символ прервавшейся связи времен побуждает лирического субъекта стихотворения А. Пурина «присадить» «обсевочек желтый», тем самым эту связь хотя бы на время соединить и почувствовать смысл стихотворений ушедшего поэта: «Присадим у бабушки купленный кустик – / обсевочек желтый, ужастик-прокрустик – / возможно, до завтра нам сданный внаем, – / и горькой в железные стопки нальем...» [Пурин, Звезда, 2009, с. 109]. Закономерно, что

этот смысл открывается как горькая ирония мимолетности, тем не менее подсвеченная пусть и робкой, но все же надеждой на то, что «купленный кустик», присаженный на могиле, все же останется на ней и прорастет, а не будет завтра же выкопан и заново продан, на что указывает разрыв описанной ситуации вводным словом «возможно», вносящим одновременно две разные модальности – сомнения и надежды.

Мотив забвения и прервавшейся связи времен нарастает в третьей строфе в образе гимназистов, не желающих читать стихов И. Анненского и не понимающих, зачем им идти на его могилу, поскольку они не ощущают себя наследниками и преемниками лицеистов (Царскосельский Лицей) и гимназистов (Царскосельская Николаевская мужская гимназия), для которых сначала А. С. Пушкин (в речи Анненского), а затем сам И. Ф. Анненский (в стихотворениях выпускников этой гимназии) стали *Genius loci* этого учебного заведения.

Однако мотив забвения разрешается в четвертой строфе: «Зато так щедра и внимательна Дама – / всех-всех привечает она, от Адама / и Евы. Приветит когда-то и нас, / и тех, кто впервые отправился в класс» [Пурин, Звезда, 2009, с. 109]. Иронически, в духе античной традиции, наделявшей Аида эпитетами Щедрый и Гостеприимный, А. Пурин изображает Даму, отсылающую к Проклятой Даме – Смерти, равнодушно дышащей левкоем и фенолом, из «<Баллады>» И. Анненского. Тем не менее, в стихотворении А. Пурина тема смерти не получает безусловного звучания. Во-первых, этому противостоит стремление лирического «Я» хотя бы на миг, но ощутить связь времен, понять поэзию ушедшего поэта. Во-вторых, обращает на себя внимание название стихотворения. Подобно предыдущему оно названо датой, но в отличие от стихотворения А. Леонтьева А. Пуриным выбрана не дата смерти, а день рождения И. Анненского по новому стилю. По иронии судьбы, учитывая, что большая часть жизни И. Анненского была посвящена учительству, а его дата рождения по новому стилю совпала с началом учебного года, в сам школьный уклад, незримо для забывших его гимназистов, проникает память о нем, тем самым подтачивая власть смерти.

Завершающее подборку и одновременно тему смерти И. Анненского стихотворение Е. Ушаковой «У могилы Анненского», по сути, основано на развитии мотива воскресения.

А вот и лилии... И я вообразила
В момент торжественный – натянутые нервы,
Стоим в волнении, в цветах его могила, –
Что он откликнулся, что сон его был прерван
И прежней нежности забрезжил снова призрак,
И память вздрогнула, и сердце застучало,
И было это так, как будто звук и призыв
Стиха забытого, которого начало

Лишь всплыло в памяти, а дальше – очертанье
Мерцает зыбкое, и манит, и тревожит,
Его он чувствует, вдыхает обаянье,
Но вспомнить смертное уже никак не может

[Ушакова, Звезда, 2009, с. 110].

Начинается стихотворение с мотива волнения, которое охватывает лирическую героиню в памятный день. Мотив волнения органично перерастает в мотив воскрешающего воображения, благодаря которому внутреннему взору лирической героини открывается созерцание души поэта. Эта воображаемая встреча наполняет ее сердце нежностью и очарованием, которыми была пронизана поэзия покоящегося ныне поэта и которые теперь она, подобно эффекту эха, испытывает к его стихам. Тем самым в стихотворении осуществляется воскрешающий отклик на известные строки И. Анненского из стихотворения «Другому»: «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...» [Анненский, 1990, с. 144]. Благословляющая память об ушедшем поэте благодаря подтексту оборачиваются благословенным осознанием собственного «Я» как «Я» поэта.

Таким образом, на первый взгляд, случайно составленная подборка стихотворений памяти И. Ф. Анненского образует композиционное единство, основанное на последовательном преодолении мотива забвения и утверждении как должного мотива памяти, раскрывающегося как обретенная связь времен. В этом смысле важную композиционную роль играет стихотворение В. Русакова, предваряющее стихотворение Е. Ушаковой. В отличие от А. Леонтьева, А. Пурина и Е. Ушаковой, он отказывается от разработки темы смерти и от биографических аллюзий, целиком и полностью организуя свое стихотворение об И. Анненском как диалог с его стихами, начиная с образов бессонницы, единственной звезды, мерцающих свечей, продолжая ритмической композицией, отсылающей к стихотворению «Среди миров», и заканчивая мотивом отзвука его поэзии в лирике других поэтов XX столетия, в частности, в творчестве Б. Пастернака, чей образ горящей на окне свечи из стихотворения «Зимняя ночь», благодаря контексту стихотворения В. Русакова, изображен как образ, переданный и хранимый по наследству. Учитывая же традиционную символику горящей свечи как живой души, В. Русаков, по сути, уходит от темы смерти к теме поэтического бессмертия.

Бессонница, и я твержу в ночи
Одной звезды таинственное имя,
И в тишине мерцают две свечи,
И пролегает вечность между ними.
И в пустоте, и в этой долгой мгле,

Которой нет и не было предела,
Я помню, та – горела на столе,
А та – в ответ ей за окном горела...
И шепот мой, и имя то, и свет,
Верней, не свет – чуть видимые блики,
Как утешенье, как живой привет,
Возможность связи малого с великим.

[Русаков, Звезда, 2009, с. 110].

Анализ стихотворений, вошедших в подборку, посвященную памяти И. Анненского, в журнале «Звезда» позволяет увидеть определенную закономерность. С одной стороны, намечается стремление демифологизировать образ И. Анненского, созданный в поэзии XX века и влияющий на восприятие его лирики, с другой, – намечаются новые повороты мифопоэтической версии его судьбы, в которой теперь наиболее сильно акцентируются либо мотивы забвения и обиды, либо мотив кардинального отличия И. Анненского от остальных поэтов «серебряного века». Тем не менее, не весь сложившийся миф подвергается деконструкции. Так, нетронутым остается образ И. Анненского как учителя поэтов, хотя и здесь мотив учительства биографического подчеркнут сильнее, чем это было, например, у поэтов первой половины XX века.

Таким образом, мифогенными ситуациями в поэтическом мифе об И. Анненском стали его учительство (переосмыслено учительство реальное в метафорическое – «учитель поэтов»), непризнанность при жизни («русский Еврипид») как свойство подлинного поэта, внезапный уход из жизни на ступенях Царскосельского вокзала («будничная смерть»), вписанность его судьбы и поэзии в царскосельскую поэтическую мифологию («последний из царскосельских лебедей») в восприятии Царского Села как «колыбели русской поэзии» и «Города муз».

Практически все направления этого мифа были заданы акмеистами и участниками «Цеха поэтов», свою лепту внесли выпускники Николаевской мужской царскосельской гимназии. Акцент на подлинной человечности его поэтического мира, противопоставленного А. Блоку, был сделан поэтами русской эмиграции первой волны, особенно «парижанами». Доведение этого поэтического мифа до своего смыслового предела и начало его деконструкции в целях прорыва к истинному личностному облику И. Анненского наблюдается в творчестве А. Кушнера.

Важно также отметить, что все поэты, создававшие образ И. Анненского, одновременно выступали и в роли его читателей, вкрапляя в свои произведения характерные образы и даже отдельные строки из его стихотворений. С одной стороны, как поэтический прием это должно было способствовать проникновению к истинному поэтическому лику ушедшего поэта, но с другой, оборачивалось также эффектом оживания его души в его стихах и созда-

вало образ диалога поэтов вопреки оковам смерти. Возможно также, что столь многочисленные обращения к образу И. Анненского и стремление считать себя его подлинным воспреемником были в какой-то мере спровоцированы заключительными строфами из стихотворения «Другому»: «Моей мечты бесследно минет день... / Как знать? А вдруг, с душой подвижной моря, / другой поэт ее полюбит тень / В нетронуто-тожественном уборе... // Полюбит, и узнает, и поймет, / И, увидав, что тень проснулась, дышит, – / Благословит немой ее полет / Среди людей, которые не слышат... // Пусть только бы в круженьи бытия / Не вышло так, что этот дух влюбленный, / Мой брат и маг, не оказался я / В ничтожестве слегка лишь подновленный» [Анненский, 1990, с. 144]. В этом плане показателен и мотив избранности поэта, обращающегося к лирике И. Анненского, и стремление, подчеркнув сходство с учителем, все же установить и дистанцию, что наиболее ярко проявилось в стихах Г. Иванова, и скрытое в этих стихах присутствие пушкинской формулы поэтического бессмертия, особенно явно уловленное А. Ахматовой. Но самый примечательный отклик содержится в творчестве А. Кушнера, чье эссе об И. Анненском названо стихом из этого стихотворения. Можно утверждать, что мифологизированный образ И. Анненского стал одной из составляющих куда более сложного и поэтически разветвленного мифа о бессмертии души поэта. В контексте диалога с И. Анненским включение его образа в этот мифопоэтический комплекс тем более показательно, что вся лирика этого поэта пронизана балансированием на грани сомнения и надежды на бессмертие души, чем и вызван столь пристальный интерес к теме смерти и не менее пристальное внимание к чуду воскресения – почти все стихотворения И. Анненского, имеющие христианский подтекст, являются переживанием возможности / невозможности этого события. Таким образом, поэтический миф об И. Анненском имеет не только самостоятельное значение, обусловленное интересом к личности и стихам поэта, но и в каждом отдельном случае соприкасается с поэтическим исканием в XX столетии Истины, освещающей отдельную человеческую судьбу, возвышающейся над ней и придающей ей уникальный смысл в общем потоке существований.

Глава 2. И. Анненский и акмеисты

Творчество И. Анненского в первую очередь было воспринято как необыкновенно значимое для русской поэзии в кругу акмеистов, которые, согласно авторитетному мнению Р. Д. Тименчика [Тименчик, 1985; 1987; 1993] сделали на протяжении 1910-х и даже 1920-х годов его имя культовым. Причем, создавая свой образ И. Анненского, они неизбежно мифологизировали его. И этот уже мифопоэтический образ влиял и на восприятие акмеистами лирики поэта.

Дж. Такер в своей монографии посвятила отдельную главу рассмотрению влияния И. Анненского на эстетику акмеизма. Все акмеисты были подвержены этому влиянию. Наиболее полно его ощутил и выразил О. Мандельштам, который провозгласил И. Анненского первым учителем душевной чуткости в современной русской поэзии [Tucker, 1986, с. 92]. Кроме того, как указывает Дж. Такер, для акмеистов было важно, что

И. Анненский перенес акцент с символистской звукописи в создании поэтической образности на пластичность и зримость, а также усилил поэтику цветописи. Другая заслуга И. Анненского, в глазах акмеистов, заключалась в отказе от мистицизма и обращении к психологизму в лирике. Интерес к поэтике будничного слова, концепция поэта как мастера, а поэзии как высокого ремесла, парнасская традиция, романский дух, противопоставленный германскому духу, вдохновлявшему символистов, – все это, с точки зрения исследовательницы, является следствием усвоения эстетических принципов И. Анненского акмеистами [Tucker, 1986, с. 88–96].

Последовательнее всех свое ученичество у И. Анненского отстаивала А. Ахматова. Она же вслед за Н. Гумилевым, заявившим, что «все искатели новых путей на своем знамени должны написать имя Анненского» [Гумилев, 1990, с. 100], очертила ряд этих новых искателей: А. Ахматова, Н. Гумилев, О. Мандельштам, В. Маяковский, Б. Пастернак, В. Хлебников. Не меньшую роль в обосновании необходимости изучать эту тему сыграл и О. Мандельштам, подчеркивавший, что Ахматова – прямая наследница И. Анненского, сделавшая его поэтический метод более доступным для понимания и восприятия читателей. Это привело к тому, что тема «Ахматова – Анненский» привлекла к себе пристальное внимание литературоведов и к настоящему времени оказалась основательно изученной.

Л. Я. Гинзбург в качестве основы для сопоставления поэзии А. Ахматовой и И. Анненского видела специфику воплощения «вещного мира» в лирике обоих поэтов, особенно то, что она обозначила как психологизацию вещной детали, когда вещь, не утрачивая своей конкретности, становится знаком какой-либо эмоции, которую испытывает лирический субъект. Эту мысль подхватил и продолжил в своей статье об А. Ахматовой И. Гурвич: «Анненский, продлив традицию, впаял вещь из обыденного окружения в образ со-

стояния, чувства, тоже привычного, знакомого – этого классика еще не знала. С другой стороны, неясностей в метафорических сцеплениях поэт избегает: для нас вполне понятно, почему именно стрекотание часового механизма, качание маятника, верчение шарманки, «вздохи паровоза», детский шар на нитке (и многое другое) психологически намагничивается, в чем именно сходятся живое и неживое. Даже там, где чувствуется недосказанность, пропущенные моменты повествования «почти всегда восстановимы». В Анненском-поэте, надо думать, Ахматова увидела родственную себе душу – и, вероятно, осязаемо почувствовала тот предел, до которого дошла поэзия в воссоздании объяснимых связей человеческого «я» и обозримой реальности» [Гурвич, 1997, с. 159].

Вяч. Вс. Иванов считает, что новеллистичность лирических сюжетов А. Ахматовой, отмеченная еще В. В. Жирмунским, является следствием освоения ею поэтических приемов И. Анненского. Так, сопоставляя раннее ее стихотворение «Подражание И. Ф. Анненскому» из книги «Вечер» с «Тоской припоминания» из «Трилистника тоски», Вяч. Вс. Иванов утверждает, что: «В этом стихотворении следование Анненскому сказывается в фабульной и грамматической структуре» [Иванов, 2000, с. 255], заимствован также центральный образ – книга, раскрывающаяся в одном и том же месте. Наконец, эти стихотворения определяются исследователем как «психологические новеллы в стихах», что объясняется особенной близостью этих авторов к русской психологической прозе XIX века. Причем И. Анненский сумел перевести ее открытия в план лирики, а А. Ахматова в этом плане оказалась его талантливой ученицей, продолжившей этот путь прозаизации в русской поэзии. При этом, как отмечает исследователь, с годами, по мере поэтической эволюции А. Ахматовой, «когда ее метафоризм все более усложняется, поэзия Анненского становится ей еще ближе, поворачиваясь другими сторонами, ранее менее важными; значимей стали и «яд», и «одурь», душившая Анненского, как потом Ахматову» [Иванов, 2000, с. 257].

Мысль о романизации лирики в творчестве И. Анненского и А. Ахматовой подхватывает и Д. М. Магомедова, противопоставляя их по этому признаку символистам, особенно старшим: «...в перспективе развития русской поэзии творчество Анненского и Ахматовой знаменует собой качественно новый этап «прозаизации» лирики <...> большинство «старших» символистов начинало с громоздких «гражданских» «рассказов в стихах», теряя в них свойственную лирике лаконичность и выразительность. Отказ от этого пути развития привел Мережковского, Минского и других «старших» символистов к «бессюжетной» лирике, резко порвавшей с «прозаической» поэтикой. Творчество Анненского и Ахматовой возвращает лирику к взаимодействию с романной прозой на новом этапе: развивая жанр стихотворного новеллистического фрагмента, лирика осваивает черты романного разноречия, обнаруживая новые возможности для раскрытия неисчерпаемой сложности психологической и природной жизни» [Магомедова, 1992, с. 139–140].

Р. Д. Тименчик, посвятивший А. Ахматовой диссертацию, тоже обнаруживает близость поэтических манер А. Ахматовой и И. Анненского, правда, делает акцент на такой черте ее поэтики, как активное использование «чужого слова»: «открытость текста для цитат из источников самой разной степени авторитетности определена поэтической концепцией равенства всех поэтов вообще («все плачущие не равны ль перед богом?») и их своего рода всеобщего «соавторства». Последнее представление сложилось у Ахматовой, по видимому, под влиянием И. Анненского, утверждавшего: «Стих – *ничей*, потому что он есть никому не принадлежащая и всеми созидаемая мысль»» [Тименчик, 1982, с. 10–11]. Ряд наблюдений над поэтикой деперсонализации в творчестве И. Анненского и А. Ахматовой продолжила в своей работе И. Федорчук: «Субъективное «я» несет в себе самом и вечность, и безмерность, и безымянность. Не случайно, единственная, изданная при жизни поэта книга *Тихие песни* (СПб, 1904), вышла за подписью Ник. Т-о. Идея безымянности литературного произведения (т. е. по сути устранимости автора) оказалась не чужда и Ахматовой. Работая над *Поэмой без героя*, поэт приходит к выводу, что ее творению пошло бы быть анонимным, и размышляет о возможности приписать ее какому-нибудь умершему поэту. Это лишь частный случай деперсонализации произведения, растворения «я» в лирическом мире» [Федорчук, 1999, с. 22]. Из этого свойства исследовательница выводит и диалогическую природу лирики И. Анненского, которая, в свою очередь, была творчески переосмыслена А. Ахматовой: «В поэзии Анненского можно говорить о расщепленном сознании. В его стихах слышится отзвук многих голосов. Эти лирические персонажи у поэта реально разные живые лица, однако, они пассивны. У Ахматовой непосредственная жизненная активность персонажей возрастает. Субъективная структура ее лирики совсем иная. Она сложилась скорее в отталкивании от системы ее учителя» [Федорчук, 1999, с. 22].

Венгерская исследовательница Н. Салма в качестве основы близости творческих манер выделяет интеллектуальность их лирики, их принадлежность к поэзии мысли: «оба – поэты по преимуществу интеллектуального склада, чем и мотивируется особая отточенность, классичность, сжатость и даже афористичность их стиля и манеры художественного изображения, запечатлевающего кульминационный момент напряженной работы мысли и потому не терпящего никакой «подготовки», отступлений или возвратов» [Салма, 1992, с. 126]. Это свойство их лирики позволяет обоим, по мнению исследовательницы, воплотить в своей лирике опыт по-настоящему духовно независимых, свободных личностей: «Оба интеллектуально и морально автономны, т. е. думают, видят и чувствуют, осмысливают создавшееся положение, занимают ту или иную духовную позицию, не становясь ни рабами обстоятельств, ни медиумами чужой воли или моды, ни жертвами официальных идеологий или собственной душевной деформированности. Оба по-пушкински или по-блоковски аристократичны: будучи людьми независимы-

ми, обладающими, в той мере, в какой это позволяет сделать горизонт исторического мышления, подлинно свободным видением проблем, они отнюдь не требуют этого от того, кто таким видением не обладает...» [Салма, 1992, с. 126–127]. Наконец, как еще одну черту сходства Н. Салма указывает «обостренный интерес к тому, что называют глубинной психологией лирического героя, – к тому внутреннему «я», к которому можно и должно предъявлять моральные требования» [Салма, 1992, с. 127].

Кроме сходств венгерская исследовательница отмечает и отличия этих поэтических систем, которые коренятся в разных моделях мира, когда в 1910-е годы на смену картине мира, для которой характерно восприятие личности как «преодолевающей за счет реализации интеллектуальных и душевных потенций свою «природную» связь с миром вещей, с «бытом»» [Салма, 1992, с. 128] приходит представление о том, «...что сфера «быта» не поддается, и никогда не поддавалась, ни устранению, ни преодолению, ни преобразению с помощью только индивидуально-личностных усилий человека, и что прежние представления и убеждения были иллюзорными» [Салма, 1992, с. 128]. Соответственно, «другая модель или картина мира – открытая и безличная – <...> предполагала прежде всего признание осмысленности такого положения вещей, при котором задача преобразования мира путем лично-индивидуальных усилий должна была быть исключена из сферы компетенции человека» [Салма, 1992, с. 128–129].

В связи с тем, что И. Анненский, умерший в 1909 г., и А. Ахматова, вошедшая в литературу в начале 1910-х гг., создали поэтические системы, основанные на разных картинах мира, различаются по сути и позиции их лирических героев. «...Остающийся в пределах притяжения уже пошатнувшейся закрытой и личностной картины мира герой Анненского хотя и видит, что соединенность в человеке мира идей с миром вещей есть данность, хотя и знает, что найти приемлемые пути ее преодоления, не теряя связи с культурой, не теряя Бога, не теряя человечности, невозможно, все же считает ее бессмысленной и ужасной; принимающий же открытость мира лирический герой Ахматовой признает, что непреодолимая соединенность в человеке мира идей с миром вещей есть своеобразный залог его человечности, что она осмысленна, хотя с точки зрения субъективной и ужасна» [Салма, 1992, с. 133–134].

Тем не менее, сходство на уровне картин мира и сущностных позиций лирических героев А. Ахматовой и И. Анненского существует. Так, В. В. Мусатов отмечает близость историзма этих авторов, восходящую к одному источнику – творчеству А. С. Пушкина: «Героиня Ахматовой – именно *угадчица*. Она раньше и прежде всего – суеверная и любящая женщина, не поднятая над бытом и обиходом, но включенная в него, угадывающая сквозь него «общий ход вещей». Но угадывает как раз именно в случае «мощное, мгновенное орудие провидения». Соотношение угадывания и пророчества, случайного и необходимого, над которым задумывался Пушкин в своих раз-

мышлениях об истории, в лирической системе Ахматовой было чрезвычайно важным. Причем здесь она удивительно близко соприкасалась с Анненским, выработавшим свою концепцию пророческого в искусстве: «Весь пророк в случайности, в наитии, он весь – в переработке воспринятого извне. Пророк говорит нам об исконной подчиненности и роковой пассивности нашей натуры, тогда как деятель, наоборот, героизирует в ней мужское начало протеста и дерзания». «Роковая пассивность» лирической героини Ахматовой не имела ничего общего с «просветленным фатализмом» Кузмина. Она означала признание своей включенности в общий ход вещей» [Мусатов, 1998, с. 333–334]. В качестве принципиального отличия В. В. Мусатов называет тематику любви: «Главным отличием лирики Ахматовой от Анненского было то, что власть действительности над человеком делала для автора «Кипарисового ларца» невозможным осуществление любви. Мир пушкинской реальности, в котором любовь занимала одно из самых важных мест, он ощущал утраченным навсегда, воспринимая его как безвозвратное прошлое <...>. Пушкинское начало заявляло о себе там, где Ахматова ставила своей задачей утверждение любви как основополагающей ценности бытия и приятия жизни через любовь» [Мусатов, 1998, с. 335].

По мнению В. В. Мусатова, И. Анненский, разрабатывая и воплощая в своем творчестве, не только в драматургии, но и в лирике принципы хорового начала, все же уже перешел от личностно-замкнутой картины мира к открытой, пользуясь терминологией Н. Салмы. И «заложенная в жанровую структуру ахматовской лирики *коллективная норма оценки* несла в себе *идею хора*. Здесь она вплотную подходила к тем принципам, которые легли в основу «Кипарисового ларца» Анненского и «Двенадцати» Блока. Здесь же она ближе всего оказывалась к Пушкину, у которого эстетическая и этическая норма, оставаясь индивидуальной, тяготеет к тому, чтобы представлять собою общенациональное, народное» [Мусатов, 1998, с. 344]. Однако в полной мере это хоровое начало будет усвоено А. Ахматовой, по мысли исследователя, в ходе создания «Поэмы без героя». «Нравственная коллизия «Поэмы без героя» ближе всего оказывалась идеям И. Анненского, с его концепцией героического в искусстве, с его непреложным этическим императивом. Анненский, как никто другой из современников Ахматовой, задумывался о соотношении стихии страсти и нравственной нормы, заложенной в человеке. В статье «Трагедия Ипполита и Федры» он называл гибель еврипидовских героев «чистой жертвой Афродите», то есть жертвой в пользу любовного инстинкта, не подвергнувшегося «этической переработке». Но в этой коллизии личность могла опереться лишь на этическую норму бытия, которая невозможна вне коллективных ценностей. Анненский в конце жизни мечтал о «смешении индивидуальной интуиции» в «чашу коллективного мыслестрадания». И закономерно, что стихотворение «Учитель», посвященное ему, Ахматова написала в победном 1945 году. Она хорошо сознавала драму его личности, замурованной в эпоху индивидуализма и не нашедшей выхода к

пластам коллективного «мыслестрадания», реальность которых выявила война» [Мусатов, 1998, с. 360–361].

Тем не менее, выход за пределы замкнутого на себе «я» И. Анненский осуществил посредством приобщения к русской классической традиции, которая, обогащаясь и открываясь разными гранями, называлась и «пушкинской», и «лермонтовской» и «Достоевского», и «толстовской», по сути, оставаясь единой за счет воплощения и отражения в ней русского мирообраза не противопоставленного остальному человечеству, а органично и гармонично (хотя это и не отменяет драматичных моментов) с ним сочетающегося. Это свойство поэзии И. Анненского почувствовал Н. Оцуп и несколько категорично выразил в своей монографии о Н. Гумилеве: «За исключением Блока остальные поэты эпохи лишь рассуждали о великой русской поэтической традиции, между тем как Анненский олицетворял ее, придавая ей новое звучание» [Оцуп, 1995, с. 35]. Именно такую степень погруженности в классическую традицию, по мнению Т. А. Пахарева, унаследовала посредством «ученичества» от И. Анненского А. Ахматова: «Следуя традиции Анненского <...>, Ахматова раз и навсегда выбрала аналогичное положение и для своей поэзии – не преодоление традиции, восходящей к Пушкину, а извлечение из нее зерна новизны, опережающей любую современность, и следование традиции в этом смысле <...> Новый яркий и сверхсовременный психологизм, открытый Анненским и развитый в лирике Ахматовой, символизация индивидуальных смыслов, а не создание языка трансцендентных соответствий, преобладание смысла в стихе над его музыкально-ритмической стихией – эти черты ахматовского творчества обеспечивали ему новизну в эпоху постсимволизма и не порывали с известной традиционностью» [Пахарева, 1994, с. 43].

В ряду работ, посвященных проблеме поэтического диалога А. Ахматовой и И. Анненского, следует особо отметить цикл из семи брошюр А. Е. Аникина «Ахматова и Анненский. Заметки к теме». В этих работах исследователь широко заявил проблему сопоставления этих двух поэтических систем, особенно много внимания уделяя выявлению конкретных реминисценций и цитат из И. Анненского в поэзии А. Ахматовой. В начальных выпусках заметок А. Е. Аникин делает акцент на сходстве концепций творчества двух авторов. Так, анализируя «Царскосельскую оду» А. Ахматовой, он отмечает, что «суть «новой гармонии», усвоенной Ахматовой от Анненского, в значительной мере заключалась в эффекте «вырастания» поэзии из будничных образов и слов, облагораживания тоски обыденности «глубоким душевным страданием»» [Аникин, II, 1988, с. 16]. Другой аспект новой гармонии – «трагическое видение бытия, во многом исходящее от осознания того, что «одурь» как бы разлита в окружающем мире (и в самом поэте – как «отрава», «яд», «удушье» и т. п., свидетельствуя о его разладе, неправильности его устройства. Ср. тот факт, что Ахматовой рано была понята сложившаяся в «мире десятых годов» ситуация, когда в близком ей кру-

гу «не слышали будущего гула, не ощущали грозного хаоса, веселясь на пире и <...> не замечая, что он во время чумы». Вместе с тем, именно у Анненского (хотя и не только у него) Ахматова могла найти указание на то, что в атмосфере «всеобщей греховности» спасение состоит в готовности принять на себя общую (и свою собственную) вину, в раскаянии, т. е., в конечном счете, – в обращении к памяти-совести, ср. в насыщенных цитатами из Достоевского «Детях» Анненского» [Аникин, II, 1988, с. 23].

Развивая категорию памяти-совести как своеобразной Музы-вдохновительницы обоих поэтов в 4-ом выпуске «Заметок» А. Е. Аникин конкретизирует соотношение этического и эстетического начал у этих поэтов. «Замкнутое на совести и воспоминании-припоминании «анненское» противопоставление действительности и мечты отразилось в поэзии Ахматовой <...>, будучи, однако, подчинено оказавшемуся более значимым противопоставлению действительности и памяти-совести. Основополагающая роль в ахматовской поэзии нравственного начала, вполне отвечавшая представлениям Анненского о драме как о «сгущении» прошедшего «между ужасом и состраданием» нравственного бытия человечества позволила Ахматовой в своем творчестве «поднять» безмерное бремя страданий и грехов своего поколения – в соответствии с основным предикатом поэта или трагического героя в произведениях Анненского, включая переводы Еврипида. Соответствующая этому предикату формула (типа «поднять» + «бремя» мук) является у Анненского сквозной <...> Память-совесть выступает у Ахматовой как важнейшее творческое начало, но и как безжалостный судья и «каратель» самого поэта...» [Аникин, IV, 1989, с. 39].

Среди образов, тем и мотивов, которые у А. Ахматовой имеют, в том числе, и отсылки к творчеству И. Анненского, исследователь также указывает образы Царского Села, Петербурга, мотив бессонницы-сиделки, мотив запаха цветов, ассоциирующегося с тлением, кладбищем, или, напротив, выступающего как источник вдохновения; самоопределение лирического «я» как сугубо городского.

Среди работ, уточняющих характер поэтического взаимодействия А. Ахматовой с И. Анненским, следует указать диссертационное исследование И. В. Ставровской «Мотив двойничества в русской поэзии начала XX века (И. Анненский, А. Ахматова)» (2002), а также монографическое исследование А. Е. Барзаха [Барзах, 1999], выявляющее не только усвоение, но и «преодоление» Ахматовой поэтики «учителя».

Таким образом, поскольку поэтический опыт взаимодействия А. Ахматовой с поэзией И. Анненского достаточно полно представлен в современном литературоведении, а в другой линии акмеизма – в поэзии С. Городецкого, В. Нарбута и М. Зенкевича – он хотя и присутствует на уровне знакового приобщения к акмеистическому кругу, но все же не играет важной роли в поэтическом смыслообразовании, в этой главе основное внимание уделено двум другим поэтическим линиям диалога: И. Анненский – Н. Гумилев, И. Анненский – О. Мандельштам.

§ 1. И. Анненский и Н. Гумилев: Учитель и ученик

Если в работе М. Баскера рассматривается обращение раннего Н. Гумилева к И. Анненскому как к поэту, из которого формируется образ предтечи акмеизма, то в статье Р. Тименчика содержится прозорливое наблюдение о том, что интерес Н. Гумилева к И. Анненскому не ослабевал на протяжении всего творчества, и «искры посмертной полемики с царскосельским учителем мелькали в его высказываниях» [Тименчик, 1987, с. 278]. Цель этой главы – проследить, как эволюционировало отношение Н. Гумилева к поэтическому миру поэта-предшественника. В качестве этапов эволюции избрано оформление творческого пути Н. Гумилева в его поэтические книги, в пределах которых выявляется степень интенсивности и смыслообразующая роль обозначенного диалога.

2.1.1. Живой диалог в 1900-е годы

Как указал Р. Тименчик, первая книга Н. Гумилева «Путь конквистадоров» (1905) была подарена автором И. Анненскому с надписью: «Тому, кто был влюблен, как Иксион, / Не в наши радости земные, а в другие, / Кто создал Тихих Песен нежный сон – / Творцу Лаодамии / от автора»¹. В этом посвящении содержится своеобразный портрет адресата, в котором сквозит и хорошее знакомство Н. Гумилева с творчеством И. Анненского, и определяются романтические черты, близкие самому автору «Пути конквистадоров». В этой надписи Н. Гумилев создает литературный портрет И. Анненского, апеллируя к его же собственным произведениям – двум трагедиям «Царь Иксион» (1902), «Лаодамия» (1902; опубл. 1906) и книге стихов «Тихие песни» (1904). Интересно, что одно из них – «Лаодамия» еще не было опубликовано к моменту выхода сборника Н. Гумилева, и его упоминание, видимо, должно было подчеркнуть особое, достаточно близкое, творческое общение поэтов, хотя в реальности это было практически невозможно, поскольку Н. Гумилев был еще гимназистом, а И. Анненский – директором той гимназии, где он учился.

Так, Вс. Рождественский, со слов В. Кривича, упомянул об обстоятельствах поднесения книги: «Гумилев, бывший дежурным по классу, перед уроком латинского языка вложил свою книжечку в классный журнал, принесенный из учительской, и положил на кафедру. С замиранием сердца ждал он появления директора. Вошел Ин<нокентий> Фед<орович> и, утвердись на кафедре, раскрыл журнал. Всегда сдержанный и даже несколько чопорный, он не показал ни малейшей тени удивления. Урок шел обычным порядком. Гумилев в тревоге ждал, что будет дальше. Но ничего не случилось. Прогре-

¹ Надпись Н. Гумилева приводится по вышеуказанной статье Р. Д. Тименчика: Тименчик Р. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 272.

мел звонок, возвещающий «большую перемену», и Анненский покинул класс с журналом в руках. Кончилась перемена, Гумилев отправился в учительскую за журналом уже для другого преподавателя. И, идя обратно по длинному коридору, обнаружил директорский подарок. По тем временам ни ученику, ни директору вступать в интимную беседу не полагалось – слишком большое расстояние разделяло их «в ведомственном отношении». Кстати, и самому Иннокентию Федоровичу заявлять о себе как поэте в директорском звании было бы неловко» [Рождественский, ГИМБ, 1994, с. 407–408].

В посвящении Н. Гумилева посредством сравнения осуществляется своеобразное поэтическое отождествление самого И. Анненского с его героем Иксионом, что указывает и на своеобразное прочтение Н. Гумилевым трагедии как лирического произведения, и порождает ряд портретных ассоциаций адресата с мифологическим царем. Во-первых, это прямо указанный в тексте конфликт мечты и реальности, с предпочтением, отдаваемым изображенным адресатом идеальному миру. С одной стороны, перед нами типично романтическая коллизия и романтически акцентированный образ творческой вдохновенной личности. Другая сторона этого соответствия открывается через знакомство с текстом трагедии И. Анненского. Это героическая личность, готовая на все ради достижения своей мечты – царь Иксион готов претерпевать вечные муки в огненном колесе за одну ночь с возлюбленной Герой. Эта его готовность у И. Анненского усиливается тем, что Иксион проводит ночь не с богиней, но лишь с ее призраком, созданным богиней обмана Апатой. Следовательно, Иксион так и не достигает мечты и расплачивается лишь тенью, иллюзией идеала. Мотив милой тени, призрачности идеала подчеркивается в надписи Н. Гумилева и посредством следующих произведений. Так, «Тихие песни» обозначаются им как «нежный сон», а в центре сюжета «Лаодамии» любовь царевны, преодолевающая даже смерть, но преодолевающая опять-таки отчасти – погибший муж является ей в виде тени. Как в предыдущей трагедии Иксион, царевна пренебрегает реальностью ради любви к недоступному и подкрепляет свою готовность следовать за идеалом до конца, бросаясь в костер, в котором по приказу ее отца должна сгореть статуя ее супруга. Постепенно вырисовывается еще одна оппозиция ночного, туманного, иррационального, призрачного, которые милы сердцу и приближены к идеалу, – и дневного, огненного, рационального и губительного для героев И. Анненского. Посредством этой оппозиции обрисовывается еще одна черта поэта-адресата – ночная природа его поэзии.

Таким образом, в надписи Н. Гумилева появляется портрет И. Анненского как поэта, в котором парадоксально соединяются черты мечтателя, иррационального ночного поэта и героя, готового пожертвовать всем ради достижения идеала. Если мы обратимся к книге стихов самого Н. Гумилева, то это переплетение обнаружим и в его конквистадоре – одном из главных воплощений его лирического героя, заявленном в стихотворении «Я конквистадор в панцире железном...», открывающем книгу: «И если нет полдневных слов

звездам, / Тогда я сам мечту свою создам / И песней битв любовно зачарую. // Я пропасть и бурям вечный брат, / Но я вплету в воинственный наряд / Звезду долин, лилею голубую» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 71]. Подобно своему старшему современнику (у И. Анненского в «Тихих песнях» посредством тончайших аллюзий лирический герой несет в себе черты Одиссея), в качестве ролевой маски лирического героя Н. Гумилев избирает образ странника, авантюриста, завоевывающего пространство. В отличие от поэта-предшественника, Н. Гумилев обрисовывает образ своего лирического героя более прямо. Это способствует восприятию его лирического героя как активного по отношению к жизни, мирозданию в противовес практически непроявленной, остающейся в подтексте активной жизненной позиции Одиссея в интерпретации И. Анненского. У старшего поэта в образе Одиссея на первый план выходит пытливость ума, доходящая в своих пределах до практически абсолютного сомнения, влекущего за собой иронию.

Обнаруживаются также переключки Н. Гумилева с И. Анненским в развитии темы творчества. Так, в стихотворении «Credo» (цикл «Мечи и поцелуи»), заглавие которого носит характер манифеста, призванного выразить самую суть отношения к миру, появляется мотив влюбленности лирического героя в «чары красоты», которая пробуждает в нем творческое начало: «И, жарким сердцем веря чуду, / Поняв воздушный небосклон, / В каких пределах я ни буду, / На все наброшу я свой сон. // Всегда живой, всегда могучий, / Влюбленный в чары красоты. / И вспыхнет радуга созвучий / Над царством вечной красоты» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 75–76]. Данный мотив отсылает к стихотворениям И. Анненского «Поэзия», «Третий мучительный сонет» из книги «Тихие песни». Разница здесь заключается в том, что у старшего поэта мотив любви переплетается с мотивом безнадежности этого чувства: «Над высью пламенной Синая / Любить туман Ее лучей, / Молиться Ей, Ее не зная, / Тем безнадежно горячее» («Поэзия») [Анненский, 1990, с. 55]; «Но я люблю стихи – и чувства нет святых: / Так любит только мать, и лишь больных детей» («Третий мучительный сонет») [Анненский, 1990, с. 81], а у Н. Гумилева мотив влюбленности в красоту звучит в победно-торжествующих тонах, овеян обещанием поэтической силы.

В этом же стихотворении Н. Гумилева воплощается мотив знания лирическим героем сути вещей и явлений: «Мне все открыто в этом мире – / И ночи тень, и солнца свет, / И в торжествующем эфире / Мерцанье ласковых планет» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 75], парадоксально переплетающийся с отказом от поиска смысла жизни, который предстает в образе «больного знания»: «Я не ищу больного знания, / Зачем, откуда я иду» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 75]. В этом отречении от рефлексии тоже сквозит полемика с И. Анненским, чья лирика пронизана напряженным поиском смысла человеческой жизни, отдельного «Я», поскольку лишь обретение этого смысла спасает от ужаса надвигающейся Смерти. Герой же Н. Гумилева этого ужаса еще не знает, для него Смерть – одна из возможностей поединка с силами, превосходящими

возможности человека, отсюда и заявленный в самом начале стихотворения отказ от поиска смысла жизни: «Откуда я пришел, не знаю... / Не знаю я, куда уйду, / Когда победно отблитаю / В моем сверкающем саду» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 75], и утверждение ценности переживания каждого мгновения жизни в настоящем «Я полон тайною мгновений» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 75]. Главным содержанием жизни у Н. Гумилева оказывается победоносное шествие лирического героя по миру, суть которого открыта ему в некоем тайном изначальном знании.

Диалог Н. Гумилева с И. Анненским в поэмах уже привлекал исследовательское внимание. Так, Т. С. Зорина в своей статье отмечает интерес младшего поэта к драматургии предшественника [Зорина, 2000, с. 107–121]. Пристальное внимание Н. Гумилева привлекает опыт мифотворчества, реализованного в драмах И. Анненского. Не случайно в предисловии к «Царю Иксиону» трагедия характеризуется поэтом как «драматическая сказка». Суть явленного здесь мифотворчества заключалась в попытке слить современные чувствования с древней легендой. Так, по определению самого автора в предисловии к трагедии Иксион – это «"сверхчеловек" эллинского мира» [Анненский, 1990, с. 349]. В центре исследовательского интереса Т. С. Зориной – две поэмы Н. Гумилева из сборника «Путь конквистадоров» – «Дева Солнца» и «Сказка о королях». В них в обобщенном и трансформированном виде, согласно наблюдениям исследовательницы, отражена основная коллизия трагедии И. Анненского «Царь Иксион» – при всей полноте обладания земными благами героев волнует неземной идеал.

С особой силой диалог с И. Анненским в разделе «Высоты и бездны» ощущается в стихотворении «Людям настоящего», в котором звучит протест против таких переживаний, как тоска, уныние, утомление от жизни, плач, бессилье и пр. Соотносясь со стихотворением «Credo» посредством мотива смысла жизни, стихотворение «Людям настоящего» представляет уже новый виток в его разработке. Если в первом случае лирический герой не знает этого смысла и отказывается от его поиска, то здесь он, все еще не претендуя на это знание, все же задает ряд риторических вопросов, в которых звучит вполне определившаяся система ценностей и жизненных ориентиров по принципу от противного: «Для чего мы не означим / Наших дум горячей дрожью, / Наполняем воздух плачем, / Снами, смешанными с ложью» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 105]. Следующие строфы представляют ряд ответов в форме риторических вопросов, в ходе чего лирический герой открывает, что не приемлет то, что ему чуждо и представляется ничтожным. Своеобразным ответом-утверждением на этот же ряд вопросов служит следующее стихотворение «Людям будущего», в котором воспеваются близкие лирическому субъекту идеалы Любви, Жизни, Радости, Вечности, Творчества, которые и наполняют человеческое существование смыслом.

В стихотворении «Иногда я бываю печален...» во второй строфе появляется образ «Вековой, Святой Мечты», напрямую соотносящийся с образом

«Вековой Мечты» из стихотворения И. Анненского «?». Образная реминисценция усиливается ритмическим совпадением – и в том и в другом случае стихотворения написаны 3-стопным анапестом. Кроме того, финальные стихи: «...И ты будешь Звездой Обетной, / Возвещающей близость зари» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 112], вводящие в стихотворение мотив метаморфозы лирического героя в звезду в связи с осуществлением им на земле некой высокой жертвенной миссии, скорее всего, поэтического служения, тоже являются реминисценцией из книги стихов И. Анненского «Тихие песни». В кантате «Рождение и смерть поэта» И. Анненский создает образ А. Пушкина и его творческого пути как борьбы с дисгармонией жизни и претворения муки в красоту. Финальным этапом этого поединка со Смертью и разрушающими силами становится превращение поэта в звезду как прорыв в вечность: «О тень, о сладостная тень, / Стань вифлеемскою звездой, / Алмазом на ее груди – / И к дому бога нас веди!» [Анненский, 1990, с. 79]. Если также учитывать образ Вековой Святой Мечты, связанный у поэта-предшественника непосредственно с Поэзией, а также демиургическое самоопределение лирического героя в первой строфе: «Иногда я бываю печален, / Я забытый, покинутый бог, / Созидающий в груди развалин / Старых храмов – грядущий чертог» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 112], то можно говорить о том, что в данном стихотворении лирический герой предстает именно как поэт, воспринимающий поэтическое служение и как божественное творчество, и как жертвенное служение.

Таким образом, в сборнике Н. Гумилева «Путь конквистадора» поэтический диалог с И. Анненским влияет на оформление образа лирического героя – странника и поэта, а также способствует раскрытию темы творчества как жертвенного высокого служения Красоте.

Несмотря на подарок, на книгу «Путь конквистадоров» И. Анненский откликнулся не рецензией, но ответным даром – «Книгой отражений», зато выход следующего поэтического сборника «Романтические цветы» (1908) он встретил сочувственным отзывом, помещенным в конце того же 1908 г. в газете «Речь». Общее настроение книги, ее мотивов и образов, по мнению И. Анненского, объясняется тем, что это «русская книжка, написанная в Париже, навеянная Парижем...» [Анненский; Гумилев, 2000, т. 1, с. 390]. Поэтому в качестве основных особенностей он отмечает декоративность, экзотическую красоту, восприимчивость к красивым видениям и умение изобразить их в слове, погруженность созданных образов в культурную традицию, а также близкую самому И. Анненскому тему искания красоты: «зеленая книжка отразила не только *искание красоты*, но и *красоту исканий*» [Анненский; Гумилев, 2000, т. 1, с. 393]. Н. Гумилев откликнулся на эту рецензию в начале 1909 г. письмом, в котором кроме благодарности за увиденную И. Анненским суть романтической иронии, воплотившейся в стихотворении «Озеро Чад» и пронизывающей всю книгу: «...я хочу особенно поблагодарить Вас за лестный отзыв об «Озере Чад», моем любимом стихотворении.

Из всех людей, которых я знаю, только Вы увидели в нем самую суть, ту иронию, которая составляет сущность романтизма и в значительной степени обусловила название всей книге» [Гумилев, 1991, с. 222], содержалась и попытка принятия тех наблюдений, с которыми автор был не вполне согласен: «с главной мыслью Вашей статьи – с влиянием Парижа – я еще не могу вполне согласиться, но во всяком (случае) она дает мне возможность взглянуть на себя под совершенно новым углом зрения» [Гумилев, 1991, с. 222].

Н. Гумилев оказался практически единственным поэтом из поколения постсимволистов, имевшим опыт живого непосредственного поэтического диалога с И. Анненским, который получил оформление в поэтических текстах. В этом диалоге для него важным оказалось не только ученичество у поэта, знакомого ему по Царскосельской гимназии, в которой он был его учителем в прямом смысле этого слова. Прямая высокая оценка И. Анненским стихотворений Н. Гумилева и признание в нем поэта, наделенного своим особенным даром, впоследствии повлияла на отношение поэта-акмеиста к старшему современнику как поэту-предтече и мастеру.

2.1.2. «Жемчуга» (1910): феномен многонаправленной реминисцентности

«Жемчуга» (1910) – третья книга стихов Н. Гумилева – выходила несколькими изданиями (последнее – в 1918 г.), которые отличались друг от друга по структуре и составу стихов и, соответственно, по художественной концепции. В первом издании книга делилась на четыре раздела – «Жемчуг черный» (25) с эпиграфом из Альфреда де Виньи, «Жемчуг серый» (17) с эпиграфом из В. Брюсова, «Жемчуг розовый» (16) с эпиграфом из Вяч. Иванова и «Романтические цветы» (18) с посвящением А. А. Горенко и эпиграфом из И. Анненского. Последний раздел представляет собою переработанный одноименный сборник, выпущенный в 1908-м году. При первой публикации «Романтические цветы» состояли из 32-х стихотворений и тоже были посвящены А. А. Горенко. В целом книга «Жемчуга» (1910) была посвящена В. Брюсову, которого Н. Гумилев называл своим учителем.

В следующем 1911-ом году после выхода книги появляется поэтическое объединение «Цех поэтов», на основе которого к концу 1912 г. оформился акмеизм. Работа над книгой «Жемчуга» (1910) завершила собой период ученичества у символистов и позволила Н. Гумилеву впоследствии сформулировать программные положения нового направления.

Среди многообразных идей акмеизма заслуживает внимания концепция поэтического творчества как высокого ремесла, восходящая к объединению «Цех поэтов», одной из задач которого были поиски путей для совершенствования художественной формы. С этой целью на собраниях обсуждались

стихотворения и признанных мастеров мировой литературы, и непосредственно входивших в объединение авторов.

Миф об искусстве как ремесле не был их изобретением и имел в европейской традиции прочные корни. Прежде всего, следует назвать античную и средневековую эпохи. В античности представление об искусстве и ремесле во многом совпадали, что нашло свое отражение в слове ἡ τέχνη, одновременно означающем искусство и ремесло [Соболевский, 2002, с. 527]. Одно время покровителями того и другого были даже одни и те же боги, на что указывают разные элементы уже классических мифов, сохранившие в себе память о том единстве между производением искусства и ремесла. Так, общей оказывается концепция вдохновения как получения знания о будущем производстве. В искусстве это ярче всего выражено в «Теогонии» Гесиода, где он говорит о том, что данная поэма – результат беседы с музами, которые поведали ему божественную историю, а он переложил ее для смертных. В ремесле – это Афина и Гефест. В словарных энциклопедических статьях, посвященных этим богам, А. Ф. Лосев подчеркнул этот характерный для них момент: «А. всегда рассматривается в контексте художественного ремесла, искусства, мастерства. Она помогает гончарам (Hom. Epigr. 14), ткачихам (Hom. Od. VII 109 – 110), рукодельницам (Paus. X 30, 1), строителю корабля аргонавтов (Apoll. Rhod. I 551), вообще рабочему люду (Hes. Opp. 429–431) и называется Эрганой («работницей») (Soph. frg. 760), покровительницей ремесленников (Plat. Legg. XI 920d) <...> А. приписывается изобретение флейты и обучение игре на ней Аполлона (Plut. De mus. 14)» [МНМ, т. 1, с. 127–128]; «Мифы о Г. отражают также расцвет художественно-ремесленного творчества в эпоху патриархата <...> Классический образ Г. – кузнец и искусный мастер в своей мастерской <...> Орфический гимн изображает Г. как некую космическую силу во всей ее фетишистской нетронутости. Он – мастер и художник, но он же свет, огонь, эфир» [МНМ, т. 1, с. 299]. Эти мифы, общие для древних греков в представлении о поэзии и ремесле, оказались почвой для создания идеи мастерства в той и другой сферах. Мастер – тот, кто знает вдохновенное состояние и способен в совершенстве воплотить замысел в адекватной ему форме.

В средние века эти идеи позволили оформиться цеховой ремесленной культуре. Каждый цех представлял собой иерархическую систему, во главе которой стоял мастер. У мастера были подмастерья и ученики. Ученики помогали только на самых несложных работах, постепенно осваивая все тонкости будущего ремесла, в подмастерья они переходили тогда, когда сами могли создать целую вещь-произведение, более того, по качеству эта вещь не должна была уступать изделиям мастера, именно поэтому он и мог поставить на ней свое имя. Мастером же подмастерье мог стать в двух случаях, но условие одно – открытие главного секрета ремесла. В первом случае он получал знание от мастера по наследству, когда тот, решив уйти от дел, передавал ему секрет с глазу на глаз, во втором, более редком, – подмастерье сам от-

крывал этот секрет, или даже другой, более совершенный, что и позволяло ему создать изделие более совершенное, нежели изделие мастера, то есть шедевр. Только в таком случае он получал право стать мастером и ставить свое имя под изделием, поскольку оно уже получало статус неподражаемого, индивидуального и т. п. Таким образом, в средние века оформляется идея соперничества мастера и его ученика, в процессе которого ученик должен превзойти в искусстве своего учителя, иначе он останется вечным учеником. Само название объединения «Цех поэтов» наталкивало начинающих поэтов на идею соперничества с мастерами.

Книга «Жемчуга», предвосхищая появление «Цеха поэтов», выражает уже самим названием идею соперничества с мастерами. Будучи посвященной В. Брюсову, эта книга своим заглавием намекает на то, что каждое стихотворение в ней – перл творения, не уступающий созданиям мастера. Так С. Л. Слободнюк указывает на связь поэтики заглавия «Жемчугов» с первой книгой Брюсова «Chefs d'oeuvre» (1895): «основанием для того, чтобы высказать эту мысль, послужило словоупотребление во французском языке, где «perle» – «жемчуг» и «chefs d'oeuvre» – «образцовое произведение» могут употребляться в одном значении – «верх искусства»¹. Обозначение собранных в этой книге стихотворений как «верх искусства» неминуемо вело за собой мотив состязания автора «Жемчугов», по крайней мере, с четырьмя поэтами-мастерами, обозначенными в качестве учителей через систему посвящений и эпиграфов к разделам книги. При этом, на наш взгляд, спор этот не замкнут в отдельных разделах книги, например, в «Жемчуге черном» – с Альфредом де Виньи, в «Жемчуге розовом» – с Вяч. Ивановым, а ведется одновременно со всеми во всех разделах книги. Есть даже стихотворения, в которых Н. Гумилев соединяет несоединимые, на первый взгляд, манеры мастеров, состязаясь с ними. Первым, кто отметил подобную природу книги «Жемчуга», был В. Брюсов, откликнувшийся на ее выход достаточно одобрительной рецензией: «Ученик И. Анненского, Вячеслава Иванова и того поэта, которому посвящены «Жемчуга», Н. Гумилев медленно, но уверенно идет к полному мастерству в области формы. Почти все его стихотворения написаны прекрасно, обдуманно и утонченно-звучащими стихами. Н. Гумилев не создал никакой новой манеры письма, но, заимствовав приемы стихотворной техники и своих предшественников, он сумел их усовершенствовать, развить, углубить» [Брюсов, 1990, с. 320].

Позже Ю. Верховский уделил пристальное внимание закономерности поэтического диалога между И. Анненским и Н. Гумилевым, заявленного эпиграфом из И. Анненского к разделу «Романтические цветы»: «Не вскрывается ли эпиграфом <...> признание одного и того же внутреннего пути? И как переутонченный эстетизм Анненского глубоко связан с «возвышенной стыдливостью страданья», так более бодрый, менее болезненный и нервно-напряженный эстетизм Гумилева покупает свою сочную красочно-

¹ Цит. приводится по кн.: Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. М., 1998. С. 334.

пластическую гармонию ценой той же муки»¹. Таким образом, в качестве перешедшей от И. Анненского к Н. Гумилеву традиции Ю. Верховский отметил эстетизм, рожденный из преодоления муки. Интересно, что одним из символов красоты, рожденной из преодоленного страдания, у И. Анненского выступала жемчужина.

В свете подобной разнонаправленной реминисцентной природы книги Н. Гумилева вызывает интерес диалог в организации поэтики заглавия книги не только с В. Брюсовым, но и с И. Анненским. Так, в книге стихов «Тихие песни» (1904) И. Анненский дважды обращается к образу жемчужины и, что характерно, в обоих случаях жемчуг напрямую соотносится с образом произведения искусства. Так, в стихотворении «Ненужные строфы» поэт отказывает своим стихотворениям в сравнении с жемчугом: «Нет, не жемчужины, рожденные страданьем» [Анненский, 1990, с. 63] в силу их несовершенства и «ненужности». А в кантате «Рождение и смерть поэта», посвященной юбилею А. С. Пушкина, напротив, сравнение стихотворений с жемчугом проводится, при этом речь идет о стихотворениях другого поэта – Пушкина: «И в чистый жемчуг перелил / Поэт свои немые слезы» [Анненский, 1990, с. 78]. Сравнение в данном случае подчеркивает совершенство созданных стихотворений, рожденных из преодоленного и преображенного страдания.

Можно заметить, что в обоих стихотворениях образ стихотворения-жемчужины связан с мотивом страдания. Возможно, метафора произведения искусства как преодоления страдания, заключена в самом способе появления жемчуга, являющегося результатом жизнедеятельности моллюска, в раковину которого попала извне песчинка, причиняющая ему боль. Преодолевая эту боль, моллюск обволакивает ее перламутром. Так и поэт, столкнувшись с ранящей его реальностью, одевает задевшую его «песчинку» в одежды красоты. Таким образом, несовершенство жизни, эстетизируясь, силой поэтического дара из муки претворяется в источник восхищения и наслаждения, становясь явлением подлинного искусства. Мотив преображения, катарсисной природы истинного искусства неоднократно находил свое выражение в произведениях И. Анненского, являясь одной из основ его эстетических взглядов. Наиболее явно обнаруживаем его в стихотворениях «К портрету Достоевского»: «Но что для нас теперь сияет мягким светом, / То было для него мучительным огнем» [Анненский, 1990, с. 183] и «Сентиментальное воспоминание»: «И в чем тайна красоты, в чем тайна и обаяние искусства: в сознательной ли, вдохновенной победе над мукой, или в бессознательной тоске человеческого духа...» [Анненский, 1990, с. 217].

Возможно, Н. Гумилев, бывая в доме И. Анненского, слышал в его же прочтении большую часть стихотворений, составивших позже книгу «Кипарисовый ларец» (по крайней мере, в своих беллетризованных воспоминаниях Г. Адамович указывает на один из таких вечеров; при этом вымышленная

¹ Замечание Ю. Верховского приводится по изданию: Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910). М., 1998. С. 337.

природа изображенного конкретного вечера не отменяет отдельных мотивов, восходящих к реальным событиям). В этой книге И. Анненский наделяет жемчуг иной символикой, тоже близкой Н. Гумилеву и воплотившейся в его «Жемчугах». В стихотворениях «Лунная ночь в исходе зимы», «Месяц», «Дальние руки» символика жемчуга оказывается непосредственно связанной с любовной тематикой. Так, в стихотворениях «Лунная ночь в исходе зимы» и «Месяц» появляется образ жемчужного месяца, являющегося свидетелем любовного свидания. В обоих случаях это свидание, озаренное жемчужным светом, оборачивается несбыточной грезой, мечтой, сном, обманной надеждой.

В стихотворении «Дальние руки» образ жемчужины имеет непосредственное отношение к возлюбленной, к ее рукам, обнимающим лирического героя: «Зажим был так сладостно сужен, / Что пурпур дремоты поблек, – / Я розовых, узких жемчужин / Губами узнал холодок» [Анненский, 1990, с. 138]. Интересно, что и в данном стихотворении свидание неуловимо ускользает из реальности в сон, мечту о счастье, даже во сне остающемся несбыточным: «Мои вы, о дальние руки, / Ваш сладостно-сильный зажим / Я выносил в холоде скуки, / Я счастьем обвеял чужим. // Но знаю... дремотно хмелея, / Я брошу волшебную нить, / И мне будут сниться, алмея, / Слова, чтоб тебя оскорбить» [Анненский, 1990, с. 138]. Жемчужный блеск месяца и жемчужины кончиков пальцев возлюбленной отливают призрачным обещанием счастья. Обращает на себя внимание образ жемчужных рук царицы в стихотворении Н. Гумилева «Корабль» из раздела «Романтические цветы»: «И никто никогда не узнает / О безумной, предсмертной борьбе, / И о том, где теперь отдыхает / Тот корабль, что стремился к тебе. // И зачем эти тонкие руки / Жемчугами прорезали тьму, / Точно ласточки с песней разлуки, / Точно сны, улетаая к нему» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 147]. В стихотворении Н. Гумилева царица простирает руки к спешащему к ней и гибнущему кораблю. Таким образом, у Н. Гумилева, как и у И. Анненского, надежда обретения любви оборачивается иллюзией и, даже более того, губит устремляющегося к воплощению надежды и мечты человека. Даже если в данном тексте перед нами не реминисценция И. Анненского в стихотворении Н. Гумилева, то в любом случае показательное совпадение символики жемчуга в лирике обоих поэтов.

Итак, заглавие книги Н. Гумилева «Жемчуга» соотносится не только с поэзией В. Брюсова, но и с художественной системой И. Анненского. Свойство многонаправленной реминисцентности обнаруживается не только в организации поэтики заглавия книги, но и в стихотворении «Волшебная скрипка», открывающем эту книгу. Практически все исследователи, благодаря посвящению, связывают это стихотворение Н. Гумилева с поэзией В. Брюсова. На наш взгляд, оно не менее тесно связано и с поэтической системой И. Анненского, в частности, с его концепцией творчества. Не случайно четвертому разделу книги «Жемчуга» предпослан эпиграф из стихотворения И. Анненского «Смычок и струны»: «И было мукою для них, / Что людям музыкой ка-

залось» [Анненский, 1990, с. 87], в котором творческий дар соотнесен с тем же музыкальным инструментом – скрипкой.

Стихотворение И. Анненского «Смычок и струны» одновременно проецируется и в сферу творчества, и в его концепцию любви, и в представления о взаимоотношениях человека и рока. Как трагедию в лирической форме определяет это стихотворение К. Верхейл. Исследователь указывает на богатый реминисцентный слой стихотворения, с помощью которого и организуется в нем сюжетность: «В приведенном стихотворении сюжетность связана с источниками из изобразительного искусства и литературы» [Верхейл, 1995, с. 211]. Среди литературных источников указаны «Смычок» Шарля Кро, опубликованный в 1869 г. с посвящением Р. Вагнеру, и «Крейцера соната» Л. Толстого: «В повести Толстого музыкальные инструменты и персонажи по-реалистичному обособлены друг от друга; скрипач и пианистка остаются людьми, скрипка и рояль остаются только реквизитом их трагедии. Интересно, что во французской балладе один из персонажей превращен в скрипичную принадлежность. Анненский идет по тому же направлению еще одним шагом дальше. В его «Смычке и струнах» анонимный «человек» или «кто-то» играет на заднем плане роль судьбы или устроителя-бога, а в прямом сюжете или «мифе» выступают одни вещи, которые по-своему повторяют человеческую драму. Микротрагедия, происходящая между смычком и скрипкой, основана на двух превращениях или перипетиях в их судьбе» [Верхейл, 1995, с. 211].

Основываясь на данных наблюдениях, можно сделать вывод о том, что Н. Гумилев объединяет в одном контексте В. Брюсова и И. Анненского за счет сюжетности их стихотворений, создавая, по сути, уже лиро-эпическое стихотворение, опирающееся на жанровые традиции баллады, об обретении творческого дара (скрипки) и о судьбе поэта-творца. Сопоставим две концепции творчества в этих стихотворениях Н. Гумилева и И. Анненского.

Стихотворение И. Анненского «Смычок и струны» состоит из шести строф, причем можно говорить о трехчастном его делении: в каждой двух строфах лирический сюжет претерпевает изменение. Так, первая строфа объединяется со второй мотивом встречи смычка и струн. С одной стороны, это встреча двух составляющих скрипки, порождающая музыку. С другой, – это встреча не двух вещей, а двух возлюбленных. Таким образом, музыка, искусство и любовь объединены по признаку гармоничности своей сущности («слил» – слово в поэтическом языке И. Анненского, обозначающее гармонизирующее действие).

В третьей и четвертой строфах дан диалог возлюбленных. С другой стороны, этот диалог представляет собой звучащую музыку, исполняемую на скрипке неким музыкантом, о существовании которого до определенного момента влюбленные как бы не подозревают: «Не правда ль, больше никогда / Мы не расстанемся? довольно?...» [Анненский, 1990, с. 87]. Следующие две строфы связаны с мотивом прозрения роковой предопределенности разлуки:

музыкант окончит свою игру, и части музыкального инструмента вновь будут разлучены чужой волей. Вместе с этим развивается новый мотив в понимании И. Анненским явлений гармонии, поэзии (музыки). Гармония – это преодоление трагического знания о дисгармонических законах бытия, по которым влюбленным суждено разлучиться, а скрипке молча лежать в футляре-гробе до следующего концерта. Более того, самая прекрасная музыка рождается именно после постижения дисгармоничной сути бытия: «И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось» [Анненский, 1990, с. 87]. Данный мотив усиливается мотивом невольности, невозможности отречения от дара и одновременно невозможности забвения открывшейся трагической истины: «Но человек не погасил / До утра свеч... И струны пели...» [Анненский, 1990, с. 87]. Конец игры – создания музыки – может совпасть лишь с концом жизни: «Лишь солнце их нашло без сил / На черном бархате постели» [Анненский, 1990, с. 87].

Однако у И. Анненского за счет того, что люди в данном стихотворении заменены вещами, мотив смерти приобретает некую иллюзорность. В следующий раз, когда музыканту вздумается сыграть мелодию, он вновь оживит смычок и струны – все повторится. Так И. Анненскому удастся выразить своеобразную концепцию прерывности творчества, где за творческим взлетом, порождением произведения неизбежно следует ощущение временной смерти. Причем сам лирический герой никогда не знает, насколько эта смерть временна, придет ли вдохновение-скрипач в следующий раз, или это уже настоящий конец. Трагизм рождается из этого незнания, непредсказуемости прихода вдохновения, а также из невозможности жить без этого «труда» (ср. «Кто знает, сколько раз без этого запоя, / Труда кошмарного над грудю листов, / Я духом пасть, увы! я плакать был готов, / Среди неравного изменога боя»; «Третий мучительный сонет» [Анненский, 1990, с. 80]).

Несколько заостряется данная ситуация в стихотворении Н. Гумилева «Волшебная скрипка». В его основе уже не трагическая концепция прерывности творческого процесса, а, напротив, представление о непрерывном творчестве. Из стихотворения Н. Гумилева исчезает мотив воскрешения / оживления и акцентируется мотив гибели: «Ты устанешь и замедлишь, и на миг прервется пенье, / И уж ты не сможешь крикнуть, шевельнуться и вздохнуть, – / Тотчас бешеные волки в кровожадном иступленьи / В горло вцепятся зубами, встанут лапами на грудь» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 178]. У Н. Гумилева сохраняется своеобразный мотив проклятия творчеством, заключающийся, по И. Анненскому, в невозможности отречения от дара и в постижении пугающей дисгармонической истины: «Тот, кто взял ее однажды в повелительные руки, / У того исчез навеки безмятежный свет очей, / Духи ада любят слушать эти царственные звуки...» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 177]. Однако, если у И. Анненского отсутствует мотив выбора, лирический герой неволен в своей одаренности, скрипач выбирает именно его, поскольку такова природа смычка, то в стихотворении Н. Гумилева наряду с трагическим присутствует и пафос героики. Лирический герой, полностью отдавая

себе отчет в том, что делает, сам выбирает этот путь, сойти с которого будет уже невозможно: «Мальчик, дальше! Здесь не встретишь ни веселья, ни со-кровищ! / Но я вижу – ты смеешься, эти взоры – два луча. / На, владей волшебной скрипкой, посмотри в глаза чудовищ / И погибни славной смертью, страшной смертью скрипача!» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 178].

Н. Гумилев иронически по отношению к И. Анненскому изменяет соотношение с персонажами «трагедии» своего лирического героя. Если у И. Анненского лирическим героем выступает смычок, находящийся в руках скрипача, то у Н. Гумилева – это сам скрипач. И если для волшебной скрипки возможно воскресение (всегда найдется ученик у старого мастера, хотя у И. Анненского это берется под сомнение), то скрипач платит за возможность игры – создание музыки – своей жизнью без остатка и без надежды на оживление. Трагедия здесь уже заключается в том, что он, скрипач – бог – творец, выбирающий сам свою судьбу, платит за самую возможность выбора и последующего счастья творения тем, что отдает свою жизнь скрипке – искусству.

В этом же разделе «Жемчуг черный» содержится стихотворение «Семирамида», напрямую отсылающее посредством посвящения к поэзии И. Анненского. Впервые оно было опубликовано в журнале «Аполлон» за 1909 г. под заглавием «Сады Семирамиды» сначала без посвящения И. Анненскому, а затем в следующем году в составе книги «Жемчуга» с посвящением «Светлой памяти И. Ф. Анненского». По мнению А. Ахматовой, стихотворение посвящено ей, на что указывает лунная символика, присутствующая здесь: «В стихах Николая Степановича везде, где луна («И я отдал кольцо этой дева Луны...») – это я. («Все пошло с «Русалки», «Из города...», «Нет тебя...» 1910, «Семирамида». Жемчуга тоже мой атрибут)» [Ахматова, 2001, т. 5, с. 89]. Посвящение И. Анненскому этого стихотворения объясняется ею тем, что незадолго до смерти он похвалил его: «Семирамида, вероятно, посвящ<ена> И. Ф. А<нненскому> потому, что он ее похвалил. Других причин нет, но она («Семир<амида>»), очевидно, примыкает к антилунным стихам («А выйдет луна, затомится», 1911. «Жену, что слишком была красива // И походила на луну», конец – «Нет тебя тревожней и капризней» (цитата...) и «Я отдал кольцо этой дева Луны», то «Лунная дева, то дева земная», а еще просил отдать насовсем две мои «бродячие строчки»:

Я только голосом лебединым
Говорю с неправедною луной.

А Семирамида, кроме того, еще и мужеубийца. А *это* тоже его тема. <...> Сразу три слоя» [Ахматова, 2001, т. 5, с. 105].

М. Баскер также указывает и на тайнопись, опирающуюся на поэтический опыт А. С. Пушкина и использованную Н. Гумилевым в этом стихотворении, и на взаимосвязь его образности с отношением поэта к А. Ахматовой: «Описанные в нем висячие сады Вавилона с их «цистернами для розовой влаги» – само совершенство которых наводит ассирийскую королеву Семирамиду на

мысль о самоубийстве – легко могут вызвать ассоциации с другим «висячим садом» и когда-то знаменитым «розовым полем», сооруженными в Царском Селе «Семирамидой Севера» в восемнадцатом веке. Однако русским «двойником» лирической героини Гумилевского стихотворения поистине является, конечно, не Екатерина Великая, а опять-таки Анна Ахматова (здесь, как и часто бывает у Гумилева, тесно связанная с мотивами луны и «лунатизма»). К тому же «Семирамида» посвящается «светлой памяти» еще одного Царско-сельского поэта – И. Ф. Анненского» [Баскер, 2000, с. 83]. Таким образом, исследователь указывает еще одну причину посвящения этого стихотворения И. Анненскому – связь с Царским Селом и осмысление его в контексте легенды о «висячих садах Семирамиды». Параллель далеко не случайная, поскольку это пространство царско-сельских садов и парков было по признаниям самого И. Анненского местом, дарующим вдохновение. Эта мысль пронизывает его речь «Пушкин и Царское Село». Кстати, М. Баскер отмечает в своих примечаниях, что сам И. Анненский в той речи упоминал о «розовом поле», созданном в Царском в царствование «Семирамиды Севера» [Баскер, 2000, с. 107]. Таким образом, в сознании Н. Гумилева, слышавшего эту речь во время празднования в Царском Селе юбилея А. С. Пушкина, могла возникнуть ассоциативная связь имени Семирамиды с образом И. Анненского, обращавшегося к ней.

Рассмотрим подробнее взаимодействие разных слоев смысла, делая акцент на том, который связан с И. Анненским. Возможно, похвалой учителя посвящение этого стихотворения ему не исчерпывается.

Стихотворение представляет собой в каком-то смысле монолог древней царицы в духе брюсовских героев из цикла «Любимцы веков», начиная уже с первого стихотворения «Ассаргадон», открывающегося сходным образом: «Я – вождь земных царей и царь, Ассаргадон...» [Брюсов, 1973, т. 1, с. 144]. Ассоциация тем более прочная, что оба героя – ассирийские владыки. Брюсовская реминисценция усиливается и тем, что весь сборник посвящен Н. Гумилевым ему как учителю. И, тем не менее, именно это стихотворение в подзаголовке имеет посвящение И. Анненскому. Анализируя стихотворения «Волшебная скрипка» и «Смычок и струны», мы уже наблюдали эффект присутствия в одном произведении двух учителей. Только в случае с «Волшебной скрипкой» ситуация была обратной: само стихотворение посвящено В. Я. Брюсову, а образный и мотивно-тематический ряд ориентирован на поэзию И. Анненского.

Семирамида у Н. Гумилева изначально предстает властной владычицей, чья судьба выступает как некий идеал для земных царей: «Для первых властителей завиден мой жребий» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 196]¹. Более того, ее

¹ В издании – Гумилев Н. С. Полное собр. соч.: в 10 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910). М., 1998. С. 251 – имеются разночтения между текстами этого стихотворения, изданными Ю. В. Зобниным и И. А. Панкеевым. В десятитомнике третий стих третьей строфы выглядит следующим образом: «Но каждую полночью так страшно и низко», вводя мотив страха, подержанный мотивом ужаса в четвертой строфе. В издании, подготовленном И. А. Панкеевым, этот стих вводит мотив странного состояния, охватывающего Семирамиду, и предвосхищает мотив овладевающего ею ужаса.

власть заключает в себе богоборческое зерно, соперничество земли с небом, в котором земное выглядит торжествующим: «И боги не так горды» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 196]. В следующих двух стихах строфы победительное соперничество воплощается в образе чудесного сада, устремляющегося и утверждающегося в небе и тем самым предстающего как некая лестница, ведущая от земли к небу: «Столпами из мрамора в пылающем небе / Укрепились мои сады» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 196].

Мраморные столпы, врезающиеся и укрепляющиеся в пылающем небе, с одной стороны, актуализируют мотив прочности власти царицы, но с другой, за счет образа пылающего неба, вызывают по ассоциативному принципу мотив гнева небожителей, которые лишь до поры до времени могут представляться доступными смертным, а на самом деле коварно готовят кару за святотатственную попытку штурмовать небеса. С одной стороны, этот мотив напрямую восходит к традициям древнегреческой трагедии; в контексте посвящения уместно вспомнить о переводческой деятельности

И. Анненского относительно наследия Еврипида, а также о его собственных пьесах, особенно об «Иксионе» и «Фамире-кифареде». В них мотив близости небожителей и смертных соседствует с мотивами коварной мстительности Зевса, а также с огненной расплатой гордецам: Иксиона навсегда распинают в огненном колесе за дерзкую любовь к Гере, а Фамира выжигает себе глаза в результате наполовину состоявшегося состязания с Музой. В стихотворении Н. Гумилева образ пылающего неба тоже насыщен символикой огненной стихии, губительной для садов и таящей в себе вполне определенную угрозу испепеления возгордившейся царицы и дела рук ее.

Тем не менее, во второй строфе эта таящаяся угроза отступает перед красотой и мудростью устроенного Семирамидой мира, основанного на искусстве и тайном знании: «Там рощи с цистернами для розовой влаги, / Голубые, нежные мхи, / Рабы и танцовщицы, и мудрые маги, / Короли четырех стихий» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 196]. Казалось бы, законы красоты и мудрости выступают здесь гарантом «четверогласия», гармонизации стихий, что и обеспечит прочность и укрепит торжество замыслов и дел царицы. И третья строфа открывается восторженным любованием связующим небо и землю садом: «Все манит и радуется, все ясно и близко, / Все таит восторг тишины» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 196]. Однако эта упоительная картина обрывается изображением странного состояния, охватывающего Семирамиду: «Но каждую полночь так странно и низко / Наклоняется лик луны» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 196]. Именно близость неба приближает пугающий и завораживающий лик луны.

Мотив угрозы, исходящей от небожителей и сгущающейся над царицей, начинает получать здесь определенность. Стремление возвыситься, подняться к небу не только вызывает сопротивление самих богов, но по самой своей сути оказывается внутренне страшным и для возвышающегося, который получает возможность близко заглянуть в божественный лик, который издали может представлять прекрасным, а вблизи пугающим: «И в сумрачном ужасе

от лунного взгляда, / От цепких лунных сетей» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 196]. Ирония заключается в том, что близость к Богу, насильно вырываемая человеком, не несет ожидаемого самоутверждения в мире, хотя извне так и может казаться, как кажутся висящими в небе чудесные сады Семирамиды.

Коварство небожителей проявляется здесь в очаровывающем лунном взгляде (луна здесь вполне традиционно связывается с зачастую губительным для человека колдовством, ср. с др.-греч. культом Гекаты), под воздействием которого Семирамида сама готова себя наказать за гордое утверждение своей власти в попытке связать небо и землю. Символична внушаемая лунным взглядом казнь, назначенная царице: «Мне хочется броситься из этого сада / С высоты семисот локтей» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 196]. Царица, вознесшая своей властью к небесам, подобно Икару, Беллерофонту или Фаэтону неминуемо должна будет пасть. И чем выше и «прочнее» человеку удастся утвердиться в небе, тем головокружительнее и стремительнее предстоит ему падение.

Стихотворение не ставит точки в судьбе Семирамиды. Она остается очарованною странным и губительным для нее желанием броситься вниз. Выход к биографии реальной Семирамис / Шаммурапат (кон. 9 в. до н. э.) здесь вряд ли будет уместен, тем более что сами сады были созданы намного позже и лишь легендой связаны с ее именем. И вновь возникает вопрос, почему это стихотворение, очевидно ориентированное на брусоскую традицию, посвященное, по мнению А. Ахматовой, именно ей все же посвящено памяти И. Анненского?

Здесь возможны несколько ответов в дополнение к тем, что уже были приведены ранее. Первый из напрашивающихся – сравнение легендарной Семирамиды либо с И. Ф. Анненским, либо с его героями, например, с Иксионом или Фамирой. Основанием тому выступает и мотив угрозы небожителей дерзающему человеку, и античная, в широком смысле этого слова, атмосфера стихотворения, и утверждение как основы мира, созданного царицей, красоты и мудрости. Здесь, конечно, вспоминается эстетическая программа И. Анненского, реализованная в его поэзии. Суть ее строится на особом преодолевающем, трагическом характере красоты: «И в чем тайна красоты, в чем тайна и обаяние искусства: в сознательной ли вдохновенной победе над мукой, или в бессознательной тоске человеческого духа, который не видит выхода из круга пошлости, убожества или недомыслия и трагически осужден казаться самодовольным и безнадежно фальшивым» [Анненский, 1990, с. 217]. В эту же концепцию творчества входит сочетание красоты и мудрости, с преобладанием последней: «Пусть для ваших открытых сердец / До сих пор это – светлая фея / С упоительной лирой Орфея, / Для меня это – старый мудрец» («?») [Анненский, 1990, с. 67]. Не случайно тот же Н. Гумилев в «Письмах о русской поэзии» отмечал: «И. Анненский тоже могуч, но мощью не столько Мужской, сколько Человеческой. У него не чувство рож-

дает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже» [Гумилев, 1990, с. 51].

Во-вторых, ключом к посвящению может выступать жизнетворческий подтекст, в котором судьба и поэзия И. Анненского оказалась втянутой в личностную мифологию А. Ахматовой. Так, книга «Жемчуга» стала подарком Н. Гумилева невесте во время венчания. Кстати, последний раздел этой книги «Романтические цветы» посвящен ей, а эпитафией к нему даны строки из стихотворения И. Анненского «Смычок и струны», в которых опять-таки сплетаются мотивы муки и красоты, музыки, рождающейся из преодоления муки, по крайней мере, в гармонии звучания: «И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось».

Соединение имен И. Анненского и А. Ахматовой в «Жемчугах» Н. Гумилева подпитывается и еще несколькими легендами. Так, долгожданное согласие А. Горенко стать женой Н. Гумилева по времени почти совпадает с «переворачивающим» ее внутренний мир знакомством со стихотворениями «Кипарисового ларца». Более того, в воспоминаниях современников об И. Анненском сохранилась фраза, которой А. Ахматова гордилась до конца своих дней. Так, реагируя на новость о женитьбе С. В. Штейна на сестре А. Горенко, И. Анненский якобы произнес: «Я выбрал бы другую», имея в виду Анну Андреевну. На значимость и известность этой легенды в среде, близкой А. Ахматовой и Н. Гумилеву указывает то, что даже О. Н. Арбенина повторяет ее в своих воспоминаниях: «Ахматова, я думаю, была в восторге, что Анненский сказал, что на месте Штейна женился бы не на сестре А., а на ней самой» [Гильдебрандт-Арбенина; ГИМБ, с. 465]. Возникает в связи с ней образ возлюбленной, достойной поэта. С другой стороны, эта фраза ненавязчиво отсылает к ситуации из «Евгения Онегина», когда Онегин бросает Ленскому практически эту же фразу, отдавая предпочтение Татьяне: «"Неужто ты влюблен в меньшую?" / – А что? – "Я выбрал бы другую, / Когда б я был как ты поэт» [Пушкин, 1995, т. 6, с. 53]. Интересно, случайно ли у А. Ахматовой в ее позднем цикле «Тайны ремесла» имена А. Пушкина и И. Анненского и отдельные стихотворения им посвященные, окажутся рядом?

Возвращаясь к стихотворению Н. Гумилева, получаем неожиданный результат. За очевидным посвящением памяти И. Анненского проступает скрытое от посторонних глаз послание к А. Ахматовой. Тайный смысл этого послания, возможно, заключается и в особом признании А. Ахматовой как поэта, наследующего И. Анненскому, «но только теперь, когда поэзия завоевала право быть живой и развиваться, искатели новых путей на своем знамени должны написать имя Анненского, как нашего «Завтра» <...> «Кипарисовый ларец» – это катехизис современной чувствительности» [Гумилев, 1990, с. 100], и, соответственно, входящего в избранный круг акмеистов, но также и в признании ее в качестве идеальной возлюбленной поэта, претендующего быть главой нового направления, наследующего традициям И. Анненского.

Кроме стихотворений с прямой апелляцией к И. Анненскому, следует упомянуть те, в которых образная структура напоминает о поэте-предшественнике. Так, в непосредственной близости со стихотворением «Семирамида» расположено стихотворение «Читатель книг». Представляется, что образ читателя как субъекта стихотворения и связанный с ним мотив чтения в этом стихотворении Н. Гумилева одним из своих истоков имеет творческую систему И. Анненского. Здесь уместно вспомнить о том, что старший поэт был одновременно для младшего и учителем словесности, учившим его как читателя в Царскосельской Николаевской мужской гимназии.

В первой строфе этого стихотворения процесс чтения представлен как путь смирения лирического героя: «Читатель книг, и я хотел найти / Мой тихий рай в покорности сознанья, / Я их любил, те странные пути, / Где нет надежд и нет воспоминанья» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 226]. Этот путь охарактеризован как выпавший из времени. Чтение отрезает лирического героя от будущего, устремленность в которое выражена надеждой, а также отсекает от прошлого, с которым человек связан посредством воспоминаний. Возникает вопрос, за что любит лирический герой эти читательские пути?

Вторая строфа представляет собою ответ на этот спрятанный в подтексте первой строфы вопрос: «Неутомимо плыть ручьями строк, / В проливы глав вступать нетерпеливо / И наблюдать, как пенится поток, / И слушать гул идущего прилива!» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 226]. Чтение здесь представлено странствием по неведомому миру, которое целиком поглощает лирическое «Я». И, видимо, эта насыщенность настоящего, полнота мгновения переживания и представляется герою значимой. Но эта полная приключений жизнь в свете первой строфы предстает как «покорность сознанья». Дело в том, что, следуя «ручьями строк» и «проливами глав», лирический герой покорно следует за чужим сознанием, мыслью того, кто этот мир создал. Видимо, осознание того, что чтение – это следование уже проторенным путем и окрашивает в полемические тона начало первой строфы. Сама грамматическая конструкция «и я хотел найти» указывает на то, что лирический герой уже пережил, перерос понимание чтения как открытия иного мира, нового смысла. Глаголы «хотел», «любил», поставленные в форму прошедшего времени, подчеркивают то, что некогда чтение-путешествие представляло безусловную ценность, но теперь лирическому герою открываются какие-то иные пути, на которых отторгаемые когда-то «надежды» и «воспоминанья» как знаки пребывания во времени, теперь, по-видимому, актуализируются.

Не случайно, третья строфа открывается временным образом: «Но вечером... О, как она страшна, / Ночная тень за шкафом, за киотом, / И маятник, недвижимый, как луна, / Что светит над мерцающим болотом!» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 226]. Многоточие, пунктуационно выделяющее и отграничивающее от остального текста время вечера как бы удлиняет, интонационно акцентирует внимание на долго длящемся времени суток. И эта протяжен-

ность эмоционально оправдывается тем, что лирическому герою страшно. Страх удлинняет вечерне-ночное пребывание героя и изменяет восприятие им реальности. Жутковатый образ ночной тени, превращение маятника в луну, светящую над болотом, создает ощущение инфернальности, которая отчетливо противопоставлена образу чтения как «тихого рая» в первой строфе. Эта антитеза несколько проясняет смысл дерзания лирического героя. Если чтение – «тихий рай», «покорность сознания», следование уже открытыми путями, то получается, что выход из ситуации чтения к реальности жизни оборачивается встречей со смертью, знаки которой сконцентрированы в третьей строфе (ночная тень, неподвижный маятник часов, луна, светящая над мерцающим болотом).

Видимо, тема смерти актуализируется в третьей строфе мотивом возвращения лирическому герою переживания времени в его движении, представленном цепочкой прошлое (воспоминания) – настоящее – будущее (надежды). В свете открывшейся истины лирический герой теряет способность бесечно странствовать путями книг, поскольку они оказываются иллюзорным странствием, не ведущим к познанию жизни, но лишь на время обманывающим сознание.

Появляющийся в последней строфе образ недвижимого маятника часов, вызывающего ассоциации с мотивом смерти, представляется навеянным поэзией И. Анненского, у которого эта вещная деталь выступает даже двойником лирического субъекта: «Предмет не сопровождает человека и не замещает его иносказательно; оставаясь самим собой, он как бы дублирует человека <...> Что это – механизм отданных в починку часов или тоскующее сердце человека? И то и другое – двойники» [Гинзбург, 1974, с. 351–352]; «свойственные его стилю символы, предметные по внешней форме, суть образы «психических актов», глубин сознания поэта в его отношении к загадке времени, смерти, бесконечности, миру Не-Я. Это образы «вещей-мыслей» – циферблата, часовых стрелок, маятника, будильника – символы времени, которое из будничного может стать «страшным», когда никаких событий не отмечает» [Колобаева, 1996, с. 40].

Возможно, диалог с поэтом-предшественником здесь глубже и не исчерпывается образной переключкой. Так, мотив чтения, как возможности открытия тайн бытия и, таким образом, как осознанного жизненного пути, стал основой лирического сюжета стихотворения И. Анненского «Идеал», вошедшего в состав «Тихих песен» (1904). Еще Вяч. Иванов, опираясь на пометки И. Анненского, отметил, что в нем изображена «библиотечная зала, посетители которой уже редуют в сумеречный час, когда зажигаются, тупо вспыхивая, газовые лампы, между тем, как самые прилежные ревнителю и ремесленники «Идеала» трудолюбиво остаются за своими томами. Простой смысл этого стихотворения, разгадка его ребуса (а ребус оно потому, что вся жизнь – «постылый ребус») – публичная библиотека; далекий смысл и «causa finalis», – новая загадка, прозреваемая в разгаданном, – загадка разорванно-

сти идеала и воплощения и невозможность найти *ratio regum* в самих *res*: в одних только отражениях духа, творчески скомпанованных человеческой мыслью, когда-то горевших в духе, ныне похороненных, как мумии, в пыльных фолиантах, приоткрывается она, тайна Исиды, – и приоткрывается ли еще?..» [Иванов, 1974, т. 2, с. 575–576]. Уже в размышлении Вяч. Иванова звучит сомнение в том, насколько чтение приближает человека к постижению тайны бытия и к чаемому, по крайней мере, лирическим героем Гумилева открытию мира. Кстати, эта статья Вяч. Иванова впервые была опубликована в № 4 журнала «Аполлон» за 1909 год наряду со статьями Ф. Ф. Зелинского, Г. Чулкова и М. Волошина как дань памяти только что умершему поэту. Несомненно, как сотрудник «Аполлона» Н. Гумилев был с этой статьей знаком.

В первой строфе стихотворения И. Анненского дается по ассоциативному принципу изображение вечернего читального зала, когда лирический субъект, оторвав взгляд от книги, видит других читателей: «Тупые звуки вспышек газа / Над мертвой яркостью голов, / И скуки черная зараза / От покидаемых столов» [Анненский, 1990, с. 59]. Здесь интересно то, что видит лирический субъект и в каком свете. Напряженно застывшие в одной позе, склоненные над книгами читатели, головы которых освещены кругом настольной лампы, вырывающей их из общего сумрака, воспринимаются им как мертвенные, отчего рождается двойной ассоциативный ход. Мотив мертвенности сцепляется с мотивом скуки как черной заразы, которой охвачены как некой эпидемией все присутствующие читатели.

Кроме того, мотив черной заразы, перекликаясь с мертвенно ярким светом, вызывает в памяти миф об Аполлоне, боге культуры, Мусагете, стрелы которого одновременно символизировали и светоносные лучи, и черную заразу.¹ Можно также вспомнить начало «Илиады», когда Аполлон в ответ на просьбы своего жреца Хриса, у которого Агамемнон пленил дочь Хрисеиду, поражает стан ахейцев своими стрелами, сеющими черную заразу. Вопрос о серьезном интересе И. Анненского к Гомеру и «Илиаде» поставлен и отчасти освещен в глубоких и подробных комментариях А. И. Червякова к опубликованным им учено-комитетским рецензиям И. Анненского². Отсылка к «Илиаде» актуализирована в «Тихих песнях» псевдонимом Ник. Т-о. На то, что этот псевдоним отсылает к мифу об Одиссее указал еще А. В. Федоров: «Эти несколько букв входят в имя «Иннокентий», но они прочитываются как местоимение «Никто», которым назвался мудрый Одиссей, чтобы спастись из пещеры чудовища-циклопа Полифема» [Федоров; Анненский, 1990, с. 14].

¹ Об амбивалентной природе мифологического образа Аполлона и его литературной судьбе в античности см.: Лосев А. Ф. Аполлон // Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 303–680.

² Анненский И. Ф. Учено-комитетские рецензии 1899–1900 годов / сост., подгот. текста, предисл., приложение, примеч. и указатель А. И. Червякова. Иваново, 2000. С. 14–16. (Иннокентий Федорович Анненский: Материалы и исследования / под ред. А. И. Червякова; Вып. I).

Анализ образа Одиссея в структуре книги стихов «Тихие песни» осуществлен в статье В. В. Мусатова, который отметил стихотворение «Идеал» как непосредственно связанное с мифологемами Одиссея и Полифема (циклопа Скуки, как он представлен в соседнем стихотворении «В открытые окна»). Анализируя стихотворение, исследователь отмечает, «что здесь перед нами лишь остановка в тихой библиотечной пристани, где человека настигает одурманивающая инерция привычки, связанная с шелестом «выцветших страниц». Анненский в сущности говорит о том суррогате духовного поиска, которым личность сознательно опьяняется в поисках хотя бы иллюзорного выхода из «постылого» и абсурдного бытия» [Мусатов, 1992, с. 20]. Таким образом, рождается сложный символ болезненности и мертвящей опасности, таящейся в самом процессе чтения, в приобщении к чужому опыту.

Мотив болезненности усиливается и во второй строфе: «И там, среди зеленолицых, / Тоску привычки затая, / Решать на выцветших страницах / Постылый ребус бытия». Образ зеленолицых, в чьем окружении обнаруживает себя лирический субъект, тоже строится как многонаправленные ассоциативные ряды. Во-первых, зеленолицыми читатели оказываются из-за специфики газового освещения (план реальности). Во-вторых, зеленолицым человек становится, когда испытывает болезнь. Но так как болезнь здесь метафорическая («скуки черная зараза»), то и зеленолицесть становится знаком того, что читающие испытывают состояние скуки, хотя, казалось бы, чтение от скуки должно избавлять (ср. с вышеприведенным стихотворением Н. Гумилева). Наконец, зеленолицесть коррелирует с образом «мертвой яркости голов», вызывая восприятие читального зала как области Аида, законом которого и выступает «тоска привычки». Интересно, что именно с этим царством в античной мифопоэтической традиции устойчиво связан мотив неизменности заведенного там порядка (см. мифы о Сизифе, Тантале, Данаидах и пр.). Таким образом, чтение, ставшее тоской привычки и связанное напрямую с профессиональной деятельностью, оборачивается Сизифовым трудом, поскольку «на выцветших страницах» идеал, тайна бытия превращаются для читающего всего лишь в «постылый ребус», загадку, загаданную и разгаданную другим, «Не-Я», поэтому и верную только для того, кто написал в свое время ту или иную книгу.

Лирический субъект, сознание которого не ограничено пределами одной книги, получает возможность сравнивать прочитанное и сталкиваться с эффектом призрачности, ускользания истины, которая кажется таковой только в пределах одной книги. Отсюда в стихотворении И. Анненского возникает мотив сомнения в возможности постижения жизни посредством книжного опыта. Таким образом, реминисценция И. Анненского в стихотворении Н. Гумилева «Читатель книг» представляется не случайным текстовым сходением, а осознанным диалогом с поэтом-предшественником, воспринимаемым в эту пору творчества как учитель.

В разделе «Жемчуг серый» обращает на себя внимание микроцикл из трех стихотворений «Возвращение Одиссея», в котором лирический герой предстает в ролевой маске Одиссея, что напоминает о псевдониме И. Анненского Ник. Т – о, а также следующее за ним стихотворение «Завещание», в котором мотив смерти неразрывно связан с образностью кипариса.

В разделе «Жемчуг розовый» отсылки к поэзии И. Анненского практически отсутствуют. Косвенным напоминанием о нем становится посвящение стихотворения «Заводи» Н. В. Анненской, жене Валентина Кривича.

Таким образом, по сравнению с книгой «Путь конквистадоров» в книге «Жемчуга» поэтический диалог с И. Анненским нарастает и углубляется, особенно в связи с разработкой темы поэта и поэзии и связанной для Н. Гумилева с нею темы любви. Все большую определенность обретает образ лирического героя, одним из ролевых проявлений которого изображен Одиссей. Тем не менее, Н. Гумилева, в отличие от И. Анненского, и в этой книге более притягивает внешняя героика этого образа, нежели скрытая в нем возможность духовного дерзновения, оказавшаяся уловленной и воплощенной в лирическом герое «Тихих песен» И. Анненского.

2.1.3. «Чужое небо» (1912) и «Колчан» (1916): эстетика и поэтика аполлонизма

В 1912 г. вышла в свет книга стихов Н. Гумилева «Чужое небо». Эта книга и современниками, и позднейшими исследователями воспринималась как этапная, связанная с утверждением в поэзии Н. Гумилева принципов акмеизма. Одним из учителей и предтеч нового течения Н. Гумилев провозгласил И. Анненского. Само название книги задает мотив странствия, обусловленный устремлением героя к «чужому небу» – дальнему идеалу, к его познанию. С другой стороны, познание чужого оборачивается освоением. Оппозиция своего – чужого разворачивается в книге не только в пространственном аспекте (чужедальные страны), но и временном, представляя как чужие эпохи. Одной из таких «чужих» идеализированных эпох выступает в книге античность, на восприятие которой, возможно, повлиял его учитель классических языков И. Анненский.

Впервые в пределах этой книги античность появляется в стихотворении «Современность». Заглавие сразу задает оппозицию античность – современность, развитие которой становится основой лирического сюжета. Соотнесенность современности и мира «Илиады» выражена и на ритмическом уровне стихотворения. Так, стихотворение написано четырехстопным анапестом с наращением во втором и четвертом стихах, а слова «современность» и «Илиада» содержат в себе эту стопу и ритмически выглядят одинаково. Ритмическое единство этих миров у Н. Гумилева подкрепляется и на смысловом уровне.

В первой строфе их соприкосновение осуществляется из-за чтения лирическим героем Гумилева «Илиады», благодаря чему он на какой-то момент совершает путешествие в прошлое, в мир ахейцев и троянцев. Первый стих дает нам ситуацию возвращения героя из того легендарного мира в современность: «Я закрыл «Илиаду» и сел у окна» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 264]. Однако это возвращение предстает не механическим пересечением границы, но способствует тому, что между двумя эпохами протягивается незримая нить, связующая их. И эта духовная нить – трепет слова – позволяет лирическому герою прозреть в современности не ушедшую в легенды, но живущую в ней античность: «Я так часто бросал испытующий взор / И так много встречал отвечающих взоров, / Одиссеев во мгле пароходных контор, / Агамемнонов между трактирных маркеров» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 264]. И если сначала его взору предстают неузнанные в современности герои, о которых идет речь в «Илиаде», то в финальной строфе появляется сравнение двух влюбленных с Дафнисом и Хлоей, персонажами, не имеющими отношения к «Илиаде» и в каком-то смысле противостоящими самому строю героического эпоса, ведь их мир – это пастушеская идиллия, в которой царствуют гармония и любовь.

Интересно, что лирический герой, испытав потрясение и очарование мира Агамемнонов и Одиссеев, сражавшихся под Троей и смело бороздивших моря, в какой-то момент в качестве высшего идеала признает не их, а безмятежно влюбленных Дафниса и Хлою: «Я печален от книги, томлюсь от луны, / Может быть, мне совсем и не надо героя, / Вот идут по аллее, так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 264]. В отличие от О. Мандельштама, который в своем стихотворении, навеянном той же «Илиадой», примиряет любовь и героиню: «Когда бы не Елена, / Что Троя вам одна, ахейские мужи?» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 104], Н. Гумилев их противопоставляет. Его лирический герой должен выбирать между мирными радостями любви и жадной странствий и подвигов. Этот выбор также имеет прототипическую основу в «Илиаде» и обусловлен выбором и решением Ахилла, которому было предложено либо мирно прожить долгую и полную любви и утех жизнь, либо краткую, но славную, став участником похода под Трою. Следует отметить, что данный выбор, встающий перед лирическим героем в пределах книги «Чужое небо», выступает одним из сюжетобразующих начал и заявлен уже в открывающем сборник стихотворении «Ангел-хранитель».

Утверждаемая в этом стихотворении живая связь между античностью и современностью, проницаемость границы между ними и способность лирического героя прозревать их единство роднит стихотворение Н. Гумилева с поэзией И. Анненского, в стихотворении которого «Дождик» из «Трилистника дождевого» книги «Кипарисовый ларец» дана поэтическая формула этого единства, которое открывается поэту: «Иль сделаться Мною, быть может, /

Одним из упрямых калек, / И всех уверять, что не дожит / И первый Овидиев век» [Анненский, 1990, с. 110].

«Искалеченность» лирического героя стихотворения И. Анненского – это метафора его поэтической одаренности, поскольку, как и калекка, он не так, как все другие, воспринимает мир. Таким образом, дар поэзии выключает его из мира людей, наделяя способностью воспринимать мир в его целостности, единстве, при котором все времена, в том числе и современность, представлены в недожитом золотом (идеальном) «Овидиевом веке». Этот сюжет о пяти веках, пройденных человечеством, воспринят Овидием от Гесиода – первого достоверно существовавшего европейского поэта. Таким образом, все поэты – это как бы своеобразные «отраженья» друг друга, грани одной поэтической личности, в разные века облачающейся в разные имена-одежды. Подобное ощущение отразилось и в стихотворении И. Анненского «Другому» из сборника «Кипарисовый ларец»: «Моей мечты бесследно минет день... / Как знать? А вдруг, с душой подвижной моря, / Другой поэт ее полюбил тень / В нетронуто-торжественном уборе... // <...> // Пусть только бы в круженьи бытия / Не вышло так, что этот дух влюбленный, / Мой брат и маг, не оказался я / В ничтожестве слегка лишь подновленный» [Анненский, 1990, с. 144]. Поэтому и пространственный мир целен, и века сжимаются в миге созерцания поэтом пусть даже и «мокрого асфальта». Счастье как раз и есть то состояние, когда человек способен воспринять и пережить бытие во всей его полноте. Об этом идеале полноты и единства бытия и пытается поведать в своих стихотворениях каждый поэт, отсюда, видимо, и мотив существования единой поэтической личности. Даже тоскливый, мучительный дождь-калека («слепой, оступающийся о крышу» из стихотворения «Октябрьский миф» того же «Трилистника дождевого») все равно не в силах лишить поэта знания о цельности бытия. Мотив единства в «Октябрьском мифе» развивается через ситуацию невозможности для поэта («упрямого калеки») отличить свои слезы от слез калеки-дождя.

Представленный в «Современности» мотив чтения развивается и в стихотворении «Однажды вечером», где буквально в первом стихе «В узких вазах томленья умирающих лилий» содержится отсылка к стихотворениям И. Анненского и даже к его бытию (известно, что в его кабинете всегда стояли лилии). Чтение героями стихотворения произведений Леконта де Лиля помимо самостоятельной значимости тоже может иметь характер отсылки. Известно, что И. Анненский переводил и высоко ценил этого французского поэта. М. Баскер, сопоставляя это стихотворение с «Памяти Анненского», приходит к ряду интересных выводов о том, что Н. Гумилев воспринимал поэзию Леконта де Лиля под влиянием И. Анненского, эти два поэта во многом объединялись в сознании автора, наконец, обоснованные И. Анненским на примере поэзии Леконта де Лиля принципы неоэллинизма в искусстве были применимы и к нему самому и восприняты Н. Гумилевым как образец [Баскер, 2000, с. 96–100]. Таким образом, постепенно в творчестве Н. Гуми-

лева учительство И. Анненского приобретает вполне конкретные формы. Сначала этот мотив реализуется в близости понимания предназначения поэзии и сути творческого дара, что особенно остро выразилось в стихотворениях книги «Жемчуга», а затем дополняется эстетическими принципами неоэллинизма, или аполлонизма, которые были положены в основу акмеистической школы.

К И. Анненскому ведет и стихотворение «Баллада» («Влюбленные, чья грусть как облака...»), сопровождающееся «Посылкой». Здесь уместно вспомнить о таком же «диптихе», который И. Анненский посвятил Н. Гумилеву. Речь идет о «Трилистнике траурном» из книги «Кипарисовый ларец», где «Баллада» («День был ранний и молочно-парный...») тоже сопровождается «Посылкой». Сходные по форме они совершенно различаются по тематике – траурной, связанной со Смертью, у И. Анненского и жизнеутверждающей у Н. Гумилева. Однако в самом стихотворении содержится еще несколько отсылок к поэзии И. Анненского в целом, что и позволяет его интерпретировать через диалог с поэтом-предшественником.

Так, в первой же строфе появляется мотив тоски, которая ведет героиню на путях жизни: «Влюбленные, чья грусть как облака, / И нежные задумчивые леди, / Какой дорогой вас ведет тоска, / К какой еще неслыханной победе / Над чарой вам назначенных наследий?» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 281]. Мотив тоски получил ярчайшее воплощение в поэзии мИ. Анненского. В стихотворении «Моя тоска», завершающем книгу «Кипарисовый ларец», ее образ даже приобретает черты Музы-вдохновительницы: «В венке из тронутых, из вянущих азалий / Собралась петь она...» [Анненский, 1990, с. 158], а также бессмертной составляющей души лирического героя, которая останется в мире, когда он из него уйдет: «Пусть травы сменятся над капищем волненья, / И восковой в гробу забудется рука, / Мне кажется, меж вас одно недоуменье / Всё будет жить мое, одна моя Тоска...» [Анненский, 1990, с. 158]. Таким образом, Н. Гумилев подчеркивает близость героини, которая следует путями тоски, к поэзии И. Анненского. Если учитывать, что это стихотворение посвящено А. Ахматовой, то эта отсылка приобретает знаковую природу, подчеркивая приобщенность героини к акмеистическому кругу избранных, чьим предтечей Н. Гумилев провозгласил И. Анненского.

В той же строфе появляется образ пылающего сердца, который отсылает к книге Вяч. Иванова «*Cor ardens*», усиливая мотив любви, заявленный с самого начала. Кроме того, этот образ может восходить и к И. Анненскому, у которого в «Тихих песнях», в первую очередь в кантате «Рождение и смерть поэта», образ пылающего сердца, перегорающего из угля в алмаз, через пушкинскую реминисценцию («И уголь, пылающий огнем, / Во грудь отверстую водвинул» [Пушкин, 1995, т. 3, кн. 1, с. 30]) приобретает символику поэтического служения и связывается с мотивом победы поэзии над силами смерти и тлена. Реминисценция И. Анненского подкрепляется образом розового рая, который должен открыться глазам избравших путь поэтического служения,

так же, как он стал доступен Пушкину как абсолютному поэту в стихотворении И. Анненского: «Творцу волшебных песнопений / Не надо ваших слез и пеней: / Над ним горит бессмертный день / В огнях лазури и кристалла, / И окровавленная тень / Там тенью розовою стала...» [Анненский, 1990, с. 78–79].

Показательно, что райское видение в стихотворении Н. Гумилева должно посетить героев в пустыне: «В какой пустыне явится глазам, / Виденье розового рая?» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 281]. Так, «Тихие песни» И. Анненского открываются стихотворением «Поэзия», которое задает магистральный сюжет книги – удаление от мира суетной цивилизации в пустыню в поисках Поэзии как божества. Как показывает в своей статье Н. Е. Меднис «Мотив пустыни в лирике Пушкина», подобный мотивный комплекс, где через пространство пустыни развивается и идея «встречи с Богом», и «мотив скитаний духовных», и мотив «обители поэта», и мотив «смерти и рождения», сложился уже в поэзии А. С. Пушкина [Меднис, 1998, с. 163–171].

В связи с этим можно предположить, что символика пустыни в лирике И. Анненского развивается в русле пушкинской традиции. Так, оба стихотворения «Поэзия» написаны 4-стопным ямбом с перекрестной рифмовкой, с наращением в первом и третьем стихах. Данный ритмический рисунок характерен и для пушкинского «Пророка» (1826), только там наращение наблюдается во втором и четвертом стихах. Формальная реминисценция подкрепляется и образно-тематическими перекличками. И у А. Пушкина, и у И. Анненского пространство пустыни оказывается местом диалога (в пушкинском случае – состоявшегося с Богом; в стихотворении И. Анненского – чаемого с Поэзией как божеством в первом стихотворении: «Чтоб в океане мутных далей, / В безумном чаяньи святынь, / Искать следов Ее сандалий / Между заносами пустынь» [Анненский, 1990, с. 55], а во втором – Поэзия нисходит в «пустыню мира»). Два стихотворения И. Анненского сюжетно как бы связаны друг с другом, сонет является продолжением и одновременно вариацией первого стихотворения из сборника «Тихие песни». Но если у А. Пушкина это поэт-пророк, то у И. Анненского лирический герой, удаляющийся от праздного мира, лишен пророческого ореола, что оправдано и мотивом несостоявшейся встречи с божеством. Однако на практически неизбежную возможность этой встречи указывает и библейская символика Синая, и пушкинский «пратекст», и второе стихотворение И. Анненского с тем же названием «Поэзия» («Творящий дух и жизни случай...»), в котором развивается мотив нисхождения Поэзии в «пустыню мира», хотя при этом мотив призрачности встречи с Нею лирического героя остается актуальным: «Неошутима и незрима, / Ты нас томишь, боготворима» [Анненский, 1990, с. 181]. В этом же сонете у И. Анненского сливаются образы Поэзии и Тоски. Последняя оказывается знаком Музы, вызывающей томление у лирического героя, которая тем самым заставляет его искать ее, выбирая путь поэтического служе-

ния. Интересно, что в стихотворении Гумилева «Баллада» тоска тоже ведет к Поэзии.

Во второй строфе «Баллады» переключка с И. Анненским усиливается. Лирический герой так же оставляет храм в поисках истины и райской родины: «Пускай вдали пылает лживый храм, / Где я теням молился и словам, / Привет тебе, о родина святая!» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 281]. Только в отличие от И. Анненского, у которого удаление в пустыню было мотивировано любовью к Поэзии: «Но из лазури фимиама, / от лилий праздного венца, / бежать... презрев гордыню храма / И славословие жреца, // Чтоб в океане мутных далей, в безумном чаяньи святынь, / Искать следов Ее сандалий / Между заносами пустынь» [Анненский, 1990, с. 55], у Н. Гумилева побег от храма и прозрение его неистинной сути вдохновлены взаимной любовью мужчины и женщины: «Влюбленные, пытайте рок, и вам / Блеснет сиянье розового рая» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 281]. В этой же строфе влюбленные предстают как Персей и Андромеда. Н. Гумилев избирает героический момент мифа, когда Персей, пораженный красотой прикованной к скале девушки, решает спуститься и вступить в битву с морским чудовищем, чтобы освободить ее. В античном мифе этот фрагмент как бы удваивает змееборческую суть подвигов Персея. Но если с Медузой он сражался согласно заданию, то с морским змеем он сражается по велению влюбленного сердца. Этот миф дает классический вариант представлений о мужской активной, готовой на подвиг, любви и женской, – пассивно ожидающей спасения и счастья. Интересно, что в поэзии И. Анненского тоже обнаруживается реминисценция к данному мифу. Так, в стихотворении «<Я на дне>» из «Трилистника в парке» лирический субъект предстает как отколовшаяся и упавшая в пруд или в воду фонтана рука статуи Андромеды: «Я на дне, я печальный обломок, / Надо мной зеленеет вода. / <...> / Там тоскует по мне Андромеда / С искалеченной белой рукой» [Анненский, 1990, с. 121].

Разница между двумя поэтами в обращении к одной мифологической основе существенная. Н. Гумилев обращается непосредственно к одному из фрагментов мифа, выхватывая заложенную в нем близкую ему идею о героике, вдохновленной любовью. И. Анненский пересоздает миф. От античного варианта остается только имя героини, вдохновившее некоего скульптора на создание статуи. Теперь это стихотворение о прекрасной искалеченной статуе, попавшей в северный парк и тоскующей о своей солнечной родине, и об осколке, отколовшемся от нее. Однако, одушевляя статую, И. Анненский иронически сохраняет некоторые черты архаической Андромеды. Так, она и в его произведении остается скованной и тоскующей. Но теперь ее скованность объясняется законами реальной действительности – она не жертва морскому дракону, прикованная к скале, а статуя, высеченная из осколка скалы. Архаический миф продолжает изменяться. Если Медуза Горгона все живое превращала в камень, то искусство, оказывается, все каменное наделяет внутренней жизнью, но эта жизнь, хотя и бессмертная перед лицом смерти,

все же беззащитна перед «драконом» времени, «отгрызающим» руку у прекрасной Андромеды. Обращение к античному мифу у И. Анненского приводит к существенному изменению его сути и позволяет через его пересоздание выразить собственные идеи о власти времени в жизни и искусстве, а также переживания тоски по утраченному идеалу цельности и гармонии, присущие античности, но бесценно дорогие и лирическому герою, живущему в дисгармоничном мире современности.

Н. Гумилев еще раз обратится к мифу о Персее и Андромеде в следующей своей книге «Колчан» (1916).

Книга Н. Гумилева «Колчан» открывается стихотворением «Памяти Анненского», в котором создается мифопоэтическая версия судьбы и творчества И. Анненского как последнего представителя царскосельской классической традиции. Будучи первым это стихотворение задает целый ряд мотивов и образов, которые становятся циклообразующими в пределах данной поэтической книги. Среди них немаловажную роль играет семантический комплекс горящих очей / глаз / взора и слепоты: «А там, над шкафом, профиль Эврипида / Слепил горящие глаза» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 322]. К рассмотрению мотива слепоты в творчестве И. Анненского, особенно в его драме «Фамиракифаред», обращался А. Е. Аникин, указавший, что «момент перехода «горения» в слепоту был запечатлен в посвященном памяти Анненского стихотворении Гумилева (1911 г.), проецируясь на бюст Еврипида в царскосельском кабинете Учителя <...>, но и на его Музу с «ранами вместо глаз» (ср. в трагедии Анненского «Меланиппа-философ» образ ослепленной и отлученной от детей Меланиппы), пытающуюся опознать в случайном прохожем «отошедшего поэта» [Аникин, 1993, с. 143–144]. На наш взгляд, это наблюдение А. Е. Аникина можно перенести на всю книгу стихов Н. Гумилева «Колчан». Мотивы зрения – слепоты в развитии темы творчества варьируются практически во всех стихотворениях и приобретают в сюжете книги новые смыслы, развивающиеся одновременно в нескольких направлениях.

Так, связь мотива слепоты с мотивом статуи, – шире произведения искусства, заданная образом бюста Еврипида, проявляется в стихотворениях «Венеция»: «Лев на колонне, и ярко / Львиные очи горят, / Держит Евангелъ Марка, / Как серафимы крылат» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 324], «Фра Беато Анджелико»: «Но Рафаэль не греет, а слепит...» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 328], «Персей. Скульптура Кановы»: «И не увидит он, конечно, / Он, в чьей душе всегда гроза, / Как хороши, как человечны / Когда-то страшные глаза» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 347]. Мотив данной вариации развивается лишь в «итальянских» стихотворениях книги. Мотив горящих очей появляется уже в третьем стихотворении книги – «Венеция». Ими наделяется каменный крылатый лев, увенчивающий собою колонну одного из соборов и держащий «Евангелъ Марка». Его образ одновременно соотносится с символами сфинкса и серафима, задавая мотивы противоречивости, тайны и возможного посвящения, которое, однако, оборачивается для лирического героя в финальных

двух строфах мистической гибелью, падением в зазеркальную сферу. Переплетение символики сфинкса и серафима позволяет предположить, что не состоявшееся посвящение должно было связываться с поэтически-пророческой миссией (ср. шестикрылого серафима из пушкинского «Пророка», явившегося «на перепутье», и сфинкса из мифа об Эдипе, где не разгадывающий загадку сбрасывается чудовищем со скалы).

Лирический герой-путник продолжает свое странствие и из Италии оказывается вновь в России уже в следующем стихотворении «Старые усадьбы», в котором сохраняются мотивы прозрения тайны, открывающегося двоemiрия, когда сквозь земное и привычное сквозят божественный или inferнальный планы бытия: «Русь бредит Богом, красным пламенем, / Где видно ангелов сквозь дым...» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 326]. При сопоставлении соседних стихотворений вырисовывается вполне определенная, мистически окрашенная оппозиция: в итальянском (венцианском) пространстве герой прозревает inferнальные пласты бытия, отчего даже образ серафима наделяется чертами сфинкса, а в пространстве Руси герою открываются сакральные сферы. Так, уже во втором стихотворении книги «Война» читаем: «Серафимы ясны и крылаты / За плечами воинов видны» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 323]. Эта оппозиция возникает благодаря способности лирического субъекта «видеть» иным, мистическим взором земной мир.

Однако, начиная со стихотворения «Фра Беато Анджелико», итальянская тема расслаивается, усложняется, в ней одновременно соприкасаются земной, inferнальный и сакральный планы бытия, воплотившиеся в произведениях титанов-гуманистов искусства Возрождения – Рафаэля, Буонарроти, да Винчи, Челлини. Им Н. Гумилев противопоставляет христианского художника, монаха-доминиканца Фра Джованни да Фьезоле, искусство которого, в отличие от небесной ослепительности Рафаэля, колдовского хмеля да Винчи, страшного совершенства Буонарроти, согрето земной, человечески теплой любовью: «На всем, что сделал мастер мой, печать / Любви земной и простоты смиренной» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 328], поэтому искусство его названо «дивным». Данный эпитет в контексте стихотворения реализует и свои исконно славянские значения – диво, чудо, тайна, и в то же время соприкасается по созвучию с итальянским определением – божественный. Интересно, что в контексте книги, при сопоставлении со стихотворением «Венеция», где герой не смог вступить в диалог с серафимом, Фра Беато Анджелико выступает идеалом художника, знаком чего выступает указание на частые беседы с серафимом: «И есть еще преданье: серафим / Слетал к нему, смеющийся и ясный, / И кисти брал, и состязался с ним / В его искусстве дивном... но напрасно» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 329]. И, соответственно, последняя строфа стихотворения звучит открывшимся творческим заветом, своеобразным наставлением в поэзии лирическому герою, отважившемуся ступить на путь искусства: «Есть Бог, есть мир, они живут вовек, / А жизнь людей мгновенна и убого, / Но все в себя вмещает человек, / Который любит мир и верит в бо-

га» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 329]. Заодно эта последняя строфа является своеобразным ответом на ту загадку, которая была загадана в подтексте стихотворения «Венеция» посредством введения образа сфинкса, общеизвестным ответом ее выступал «человек». В данном стихотворении эта отгадка конкретизируется: не просто человек, а только тот, «который любит мир и верит в Бога». Такая концепция человека-поэта полемична по отношению к символистской, предполагающей амбивалентную природу человека. Кроме того, она актуализирует спор с поэтом, заявленным как Учитель в первом стихотворении книги «Памяти Иннокентия Анненского», поэзию которого пронизывало, с одной стороны, сомнение в Боге, с другой, – пафос сострадательной сочувственной любви к миру, обусловленный христианской аксиологией.

Тем не менее, обнаруженная истина не означает достижения путником-поэтом вершин искусства: сначала он должен пройти испытания. И в следующем стихотворении «Разговор» таким испытанием становится тема противопоставления земли и неба, равно притягательных для лирического героя: «И все идет душа, горда своим уделом, / К несуществующим, но золотым полям, / И все спешит за ней, изнемогая, тело, / И пахнет тлением заманчиво земля» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 331]. В последнем стихе отчетливо узнается характерный мотив лирики И. Анненского – эстетизация умирания: «И тех, которые уж лотоса вкусили, / Волнует вкрадчивый осенний аромат» [Анненский, 1990, с. 62]. Интересно, что частично приведенное стихотворение «Сентябрь» старшего поэта находится в его книге «Тихие песни», где лирический герой и его странствия во многом предопределены античным подтекстом мифа об Одиссее, а путь лирического героя книги И. Анненского начинается с ухода в символическое пространство пустыни в поисках поэтического откровения (что перекликается с поэтическим сюжетом стихотворения Пушкина «Пророк») в открывающем «Тихие песни» стихотворении «Поэзия».

На перекрестке поэтического диалога с И. Анненским и В. Брюсовым, а также в контексте итальянской темы в сборнике Н. Гумилева актуализируется античная традиция в ее греко-римской целостности, что продиктовано и заглавием книги «Колчан», напоминающем о соответствующем атрибуте бога Аполлона. Заданное уже в первом стихотворении единство поэтически-провидческой функции посредством мотива слепоты / зрения, выраженного образом слепящих горящих глаз, появляется и в других стихотворениях. Так, в стихотворении «Птица» образ «грозящей птицы» с огненными глазами практически конкретизируется в Зевсовом орле: «Я пугаюсь, чего ей надо, / Я не юноша Ганимед, / Надо мною небо Эллады / Не струило свой нежный свет» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 344]¹, который вырывает лирического героя из мира современности, христианской культуры, закрывая ему путь к ним, с тем, чтобы открылся путь в глубины прошлого, античности: «Я не смею

¹ Ганимед, согласно античному мифу, был похищен либо орлом, посланным Зевсом, либо самим Зевсом, перевоплотившимся в орла.

больше молиться, / Я забыл слова литаний, / Надо мной грозящая птица, / И глаза у нее – огни» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 344]. В данном стихотворении мотив прозрения, поэтического постижения тайн прошлого сопровождается слепотой по отношению к своему, доселе привычному миру. В отличие от символистов (Д. Мережковского, Вяч. Иванова и др.), стремившихся слить античность и современность, Христа и Диониса, Н. Гумилев здесь четко их противопоставляет, его лирический герой способен видеть в определенный момент либо то, либо иное.

Мотив незрячести героя усиливается в стихотворении «Персей», где герой, ослепленный своей победой, не видит изменений мира, изменений глаз горгоны Медузы. Ирония над слепотой героя, упоенного своими победами, усиливается тем, что мы видим его не в ореоле мифа, а, прежде всего, как скульптуру Антонио Кановы (кстати, именно в статуи превращались жертвы Медузы под влиянием ее взгляда). Произведение художника эпохи Возрождения зафиксировало вечную бурю в душе героя, но и вечную его слепоту по отношению к тайне бытия: «И не увидит он, конечно, / Он, в чьей душе всегда гроза, / Как хороши, как человечны / Когда-то страшные глаза...» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 347]. Слепота героя является следствием «мальчишеского своеволия», которое Эсхилом называлось главной причиной человеческих бед и падений, подпадения их под власть Рока, что позже было подхвачено и другими древнегреческими трагиками.

В следующем стихотворении «Солнце духа» развивается мотив человеческого телесного зрения как своеобразной слепоты по отношению к истинному божественному бытию, заданный в античности ярче всего у Софокла. Но если у античного трагика для прояснения данного мотива был использован сюжетный ход с самоослеплением героя, то Н. Гумилев развивает этот мотив через христианскую идею подчинения тела духу: «Расцветает дух, как роза мая, / Как огонь, он разрывает тьму, / Тело, ничего не понимая, / Слепо повинуется ему» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 348].

Мотив взора, зрения и слепоты у Н. Гумилева обогащается не только посредством подключения античной и христианской символики, но и с помощью разработанных оккультных символов¹: «Слова их скупы и случайны, / Но взоры ясны и упрямы, / Им древние открыты тайны, / Как строить каменные храмы» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 349]. В стихотворении открывается и смысл овладения тайной – защита мира, человечества от сил тьмы и зла: «Великий Мастер с нивелиром / Стоял средь грохота и гула / И прошептал: «Идите с миром, / Мы побеждаем Вельзевула» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 349–350]. Напряженность этого поединка, его безусловная победа подчеркивается в следующем стихотворении, где «Падуанский собор» посредством мотива «гранитокрылости» как бы оказывается тем самым храмом, который

¹ Общее значение оккультных знаний для художественной системы Н. Гумилева рассмотрел в своей работе Н. А. Богомолов: Богомолов Н. А. Гумилев и оккультизм // Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000. С. 113–145.

возводили мастера в предыдущем стихотворении: «Горжественный, гранитокрылый, / Он охранял наш город сонный...» («Средневековье») [Гумилев, 2000, т. 1, с. 349] и «Готические башни, словно крылья, / католицизм в лазури распростер» («Падуанский собор») [Гумилев, 2000, т. 1, с. 351]. Однако во втором стихотворении образ храма с самого начала заявлен двойственным. В нем проявляется не только божественная природа защиты человека от греха, но в его пространстве обостряется мотив искушения человека, выраженный характерным для книги в целом образом горящих глаз: «Да, этот храм и дивен и печален, / Он – искушение, радость и гроза, / Горят в окошечках исповедален / Желаньем истомленные глаза» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 351]. В результате храмовое пространство в этом стихотворении больше соотносится с мотивом гибели души, нежели со спасением, проясняя взаимосвязь образа горящих глаз в контексте итальянской темы с мотивом прозрения inferнальных начал бытия: «Бежать бы из-под этих сводов темных, / Пока соблазн душой не овладел» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 351].

Этот мотив губительного соблазна в следующем стихотворении «Отъезжающему» конкретизируется в соблазн наслаждения искусством, которое, пленя своей силой, замыкает лирического героя от вольной жизни, разлучая его с Музой Дальних Странствий, превращая его в храмового жреца. И вновь истинное и неистинное, желанное и нежеланное для лирического героя состояние маркируется посредством мотива зрячести / слепоты: «Что до природы мне, до древности, / Когда я полон жгучей ревности, / Ведь ты во всем ее убранстве / Увидел Музу Дальних Странствий // <...> // А я, как некими гигантами, / Торжественными фолиантами / От вольной жизни заперт в нишу, / Ее не вижу и не слышу» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 352]. Однако этот соблазн преодолен лирическим героем уже в следующем стихотворении «Снова море», где, наряду с мотивом возвращения способности видеть вольную жизнь в первой строфе, в последней – герою вновь оказывается доступным прозрение «солнца духа».

Мотив странствия и отправления героя в путь обуславливает внезапное изменение пространства с европейского на африканское в стихотворении «Африканская ночь», где активная позиция по отношению к жизни снова ведет в духе всей книги к актуализации мотива войны, который развивается от земного столкновения странников-европейцев с неизвестным африканским племенем: «Завтра мы встретимся и узнаем, / Кому быть властителем этих мест; / Им помогает черный камень, / Нам золотой нательный крест» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 355] к мистическому поединку добра и зла, дня и ночи, который открывается переступившему границу жизни и смерти лирическому герою: «Мертвый, увижу, как в бледном небе / С огненным черным борется бог» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 355]. И это мистическое прозрение военных событий переходит в три последующих стихотворения «Наступление», «Смерть», «Видение», развивающих тему первой мировой войны как сраже-

ния за «золотое сердце России», поэтому земное воинство укреплено силами воинства небесного.

Но эта же способность лирического героя прозревать мистическую божественную суть событий разделяет его с современностью. В стихотворении «Я вежлив с жизнью современною...» возникает соотношение мотивов зрения, видения с мотивом знания и веры в силу и значимость слов, за которыми скрывается воля Господа, открытая сердцу и духовному видению лирического героя, но обесмысленная и обесцененная в глазах современной жизни: «Победа, слава, подвиг – бледные / Слова, затерянные ныне, / Гремят в душе, как громы медные, / Как голос Господа в пустыне» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 359].

Этот мотив разлада с современностью в стихотворении «Какая странная нега...» приобретает черты знакомой романтической коллизии поэта и толпы, при этом интересно, что своеобразным двойником лирического героя, подчеркивающим в нем поэтическое предназначение, назван Еврипид: «Ведь есть же мир лучезарней, / Что недоступен обидам / Краснощеких афинских парней, / Хохотавших над Эврипидом» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 360]. Образ Еврипида отсылает к первому стихотворению книги «Памяти Анненского», где он соотносился с И. Анненским. Интересно, что в этом стихотворении вновь рифмой к Еврипиду выступает «обида». В первом стихотворении это еще не понятная юному лирическому герою, начинающему свое странствие земное, «какая-то обида», в стихотворении «Какая странная нега...» «какая-то обида» обретает определенность – это обида, наносимая слышащему и зрячему поэту хохочущей, глухой и слепой толпой, отвергающей Слово. При этом торжество толпы обнаруживается не только как свойство современной жизни, как это было в предыдущем стихотворении, но и как свойство, изначально появившееся с воцарившимися на земле людьми, воплощенными в образе «краснощеких афинских парней».

В последующих стихотворениях сборника намеченное здесь обретение знания двоемирия, способности поэта прозревать его суть и противостоять толпе будет варьироваться с тем, чтобы в стихотворении «Рай» перед лицом смерти и вечной жизни лирический герой, предстающий в сборнике то как странник, то как воин, то как поэт, собрал бы себя воедино и предстал стучащимся в ворота Рая как достойный его. А также с тем, чтобы в последнем стихотворении книги «Ода д'Аннунцио» в качестве главного начала в себе выделить поэта, тем самым возвращаясь к самому началу книги, где он изображен учеником поэта и поэтом, выявляя в поэтике заглавия книги «Колчан» не его воинское звучание, но атрибутивную принадлежность богу искусств Аполлону, который ведет поэта по разным уровням бытия и дает возможность их созерцать. Таким образом, многоуровневость смыслового наполнения мотива зрения / слепоты в пределах книги «Колчан» обусловлена проблематикой творчества и признанием в качестве преобладающей творче-

ской стратегии – аполлонической, связываемой в акмеистических кругах с именем и творчеством И. Анненского.

2.1.4. Отголоски поэтического диалога с И. Анненским в поздней лирике Н. Гумилева

Достигнув своеобразного пика в книге «Колчан», поэтический диалог Н. Гумилева с И. Анненским ослабевает, начиная со следующей книги «Костер» (1918). Тем не менее, пусть не так интенсивно, как ранее, но он продолжается. Так, например, стихотворение Н. С. Гумилева «Думы» из книги «Романтические цветы» (1918) содержит в себе практически цитату из стихотворения И. Ф. Анненского «Старые эстонки». Очевидно соотношение стихов: «За то, что эти руки, эти пальцы / Не знали плуга, были слишком тонки» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 124] со стихами И. Анненского: «На что ж твоя жалость, / Если пальцы руки твоей тонки, / И ни разу она не сжималась» [Анненский, 1990, с. 204]. Следует оговориться, что это стихотворение впервые было опубликовано в книге «Жемчуга» без заглавия по первой строке «В мой мозг, в мой гордый мозг...», и интересующая нас образность третьей строфы была иной: «За то, что эти руки, эти пальцы / Не знали плуга, были слишком стройны» [Гумилев, 1998, т. 1, с. 293]. Переработка стиха в сторону, сближающую со стихотворением И. Анненского, представляется не случайной.

Мог ли быть знаком Н. Гумилев со стихотворением И. Анненского «Старые эстонки»? Точного ответа на этот вопрос нет. С одной стороны, впервые оно было опубликовано в сборнике «Посмертные стихи» (1923), с другой стороны, Н. Гумилев мог их слышать, если и не из уст самого автора, то от В. Кривича, занимавшегося систематизацией и публикацией наследия отца. Предположим, что это стихотворение было ему все-таки известно. Исходя из этого предположения, позволим себе провести сопоставительный анализ стихотворений Н. Гумилева и И. Анненского.

Одним из первых к интерпретации стихотворения И. Анненского «Старые эстонки» обратился А. В. Федоров. В основе сюжета стихотворения, по мнению исследователя, «отклик поэта на революционные события в Прибалтике, в особенности в Эстонии в 1905 году и на последовавшие затем меры царского правительства против их участников, отклик, выражающий беспощадное осуждение самого себя за пассивность, за безвольность сочувствия к жертвам и за неспособность к действию в их защиту» [Федоров, 1984, с. 90]. Как справедливо указывает исследователь, это стихотворение демонстрирует совершенно конкретное насыщение темы совести социальной проблематикой. Ссылаясь на П. Громова, он относит это стихотворение к сильнейшей гражданской лирике рубежа XIX–XX веков.

Свои выводы А. В. Федоров основывает также на комментарии к стихотворению С. В. фон Штейна: «Это случилось зимою 1906 года, когда поли-

тические события сменяли друг друга с головокружительной быстротой и люди вполне нейтральные мимовольно втягивались в их круговорот. И. Анненский не разделил этой – почти общей – судьбы. Но чувствовалось, что он переживает общественно-политические потрясения очень болезненно. Помню, в редакцию «Слова», где я тогда заведывал [так – Н. Н.] литературным отделом, была прислана книжка Климкова «Расправа и расстрелы». В ней с жуткими подробностями рассказывалось о карательных экспедициях вообще и в частности – о кровавых усмирениях в прибалтийском крае. <...> Вот эту-то книгу увидел случайно у меня в руках Анненский и попросил для прочтения. Не думая о последствиях, я охотно дал ее. Прошло несколько дней... Заехал я к Анненским в Царское Село. Поздоровавшись со мною, И. Ф. ушел к себе в кабинет и, вернувшись через минуту, возвратил мне очерки Климкова.

– Большое испытание моему больному сердцу принесла эта книга, – сказал он задумчиво <...> И прибавил:

– Какой кошмарной укоризной должна быть каждая ее страница для всякого из нас¹. Стихотворение «Старые эстонки» имеет подзаголовок «Из стихов кошмарной совести», который перекликается с фразой И. Анненского из разговора с С. В. фон Штейном и подчеркивает ведущую тему. Первая строфа открывается мотивом мучительной бессонницы, прерываемой зыбким забытием, в котором и являются лирическому герою образы старых эстонок: «Если ночи тюремны и глухи, / Если сны паутины и тонки, / Так и знай, что уж близки старухи, / Из-под Ревеля близки эстонки» [Анненский, 1990, с. 203]. Мучительное для героя приближение старух напоминает античный миф об Эриниях, богинях кровной мести, не дающих покоя преступникам, пролившим кровь. Соединение мифа с образами старух из-под Ревеля усиливает переживание кровавых событий современности как зла, за которое непременно и неотвратимо последует расплата, если не со стороны власть имущих, которые в данном случае и оказались причастны к преступлению, то со стороны высших сил, которые недремлющим оком следят за жизнью смертных. Так, Эринии не оставляли свою жертву до тех пор, пока не совершалось искупление. Если же оно не совершалось при жизни, то они преследовали тень преступника даже в Аиде, насылая на него безумие. Таким образом, уже в первой строфе благодаря мифопоэтическому подтексту, насыщающему конкретно-историческое событие, высвечивается вполне определенная авторская оценка происходящего как безумного преступления, которое, вероятнее всего, не остановит кровопролития, но вызовет еще больший хаос.

Показательно, что миф об Эриниях был предметом пристального внимания И. Анненского. Сначала в Журнале министерства народного просвеще-

¹ Фрагмент статьи С. В. фон Штейна «Поэзия мучительной совести» (Последние известия. Ревель. 1923. 10 мая. № 113) приведен здесь по изданию: Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. Л., 1983. С. 122.

ния выходит его статья «Художественная обработка мифа об Оресте, убийце матери в трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида», а затем отдельным изданием в том же 1900 г. выходит брошюра «Миф об Оресте у Эсхила, Софокла и Еврипида». В мифе об Оресте, вернее, в драматургической его обработке в древнегреческой литературе хтонические Эринии после суда над Орестом превращаются в благих Евменид, хранительниц справедливости и правосудия, укрепляющих устои государства. Теперь же, когда государство отступилось от законности и справедливости, в богинях просыпается их хтоническая подоснова. Вновь вернувшись к облику Эриний, они станут враждебны государству, пролившему кровь, и погубят его.

Во второй строфе, дающей эмоционально окрашенный портрет вошедших эстонок, подчеркивается траур и нищета в их образах: «Вот вошли, – приседают так строго, / Не уйти мне от долгого плена, / Их одежда темна и убога, / И в котомке у каждой полено» [Анненский, 1990, с. 203]. В облике старух посредством мотива траура намечен мотив утраты. Позже, в седьмой строфе, эта деталь получит уточнение: «Сыновей ваших... я ж не казнил их» [Анненский, 1990, с. 204]. Таким образом, строгость, с которой они входят к лирическому герою, как бы подчеркивает их право обвинять его в смерти своих сыновей.

Третья строфа обнажает назойливую повторяемость видения: «Сколько раз я просил их: «Забудьте...» / И читал их немое: «Не можем»» [Анненский, 1990, с. 203], что усиливает черты Эриний в образе эстонок. Более того, их визиты отражаются не только на ночном покое лирического героя, они изменяют и его дневное существование, разрушая привычный уклад и обычное поведение: «Знаю, завтра от трепетной жути / Буду сам на себя непохожим...» [Анненский, 1990, с. 203].

В четвертой строфе властность видения усиливается новыми нюансами. Так, в двух начальных стихах: «Как земля, эти лица не скажут, / Что в сердцах похоронено веры» [Анненский, 1990, с. 203] по принципу ассоциативной поэтики обнаруживается несколько пересекающихся смыслов. Соединение образов землистых лиц с мотивом похороненной веры рождает властный образ смерти, которая коснулась не только их сыновей, но и убила в них все живое. Мифопоэтический подтекст усиливает мотив убийства веры в Евменид, которые снова возвращаются к своему хтоническому прошлому в качестве Эриний, враждебных патриархальной государственности. С другой стороны, метафора в первой строке дает и иное прочтение: сами старухи выступают как земля, поскольку лица – метонимическая замена их образов. И эта земля страдающая, хоронящая своих детей, более того, не способная к дальнейшим порождениям (земля-старуха). Отсюда, и следующий за этим мотив вязания серого чулка, подсвеченный мифологической античной аллюзией на Парок, обретает смысл неотвратимого превращения полной яркой жизни лишь в призрачно-серое постылое существование.

Пятая строфа несколько снижает напряжение мифопоэтического подтекста, давая образ робкого поведения старух в непривычной обстановке городского относительно богатого дома: «Но учтивы – столпились в сторонке...» [Анненский, 1990, с. 203]. И теперь уже сам лирический герой, которого эти призраки пришли терзать страхом смерти и пыткой совести, утешает их: «Да не бойся: присядь на кровати...» [Анненский, 1990, с. 203]. Однако это разговорно-приветливое обращение пронизано не только состраданием и жалостью, но и попыткой оправдаться, заявить о своей непричастности к разыгравшейся трагедии: «Только тут не ошибка ль, эстонки? / Есть куда же меня виноватей» [Анненский, 1990, с. 203].

Следующая строфа – это попытка найти общий язык, доказать свою схожесть с ними, отсюда, объединяющее «мы»: «Но пришли, так давайте калякать» [Анненский, 1990, с. 203]. И в этой попытке в стариковски неторопливом каляканьи ощутить себя на стороне эстонок особенно остро прорезается мотив человечности: «Не часы ж, не умеем мы тикать» [Анненский, 1990, с. 203], отказ от жизни по формально-механистическим законам, по которым человек – лишь винтик в государственной, налаженной, как часы, машине. Отсюда, и предложение лирического героя старухам излить ему свое горе: «Может быть, вы хотели б поплакать? / Так тихонько, неслышно... похныкать?» [Анненский, 1990, с. 203]. Все это подготавливает эмоциональный всплеск следующей строфы, из которой и становится понятным исток мучительных отношений лирического героя с совестью: «Сыновей ваших... я ж не казнил их...» [Анненский, 1990, с. 204].

Бессильным лепетом подхватывает эти слова следующая строфа: «Я, напротив, я очень жалел их, / Прочитав в сердобольных газетах, / Про себя я молился за смелых, / И священник был в ярких газетках» [Анненский, 1990, с. 204]. Слова о жалости, внушенной газетами и спрятанной от посторонних глаз, звучат жалко и не способны оправдать героя не только в глазах старух, но и в своих собственных, поскольку понятно, что старые эстонки – персонафикация совести, терзающей лирического героя, не находящего себе оправдания. Как отмечает Л. А. Колобаева, «это самообвинение лирического героя, казнящего себя за бессилие, за невольное соучастие в общей лжи и лицемерии, даже общественных преступлениях, потому что совесть карает не только за сделанное зло, но и за *несделанное добро*, за беспомощность по отношению к злу» [Колобаева, 2000, с. 151]. Ирония в адрес газет – «сердобольные» – оборачивается, таким образом, самоиронией и подготавливает ответ эстонок в следующих трех строфах. В них отвергается жалость героя, так как бездейственное неучастие в глазах матерей, потерявших своих детей, не меньше, если не большее преступление: «Спите крепко, палач с палачихой! / Улыбайтесь друг другу любовней! / Ты ж, о нежный, ты кроткий, ты тихий, / В целом мире тебя нет виновней!» [Анненский, 1990, с. 204]. От палача с палачихой ничего другого, кроме казней, и ожидать не приходится, а вот лирический герой, молча, пусть и жалостливо, наблюдающий затворя-

щимся преступлением, оказывается по-настоящему виновным, ибо дает согласие своим молчанием на казни и гибель людей. И никакая добродетель в частной жизни не искупит этого греха: «Добродетель... Твою добродетель / Мы ослепли вязавши, а вяжем...» [Анненский, 1990, с. 204]. Получается, что и нравственное чувство – не собственное достоинство лирического субъекта, а то, что подарено ему извне. Причем здесь опять в образе вязания добродетели сталкиваются мистический и социальный смыслы. Вязание добродетели под силу только богиням судьбы. С другой стороны, добродетель как преломление общественной морали в личном поведении, по мнению, например, Ф. Ницше, одна из форм оправдания несвободы человека в обществе. Кстати, Л. А. Колобаева именно в стихотворении «Старые эстонки» усматривает следы творческого переосмысления И. Анненским философско-эстетических взглядов Ф. Ницше: «Само сострадание в образах Анненского оказывается не только мучительно неизбежным, но порой и бессильным («Старые эстонки»). Здесь угадываются переключки Анненского с Ницше» [Колобаева, 2000, с. 151].

Добродетель благополучных людей обеспечивается их материальным достатком, в основании которого труд рабочих. В «Книгах отражений» И. Анненский неоднократно ссылается на мнения Ф. Ницше, то приводя их как доказательство какой-либо необычной идеи, то полемизируя с философом. В своем микроцикле «Три социальных драмы», который завершается статьей о пьесе М. Горького «На дне», И. Анненский тоже апеллирует к «Рождению трагедии из духа музыки», правда в статье, посвященной драме Л. Н. Толстого «Власть тьмы». Тем не менее, ницшеанская линия продолжена в наблюдениях критика над развитием переплетения тем труда и совести в пьесе М. Горького: «Сатину, этому субъективнейшему из персонажей Горького, неприятна мысль о работе, но не потому, что он пьяница, сбившийся с толку бывший человек, который боится говорить о прошлом, а потому, что его нравственной природе противен труд: во-первых, как потуга буржуазного счастья, а во-вторых, как клеймо рабства. Труд как совести, по его словам, всякий требует только от соседа. Труд не уравнивает, а разобщает людей, деля их на Клещей и Костылевых. Он во многом прав. Признаться, я не совсем понимаю, что значит благословенный труд. Неужто гимнастика Левина или мое писанье, но ведь оно для нас жизнь и наслаждение, а никакой не труд...» [Анненский, 1979, с. 80].

Примечательно, что в этой же пьесе М. Горького И. Анненский усмотрел и близкую себе манеру письма, положенную в основу создания стихотворения «Старые эстонки»: «Границы между реальным и фантастическим для поэта не только утоньшились, но местами стали вовсе призрачными» [Анненский, 1979, с. 71]. Не так ли мерцают мистическим отсветом социальные отношения и в стихотворении Анненского, что показательно выразилось в символе старых эстонок – Эриний – Парок?

Рассуждение о социальных корнях нравственности, о ее материальном подкреплении не под силу явившимся лирическому герою старухам: «Погоди – вот накопится петель, / Так словечко придумаем, скажем...» [Анненский, 1990, с. 204]. Однако лирическому герою – образованному, интенсивно мыслящему интеллигенту рубежа веков, воспитанному под впечатлением народнических идеалов, с толкнувшихся позже с философскими системами Ф. Ницше, К. Маркса и др., эти мысли очевидны. Отсюда и его досада в последней строфе, в которой как бы объединяется противоречие: да, все так, но что я могу поделать, если мир так устроен, а я не герой, а просто обыкновенный человек: «Но как это печально... и глупо... / Неотвязные эти чухонки» [Анненский, 1990, с. 204].

Таким образом, перед нами оформляется определенная концепция личности, которая не способна в силу робости натуры, вследствие стремления быть добродетельной активно существовать в истории, проявлять свое согласие / несогласие с разворачивающимися в современности событиями, но при этом и не способная закрыть глаза на несправедливость и жуть происходящего. Единственное, что остается такому человеку, – неизбывная мука совести, что и оборачивается не катарсическим просветлением, а бесконечным, неизбежным кошмаром серости существования. Отсюда и осознание бессмысленности этих мук лирическим субъектом стихотворения И. Анненского, что, на первый взгляд, противоречит русской классической традиции, где тема совести занимает одно из главных мест, а ее пробуждение в душе героя уже является возможностью духовного возрождения, выводящего из серости кошмарного существования. В этом стихотворении И. Анненскому в пересечении разных традиций удается создать образ среднего человека, который ни горяч, ни холоден, потому, согласно Данте, оказывается вне бытия вовсе. Утонченная чувствительность, обостренная гражданская совесть, сопровождающиеся неспособностью к действию, рожают существо, вся жизнь которого оборачивается кошмаром на грани реального и фантастического. Возможно, в этом стихотворении отразился не только конкретно-психологический опыт (во время событий 1905–1907 гг. И. Анненский вел себя далеко не пассивно и как раз спас своих учеников от преследований полиции, исключения из гимназии с «волчьим билетом» и пр., за что и поплатился директорским креслом), но и беспристрастная, не отгораживающаяся попытка понять суть русского интеллигентского сознания и характера не столько как идеала, сколько как возможного источника русской трагедии, разразившейся в XX веке.

Если теперь обратиться к стихотворению Н. Гумилева, то, на первый взгляд, открывается оно тем же мотивом совести: «Зачем они ко мне собрались, думы, / Как воры ночью в тихий мрак предместий? / Как коршуны, зловещи и угрюмы, / Зачем жестокой требовали мести?» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 124]. Мотив дум, мстительно терзающих лирического героя, с одной стороны, отсылает к мотиву мучающей лирического героя И. Анненс-

кого бессонницы, с другой, – безусловно, абстрактнее его образа старых эстонков. Вторая строфа конкретизирует мотив мук именно как мук совести, а не просто бессонницы, порожденной каким-либо тягостными мыслями: «И я читал на прозрачной скрижали / Свои слова, дела и помышленья» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 124].

Однако в следующей строфе причины терзающей лирического героя совести оказываются иными, нежели у И. Анненского: «За то, что я спокойными очами / Смотрел на уплывающих к победе» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 124]. В данном случае, на первый взгляд, совесть мучает лирического героя за тот же отказ от героической концепции личности, что и у И. Анненского, вот только у Н. Гумилева этот отказ не сопровождается социальным подтекстом и ни для кого, кроме лирического субъекта, вреда не несет. Это личное дело лирического героя, самодостаточного и как бы замкнутого в себе, не ощущающего еще тончайших нитей, связывающих его выбор с жизнью мира. Максимум осознания своей ответственности перед другими сконцентрирован здесь в ситуации любовных отношений: «За то, что я горячими губами / касался губ, которым грех неведом» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 124].

В следующей строфе, в которой и содержатся стихи, практически совпадающие с текстом И. Анненского, мотив раскаяния распространяется и на саму способность лирического героя к поэзии: «За то, что эти руки, эти пальцы / Не знали плуга, были слишком тонки, / За то, что песни, вечные скитальцы, / Томили только, горестны и звонки» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 124]. Способность слагать и воспринимать поэзию предстает здесь как свойство, делающее человека беззащитным перед окружающим миром. И эта хрупкость достигнутой искусством гармонии подчеркивается и в последней строфе: «За все теперь настало время мести, / Обманной, нежный храм слепцы разрушат» [Гумилев, 2000, т. 1, с. 124]. Противостояние поэта и толпы, сохраняя свой высокий обличительный пафос, тем не менее, дополняется мотивом горького осознания грозящей гибели, которая оказывается следствием осуществленного выбора в пользу поэтического пути.

Возникает вопрос, если реминисценция к И. Анненскому осознанная, то чем она вызвана? Ведь обостренная у предшественника и вполне конкретная социальная проблематика здесь сведена к абстрактному минимуму, опирающемуся на романтическую традицию. Возможно, для Н. Гумилева ценным оказался горько иронический ход в развитии темы совести у предшественника: да, понимаю, что глупо, бессмысленно, мучительно и пр., но иначе не могу, такова суть мыслестрадающей человеческой личности, упрямо пытающейся отстаивать право выбора своего пути в жизни, даже если он и окажется с какой-либо точки зрения, фатальной, социальной или любой другой, невозможным, слабым, бесцельным и т. п.

Таким образом, можно утверждать, что для Н. Гумилева, провозгласившего И. Анненского «предтечей акмеизма», поэтический диалог с И. Анненс-

ким актуализировался в свете мотива учитель – ученик, раскрываясь в создании концепции поэта и поэзии. Кроме того, в усвоении Н. Гумилевым поэтического опыта И. Анненского важную роль сыграло живое общение и достаточно высокая оценка старшим поэтом ранней лирики будущего акмеиста. Возможно, именно этот момент поэтической биографии обусловил и особое восприятие Н. Гумилевым личности И. Анненского как человека, способного при всей интенсивности рефлексии на этически ответственный поступок в ситуации разверзающегося исторического хаоса. Эти черты личности воплотились как свойства лирического героя Н. Гумилева, а также отчасти повлияли на его историософские взгляды, начиная с поэтической книги «Колчан».

§ 2. Иннокентий Анненский и Осип Мандельштам: поэтика «тоски по мировой культуре»

Проблема поэтического диалога И. Ф. Анненского с О. Э. Мандельштамом уже становилась предметом частичного рассмотрения в работах разных исследователей. Это обусловлено особой позицией самого О. Мандельштама, подобно Н. Гумилеву и А. Ахматовой признававшего И. Анненского своим учителем. Кроме того, он оставил целый ряд критических статей и замечаний, в которых содержится своеобразная концепция творчества старшего поэта. В первую очередь это «О природе слова» (1921–1922), «Письмо о русской поэзии» (1922), «Буря и натиск» (1913) и рецензия на драму «Фамиракифаред» (1913). В этих статьях он определяет старшего поэта не только как предтечу акмеизма, но и как предтечу футуризма. Более того, его знаменитое определение акмеизма как «тоски по мировой культуре», с точки зрения А. Пурина, является следствием усвоения поэтического стиля И. Анненского: «Уже в тридцатые годы Мандельштам назвал стиль новой русской поэзии совершенно по-анненски – «тоской по мировой культуре»...» [Пурин, 1998, с. 242]. М. Л. Гаспаров видит силу влияния И. Анненского на О. Мандельштама в том, что для младшего современника И. Анненский представлял идеальным воплощением орфеевского цивилизаторского типа поэтов.

Влияние Анненского на Мандельштама, а также различные формы поэтического диалога между этими художественными мирами уже попадали в призму внимания исследователей. Среди авторов, отмечавших это влияние, укажем К. Тарановского, И. П. Смирнова, Л. Я. Гинзбург, В. В. Мусатова, Л. Г. Кихней, О. Соловьеву, Г. Г. Амелина и В. Я. Мордерера, О. А. Лекманова, Н. Струве, Г. Т. Савельеву.

В отличие от Н. Гумилева О. Мандельштам не был прямым учеником И. Анненского, однако, как вспоминает Н. Я. Мандельштам, «учителем своим Мандельштам считал Анненского и очень любил его стихи» [Мандельштам, 1999, с. 87]. О. А. Лекманов отмечает, что «весьма многозначительным кажется то обстоятельство, что с вырванным из «Аполлона» листком, где

было напечатано стихотворение Анненского «Петербург», Мандельштам не расставался в течение всей своей жизни» [Лекманов, 2004, с. 29].

По мнению В. В. Мусатова, И. Анненский сыграл в становлении О. Мандельштама не меньшую, если не большую роль, нежели Вяч. Иванов. Связано это было, по мнению исследователя, с тем, что «позиция Анненского сближалась с идеями Вячеслава Иванова в принципиальном убеждении, что новая поэзия должна стать мифотворческой» [Мусатов, 2000, с. 55]. Однако здесь же между ними обнаруживалась и разница. Так, тот же И. Анненский упрекал Вяч. Иванова в том, что он избирает слишком малодоступные мифологические сюжеты и тем самым замыкает поэзию в ограниченном элитарном круге общения, в то время как настоящий миф – всенароден, а его восприятие основано на внушении. «Иными словами, если мифотворчество Вячеслава Иванова связывалось с будущим жизнеустройством единого человечества, <...>, то у Анненского миф понимался как выражение тех слоев коллективного психического сознания, которые позднее К. Г. Юнг назовет «коллективным бессознательным». Вячеслав Иванов противопоставлял мифическое всему случайному и внешне обусловленному, тогда как для Анненского повседневный опыт личности, выражаемый «будничным» словом, связывался со сверхиндивидуальным человеческим «я», «истинным» и «неразложимым» (КО, 332)» [Мусатов, 2000, с. 61].

Эта полемика продолжилась и после смерти И. Анненского, когда Вяч. Иванов в своей статье-некрологе определил его метод как «ассоциативный символизм», продолжающий традиции С. Малларме. По мнению В. В. Мусатова, хотя Вяч. Иванов и не вполне корректно определил метод Малларме, тем не менее, сближение имен И. Анненского и С. Малларме, в том числе и в сознании Мандельштама, оказалось не случайным, так как «поэтическая эстетика Малларме основывалась прежде всего на принципе суггестии, т. е. на отказе от прямого называния предметной реальности и поиске выражения ее внутренней глубинной сущности путем внушения» [Мусатов, 2000, с. 62]. Другой опорой поэтических экспериментов Анненского, как указывает исследователь, выступили работы А. А. Потебни о коммуникативном аспекте слова, то есть о том, «...что слово не является передатчиком мысли от человека к человеку, а «возбуждает в другом его собственные мысли» <...> Развивая ассоциативные возможности поэтического слова <...>, Анненский апеллировал к читательской способности «вторичного синтеза». Говоря по-иному, стихотворение возбуждало в читателе аналогичное собственное переживание, и, таким образом, поэзия открывала надличное поле сознания, в котором происходила встреча индивидуумов изнутри их общего опыта» [Мусатов, 2000, с. 63]. Все это способствовало тому, по мнению В. В. Мусатова, что «Анненский создавал поэтическую систему, в центре которой стояло «я», отказывающееся от себя как от привилегированного центра переживания мира и становящееся в ряд с *другими*, осознавая себя лишь как одного из них» (КО, 174). Вот почему ни один из поэтов XX столетия, столк-

нувшись с опытом массовой жизни, не смог пройти мимо опыта Анненского» [Мусатов, 2000, с. 64]. Среди тех, кто наиболее полно воспринял и подобное мироощущение, и соответствующую ему поэтику оказался О. Мандельштам.

М. Волошин одним из первых отметил влияние И. Анненского на поэтику стихотворений О. Мандельштама, вошедших в его книгу «Камень». Так, в своей рецензии на вторую редакцию этой книги он писал: «У последних пришельцев стих подошел гораздо интимнее, теснее к интимному, разговорному голосу поэта. В старшем поколении это уже предчувствовалось в Ин. Фед. Анненском и намечалось в Кузмине. Теперь это слияние стиха и голоса зазвучало непринужденно и свободно в поэзии Ахматовой, Марины Цветаевой, О. Мандельштама, Софии Парнок» [Волошин, 1990, с. 238].

Авторы комментариев к книге «Камень», опубликованной в серии «Литературные памятники», отмечают влияние И. Анненского на такие стихотворения О. Мандельштама, как «На бледно-голубой эмали», «В огромном омуте прозрачно и темно...», «На площадь выбежав, свободен...», «Я не увижу знаменитой «Федры»...».

О. Соловьева обнаруживает в «Камне» стихотворения, в которых содержатся переключки с И. Анненским. Среди них «Казино», в котором исследовательница усматривает отголоски стихотворений «Трактир жизни» и «Который?»: «О. Мандельштам, следуя как Данте за Вергилием, за И. Анненским, в поисках истины опускается на дно жизни. И первое стихотворение из этой «серии» – «Казино» – начинается словами: «Я не поклонник радости предвзятой...»» [Соловьева, 1997, с. 85]. По мнению исследовательницы, это стихотворение и продолжающие «серию» «Золотой», «В душном баре иностранец...» свидетельствуют о несогласии О. Мандельштама с С. Городецким относительно безоговорочного притяжения жизни, которое оформляется под воздействием созданного И. Анненским образа жизни как кошмарного трактира. Тем не менее, в своих произведениях Мандельштам, споря с С. Городецким, спорит и с И. Анненским. По мнению Соловьевой, «О. Мандельштам занимает позицию между И. Анненским и адамизмом: мир не утверждается как абсолютно прекрасный феномен, но и не отрицается как сплошной кошмар» [Соловьева, 1997, с. 87].

Анализируя тот же «Камень», Л. Г. Кихней проводит параллель между творчеством О. Мандельштама и И. Анненского в развитии взаимосвязанной тематики камень – Петербург. По мнению исследовательницы, эта взаимосвязанная образность насыщается мыслью «...об использовании чужой традиции, как залого успешного строительства» [Кихней, 2000, с. 28], то есть творчества. Среди прочих отсылок к предшественникам и современникам свою роль играют и отсылки в «Петербургских строфах» к стихотворению И. Анненского «Петербург»: «скрытые отсылки к Анненскому не противоречат пушкинским аллюзиям, но как бы «усиливают» их, ибо «Петербург» Анненского развивает историософскую проблематику «Медного всадника». Мандельштам подхватывает «державный» аспект петербургской темы (ср. у Анненского: «Сочинил ли нас царский указ» и у Мандельштама: «И правовед

опять садится в сани»), но освещает его по-новому. Итак, темой для Мандельштама в этом стихотворении стал не столько сам Петербург, сколько художественное осмысление «петербургского мифа» [Кихней, 2000, с. 29].

Среди стихотворений книги «Камень», в которых ощущается поэтический диалог с И. Анненским, назовем также «Сегодня дурной день» (1911), «Отчего душа – так певуча» (1911), «Я не слышал рассказов Оссиана» (1914), которые объединены темой творчества. На наш взгляд, содержащаяся в этих стихотворениях концепция искусства многое вобрала в себя из поэтического опыта И. Анненского. Рассмотрим эти стихотворения в той последовательности, в которой они идут в книге.

В первой строфе стихотворения «Сегодня дурной день...» сочетание спящего хора кузнечиков с образом скал, сень которых «мрачней гробовых плит», образно расшифровывает «дурной день» как состояние поэтической немоты, ощущаемой лирическим субъектом как смерть поэтического дара, вдохновения. Но уже вторая строфа вносит перелом в это состояние. Атрибутивные, метонимически замещающие Аполлона образы мелькающих стрел и крика вещей ворон, с одной стороны, противопоставлены хору кузнечиков как зловеще-трагедийное мирно-идиллическому, с другой, – в силу связи с богом искусств, оказываются сродными, выводящими героя из состояния поэтической немоты. Правда, выход из этого состояния все еще окрашен знаками смерти – звон стрел, крик ворон, дурной сон, мимолетность. Пробуждение лирического «Я» начинается, таким образом, с осознания им своего нахождения по ту сторону бытия.

В третьей строфе это пробуждение оборачивается дионисийским призывом к прорыву из ограниченного, организованного мира, сочетающимся с образом яростного гимна, которым исполнена открывающаяся лирическому герою Вселенная как бездна, как бунтующая и торжествующая медная (в литавры и бубны бью служительницы Диониса менады) музыка. Но жажде растворения в этой стихии в четвертой строфе противопоставлен образ строгого маятника душ как некоего стража на границе этого и запредельного бытия. Страж этот, оберегая нас в мире, тем не менее, со всей остротой позволяет ощутить роковую обреченность нашего временного пребывания в организованном и хрупком бытии.

Образ стража-маятника, по-видимому, навеян поэзией И. Анненского и, возможно, в стихотворении О. Мандельштама возникает в связи с предшествующей аполлоновско-дионисийской коллизией. По всей вероятности, преодолеваемая в этом стихотворении жажда растворения в дионисийской стихии, навеянная ученичеством у Вяч. Иванова, и привела Мандельштама к поэту-оппоненту теурга-младосимволиста, к И. Анненскому. С другой стороны, начавшаяся работа по созданию акмеизма (стихотворение написано в 1911 году) и признание И. Анненского как его предтечи тоже способствовала именно такому разрешению аполлонийско-дионисийской коллизии.

Наконец, образ маятника душ смещает акцент с драмы мироздания на

драму конкретного человеческого существования. И в этом соотношении «Вселенная – человек» О. Мандельштам начинает выбирать полюс человечности как сферы смысла. Поскольку только в человеческом измерении аполлоновско-дионисийское столкновение приобретает страдальчески-роковое, т. е. трагедийно-высокое звучание, оборачиваясь не ницшеанским взаимоперетеканием Аполлона в Диониса по принципу двуликого божества, а ясным ощущением предела, конечности «Я», которое не может существовать как целостность, не соблюдая границ, на страже которых, строгим напоминанием о непреложном законе жизни и смерти отстукивает свою тихую, но роковую мелодию, подхваченный из поэзии И. Анненского образ маятника душ – сердца.

Последовательно соблюдаемый логос, создающий строгость ритмического рисунка, способствует ощущению нерушимости грани явлений. И в то же время правильность мелодии сочетается с образом строгого маятника душ, как бы подхватывая его неизменно спокойный, не откликающийся на бунтующие стихийные дионисийские гимны ритм. Тем самым, благодаря строгой метрической композиции, усиливается гармонический выбор лирического «Я» в пользу человечности перед лицом стихии мироздания. И это обуздание стихии в строгом ритме вводит тему творчества как космизации, иначе гармонизации изначального хаоса, что стало знаковым явлением в поэтике акмеизма.

Стихотворение «Отчего душа – так певуча...» представляет собой тончайший диалог с поэзией А. С. Пушкина и И. Ф. Анненского. Так, в первой строфе ощущение поэтического ритма как ветра, как внезапно налетевшего Аквилона навеивает и пушкинское стихотворение «Аквилон» (1924) и его же «Зачем крутится ветер в овраге...». Пушкинские реминисценции усиливают тему творчества как некоей сферы высшего смысла, открывающегося поэту, свободному, как ветер, с точки зрения обывателей, и как тот же ветер не свободному, с точки зрения воли Творца, неявной для глухой толпы. Кстати, романтическая коллизия поэта и толпы открывает стихотворение Мандельштама: «Отчего душа – так певуча, / И так мало милых имен...» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 76]. Вторая строфа, поддерживая образ ветровдохновения, очень тонко, ненавязчиво отсылает к поэтике листов-листьев в лирике И. Анненского, связанной с концепцией органичности (то есть подвластности законам «живой жизни») творчества.

Третья строфа, в которой Аквилон предстает как «ветер Орфея» – первого и лучшего поэта, служителя Аполлона, кифарэда, влечет за собой лирическое «Я» стихотворения Мандельштама, которое ощущает себя растворяющимся в бессмертной поэзии легендарного гения, чья музыка, согласно мифу, была земным даже не отзвуком, но коррелятом музыки сфер, поэтому и обладала способностью созидать мир, усмирять диких зверей и даже покорять смерть (миф об Эвридике). Отсюда, неслучайно растворение «Я» в этой божествен-

ной музыке, «несозданном мире» мечты. Однако отказ от границ своего «Я» с неизбежностью ведет в следующей строфе тему смерти.

Потрясенность лирического субъекта мыслью о возможности смерти вызвана столкновением двух миров, – прекрасного, созданного игрой творческой мечты, и настоящего, на фоне которого высокая игра превращается в игрушечность («Я блуждал в игрушечной чаше / И открыл лазоревый грот... / Неужели я настоящий / И действительно смерть придет?») [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 76]. Это соотношение искусства и реальности сквозь призму жизни и смерти отсылает ко всему строю поэзии И. Анненского, и особенно к таким стихотворениям, как «Который?», «Листы», «Идеал» и др., где мир искусства уже не защищает и не спасает от открывающейся беспощадной мысли о конечности человеческого «Я», воспринимаемого у Анненского как ироническая насмешка богов, при которой человек – всего лишь игрушка роковых сил. В свете поэтического диалога с И. Анненским высвечивается трагичность претензии лирического субъекта стихотворения О. Мандельштама сотворить свой игрушечный мир, ибо именно эта игра и ставит перед ним неумолимый вопрос: «Неужели я настоящий / И действительно смерть придет?» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 76].

Таким образом, учитывая, что стихотворение «Отчего душа – так певуча...» следует в книге «Камень» за стихотворением «Сегодня дурной день...», О. Мандельштам, обыгрывая дионисийско-аполлонические представления о творчестве, видит трагизм и в дионисийском (растворение – отказ от «Я» – смерть), и в аполлоническом (мысль о настоящем – осознание конечности – смерть) пути. Поэтому его акмеистичность не выглядит предельно ясной и логичной, соответствующей духу «кларизма», но оказывается ближе сомневающейся музе И. Анненского.

Прихотливый ритмический рисунок, когда неожиданно, но, слегка варьируясь, меняются в каждой строфе третий и четвертый стихи при неизменности логоса в первых двух стихах, возможно, связан с тем, что вторая часть строфы синтаксически и логически несет на себе основную смысловую нагрузку в том плане, что именно в этих стихах некая общеузнаваемая сентенция о противостоянии поэта и толпы, временности вдохновения, игре творческого воображения приобретает неповторимо личный оттенок в силу неожиданного поворота мысли. Эта неожиданность поворота поэтической мысли и соответствующего ей метрического решения соотносится с образом неожиданного Аквилона как внезапно налетающего вдохновения, заявленного уже в первой строфе. Показательно также, что строчный логос предыдущего стихотворения переходит в более прихотливый и менее классичный стопный, вследствие чего усиливается момент индивидуализации восприятия мира.

Стихотворение «Я не слышал рассказов Оссиана...» связано с И. Анненским не столько посредством текстовых сходжений, сколько близостью представлений о специфике поэтического дара. Так, уже в первых двух строфах лирический герой недоумевает по поводу волнующих его видений чужого

сознания, пришедших из чужого опыта, но живущих в его душе. В третьей строфе это недоумение начинает проясняться. По праву поэтического дара он наследовал чужие поэтические миры. Этот мотив восприятия поэтической душой «блуждающих снов» предшествовавших поэтов удивительно перекликается со стихотворением И. Анненского «Другому», которое предположительно было адресовано Вяч. Иванову. Это стихотворение из раздела «Складни» «Кипарисового ларца» завершается оригинальным решением мотива понимания, который сначала отнесен как некая возможность в будущее: «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...» [Анненский, 1990, с. 144], а затем парадоксально опровергается последней строфой, в которой будущий поэт оказывается не «Другим», но лишь видоизмененным «в круженьи бытия» «Я»: «Пусть только бы в круженьи бытия / Не вышло так, что этот дух влюбленный, / Мой брат и маг, не оказался я / В ничтожестве слегка лишь подновленный» [Анненский, 1990, с. 144]. Исчезновение «Другого», таким образом, замыкает лирического субъекта стихотворения И. Анненского в ситуации одиночества.

О. Мандельштам, используя этот мотив поэта-предшественника, все же видоизменяет его, акцентируя внимание на состоявшемся диалоге, который становится возможным по праву «блаженного наследства», а не метемпсихоза. Душа последующего поэта, вбирая в себя опыт «Другого», тем не менее, не является его полным повторением, хотя песнь ее как некий дар свыше для любого поэта оказывается той же самой, поскольку не принадлежит никому: «И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 98]. В этом финальном аккорде вновь обнаруживается усвоение О. Мандельштамом поэтической концепции творчества, явленной в лирике И. Анненского.

Так, в стихотворении «Мой стих», опубликованном в 11-ом номере журнала «Аполлон» за 1910 год у И. Анненского во всей трагической полноте нашел выражение мотив поэтического вдохновения как некоего чужого голоса, который должен быть услышан, уловлен и прожит лирическим «Я», но, войдя в его жизнь, ускользает из его поэзии: «Я не знаю, кто он, чей он, / Знаю только, что не мой / <...> // Мук с меня и тех довольно, / Что, наверно, все – мои... // Видишь – он уж тает, канув / Из серебряных лучей // В зыби млечные туманов... / Не тоскуй: он был ничей» [Анненский, 1990, с. 178]. Завершающий стихотворение призыв к невидимому собеседнику не тосковать об ускользнувшем стихе актуализирует мотив его возможного возвращения в этот мир, пусть даже и к другому поэту, что поддержано мотивно-образным ходом первых двух строф: «Не теперь... давно когда-то / Был загадан этот стих... // Не отгадан, только прожит, / Даже, может быть, не раз» [Анненский, 1990, с. 178].

Таким образом, О. Мандельштам, который не мог не прочитать журнал, с

которым активно сотрудничал, мог поэтически откликнуться на это стихотворение И. Анненского и как бы продолжить его, уловив тот стих, что ускользнул от его предшественника, и определив его истинную суть – не просто давний (= ничей), а давний (= высший, «чужой»), передаваемый по праву поэтического «блаженного наследства». Показателен в этом плане возврат О. Мандельштама к классическому силлабо-тоническому стихосложению. Стихотворение написано пятистопным ямбом. Кроме того, стихотворение объясняется и тем, как именно представлял себе О. Мандельштам творческую систему И. Анненского. Здесь поэтически отразилась емкая формула, в которой он описал поэзию своего старшего современника: «Весь корабль сколочен из чужих досок, но стать у него своя», и которую теперь как идеальную модель творчества опробовал в собственной поэтической практике.

Анализ трех стихотворений О. Мандельштама из книги «Камень» обнаруживает сильное воздействие концепции творчества И. Анненского на поэта-акмеиста. Однако речь идет не только о последовательном усвоении, но и о творческом переосмыслении (досоздании) взглядов поэта-предшественника.

Кроме того, в других стихотворениях книги можно обнаружить образы, восходящие к поэзии И. Анненского и влияющие на формирование поэтического смысла этих стихотворений. Так, в стихотворении «Когда удар с ударами встречается...» образ рокового маятника появляется уже в первой строфе: «Когда удар с ударами встречается / И надо мною роковой, / Неутомимый маятник качается / И хочет быть моей судьбой...» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 70]. По сути, образ рокового маятника выступает здесь вещным символом не только временной предопределенности человеческой жизни, но и приобретает характер самой судьбы. Закономерна в свете этого заложенная в первом стихе ассоциация ударов маятника с ударами судьбы, актуализируемая посредством фразеологизма, как бы растянутого в пределах этой строфы. Эта метаморфоза власти времени как власти судьбы и предопределенности рока в образе маятника вполне предсказуема. С одной стороны, судьба человека разворачивается во времени (между ударами маятника), поэтому маятник, отмечающий течение времени, согласуется с мотивом предопределения. С другой стороны, эта образность усиливается во второй строфе через внешнее сходство нового символа судьбы (маятника часов) с архаическим атрибутом богинь судьбы (парок, норн и пр.) – веретеном: «Торопится, и грубо остановится, / И упадет веретено – / И невозможно встретиться, условиться, / И уклониться не дано» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 70]. Представляется, что способность подсветить современные бытованные образы мифологическим архаическим смыслом у О. Мандельштама во многом восходит к поэтическим открытиям И. Анненского (см. зд. образ Скуки как Циклопа, а каминного уголька как раскаленного дровца, которым Одиссей ослепил это чудовище в стихотворении «В открытые окна...», или образ ста-

рых эстонок из одноименного стихотворения, в которых присутствуют мифологические черты парок и эриний и мн. др.).

В стихотворении «Нет, не луна, а светлый циферблат...» О. Мандельштам противопоставляет романтико-символистской устремленности к вечности, воплощенной в образе отвергаемой спеси фразы К. Батюшкова, акмеистическое внимание к протяженности человеческой жизни во времени, символом чего является оригинальное сравнение луны с циферблатом, посредством чего разрешается их противопоставление, опирающееся на романтическое двоемирие. Поставив рядом в пределах одного стиха образы луны и светлого циферблата, О. Мандельштам подчеркнул их сходство, выявив не только внешний облик, но и близость их сущности. Как с помощью циферблата часов становится очевидным измерение времени в сфере человеческой цивилизации, так и диск луны указывает на ночное время суток в природном цикле течения временного потока. Следует также отметить, что подспудно подобное сравнение уже присутствовало в стихотворении И. Анненского «∞».

В 1920 году О. Мандельштам задумал издать новую книгу стихов, само заглавие которой «Новый камень», видимо, должно было подчеркнуть неизменность эстетических установок автора. Однако в 1922 г. сборник стихов вышел под заглавием «Tristia», предложенным М. А. Кузминым. Как отмечают комментаторы, сам О. Мандельштам считал, что в этом издании его авторская воля была нарушена [Мандельштам, т. 1, 1990, с. 452–453]. Тем не менее, в читательской среде книга была воспринята как поэтическое целое, и, когда в 1928 г. вышел сборник «Стихотворения», она с некоторыми изменениями вошла в качестве второго раздела наряду с «Камнем» и циклом «1921–1925». Представляется, что это второе издание, хотя и не без оговорок, точнее воплощает авторский замысел.

«Tristia» начинается стихотворением «– Как этих покрывал и этого убора...» (1915; 1916), в основе лирического сюжета которого – трагическая история Федры, разработанная Еврипидом и Ж. Расином. В литературоведении неоднократно указывался расиновский подтекст этого образа в поэзии О. Мандельштама, тем более, что к переизданию книги «Камень» в 1923 году О. Мандельштам перевел начало расиновской «Федры» и поместил его в этом издании. Имеются упоминания и о возможном влиянии И. Анненского, поскольку в русскую культуру рубежа XIX–XX веков античная Федра вошла благодаря переводу И. Анненским трагедии Еврипида «Ипполит»: «Представляется, что, читая (скорее всего, в те же годы – 1914-й или начало 1915-го) перевод Анненского, Мандельштам не мог не заметить то противоположение и соположение *солнца* и ночи, которое в нем столь очевидно. В первых набросках стихов, навеянных Федрой, видны следы ритмов Еврипида в их преломлении на русской почве Анненским и уже проступает становящийся для Мандельштама столь важным образ ночного черного солнца» [Иванов, 2000, с. 445]. При этом, как отмечает М. Л. Гаспаров, «...Еврипид Анненского едва ли не важнее для понимания Анненского, чем для понимания Еври-

пида. Если лирика – это парадный вход в его творческий мир (парадный, но трудный), то Еврипид – это черный ход в его творческую лабораторию» [Гаспаров, 1998, с. 591]. Эту слиянность поэзии И. Анненского с его проникновением в драматургию Еврипида вполне мог почувствовать и О. Мандельштам, развивавший в начале 1920-х годов мысль об И. Анненском как поэте, эллинизовавшем русское слово.

Подключаясь к трагическому сюжету о Федре и Ипполите, О. Мандельштам одновременно соединяет разные потоки смыслов, коренящиеся, по мысли Н. Пьеге-Гро, в главной особенности «...литературных мифов: представляя собой культурный фонд, запечатленный в глубине коллективной памяти, они препятствуют любому однозначному определению их собственного смысла и всегда выходят за пределы тех значений, которыми их наделяет каждая эпоха; поэтому никакая конкретная исторически обусловленная интерпретация не в состоянии их исчерпать, и они всегда сохраняют предрасположенность к тому смыслу, который в них вкладывается в том или ином произведении. Вот почему выдающиеся литературные мифы <...> представляют собой привилегированные интертексты; при их упоминании <...> происходит одновременная отсылка и к конкретному тексту (к «Федре» Расина), и к мифу как общему субстрату ряда произведений» [Пьеге-Гро, 2007, с. 127].

В переводе И. Анненского трагедия Федры – это трагедия сознательной и бессознательной части женской души, причем бессознательная часть персонифицирована в образе Кормилицы: «...в «Ипполите» Федра и кормилица изображают сознательную и бессознательную сторону женской души, ее божественную и растительную форму» [Анненский, 1906, с. 335]. При этом трагедия сознательного и бессознательного открывается как трагедия совести. Так, в первом действии, проговариваясь хору в своей преступной любви, Федра жаждет смерти как избавления от позорной страсти: «И если что-нибудь поспорить может / С желаньем жить, так это совесть, у кого / Она еще осталась...» [Еврипид, 1998, с. 188]. Муки же совести, согласно И. Анненскому, являются следствием невозможности преодоления собственно человеческого в человеке как принадлежности к полу, который оказывается непреодолимым препятствием на пути к реализации в человеке собственно божественной, то есть сознательной стороны души, не отягощенной бессознательными порывами: «И мачеха, и пасынок – оба они были любимыми детьми фантазии Еврипида и лучшими людьми своего времени; оба не могли не быть виновны, потому что умы их были ограничены их человеческой природой! Федра была женщиной, которая хотела стать выше своего пола и, благодаря тому, что она не могла перестать быть женщиной, она и теперь еще носит на своем имени тысячелетнее пятно. Ипполит ненавидел женщин, потому что они казались ему самым ярким доказательством жизни и реальности, то есть тем, что мешает человеку мыслить и быть чистым. Обоих, и Ипполита, и Федру, сгубило стремление освободиться от уз пола, от ига растительной формы души» [Анненский, 1906, с. 348–349].

В монологе Федры в первом действии эта проблема столкновения сознания и бессознательных порывов в человеке как раз и подводит к мукам совести:

«Я думою томилась: в жизни смертных
Откуда эта язва? Иль ума
Природа виновата в заблужденьях?..
Нет – рассужденья мало – дело в том,
Что к доброму мы не стремимся вовсе,
Нет в том, что мы его не знаем. Да,
Одним мешает леность, а другой
Не знает даже вкуса в наслажденье
Исполненного долга. Мир – увы! –
Соблазнов полн, и, если волны речи
Людской нас не закружат, – праздность нас,
За радостью гоняя, обессилит...
Ты скажешь стыд?.. Какой? Есть два стыда:
Священный стыд и ложный, но тяжелый.
А будь для них светла для света грань,
Они одним бы словом не писались...
И вот с тех пор, как тяжким размышленьем
Я различать их научилась, нет
Мне более к неведенью возврата,
И не могу не видеть я греха»

[Еврипид, 1998, с. 186–187].

Федра здесь противопоставляет стыд как обнажение тайны перед людьми и, соответственно, позор, то есть стыд как страх позора, и священный стыд как муки совести.

Таким образом, трагический конфликт между богами и людьми (в этом конкретном случае между гневающейся Афродитой и Ипполитом и Федрой по разным причинам: один чтит Артемиду, другая происходит из рода Пасифаи), который был сутью античного мифа и был положен в основу трагедии Еврипида, попытавшегося перевести этот конфликт в план психологический, у И. Анненского как бы в продолжение замысла Еврипида переводится в план современной чувствительности. Эта переводческая стратегия И. Анненского была обусловлена, по мысли М. Л. Гаспарова, одним из ключевых положений эстетики И. Анненского: «Все поэты всех времен для него заняты одним и тем же: переводят на свои мысли и чувства "вечное" – общую для всех мучительную загадку мироздания. А слова второстепенны: они никогда не выражают вполне мысль поэта. Интонация важнее слов. Лучшее, что можно делать с языком, – это писать прерывистыми фразами, чтобы в разрывы предложений просвечивало, угадываясь, невыраженное и невыразимое.

Отсюда – те многоточия, которые так пестрят на каждой странице Анненского и так меняют (по выражению Ф. Ф. Зелинского) "дикционную физиономию" его европейского подлинника: превращают железную связность греческой мысли в отрывистые вспышки современной чувствительности» [Гаспаров, 1998, с. 593]. Но не эта ли мысль о единстве тайны мироздания для всех переводящих ее на свой язык поэтов вдохновила О. Мандельштама на стихотворение «Я не слышал рассказов Оссиана...» с его примечательной в этом контексте концовкой: «И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет» (1914) [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 98].

Если теперь вернуться к стихотворению О. Мандельштама, открывающему книгу «Tristia» и написанному буквально через год после «Я не слышал рассказов Оссиана...», то оно, по сути, в сжатом виде передает трагедию Федры, развернувшуюся в двух первых действиях пьесы. В следующих действиях уже развернуты трагические линии Ипполита и Тезея. У О. Мандельштама в стихотворении они представлены в свернутом виде. Его внимание сконцентрировано на страдании Федры.

Разностопность строф стихотворения О. Мандельштама является композиционным решением диалогического взаимодействия Федры и хора, реагирующего на ее признания и изображающего внешнесобытийный ряд, ставший отражением внутреннего психологического конфликта героини:

«– Как этих покрывал и этого убора
Мне пышность тяжела средь моего позора!»

– Будет в каменной Трезене
Знаменитая беда,
Царской лестницы ступени
Покраснеют от стыда
.....
.....

И для матери влюблённой
Солнце чёрное взойдет.

«О, если б ненависть в груди моей кипела, –
Но, видите, само признание с уст слетело».

– Чёрным пламенем Федра горит
Среди белого дня
Погребальный факел чадит
Среди белого дня.
Бойся матери, ты, Ипполит:
Федра – ночь – тебя сторожит

Среди белого дня.

«Любовью черною я солнце запятнала...»

.....

– Мы боимся, мы не смеем
Горю царскому помочь.
Уязвлённая Тезеем,
На него напала ночь.
Мы же, песнью похоронной
Провожая мертвых в дом,
Страсти дикой и бессонной
Солнце чёрное уймём

[Мандельштам, 1990, т. 1, с. 107–108].

Первая строфа – признание Федры, в котором подчеркивается несоответствие ее царственности, того идеала, который она должна воплощать, и того чувства, которое ее терзает и становится источником ее мук как терзаний священного стыда. Реплика Федры в стихотворении Мандельштама практически повторяет, переводя на язык лирики, первую реплику Федры, с которой она появляется на сцене и у Еврипида-Анненского, и у Ж. Расина: «Долой покрывало! Мне тяжко, рабыни... (*Срывает покрывало и дает рассыпаться темно-золотистым своим и набегающим на щеки волосам*) / Пусть волосы льются и плечи оденут...» [Еврипид, 1998, с. 177], попутно отметим, что ремарка, характеризующая сценическое поведение Федры, принадлежит исключительно И. Анненскому, – «О, эти обручи! О, эти покрывала! / Как тяжелы они! / Кто в прилежанье злом, / Собрал мне волосы, их завязал узлом / И это тяжкое, неслыханное бремя / Недрогнувшей рукой мне возложил на темя?» [Расин, 1977, с. 251–252]. О. Мандельштам вслед за предшественниками, обыгрывая этот внешний жест, насыщает его внутренним психологическим содержанием – Федра, мучимая совестью, ощущает царские одежды, подчеркивающие ее безупречность и добродетель, как невыносимую тяжесть.

Вторая строфа содержит овнешнюю оценку чувства Федры хора и предсказание события сорвавшегося с уст Федры признания любви к Ипполиту, которое и произносится Федрой в третьей строфе. Примечательно, что сама реплика Федры у О. Мандельштама представляет собой сочетание реплики кормилицы, призывающей Федру одуматься и обеспокоиться за судьбу своих детей, которые могут быть оттеснены от трона хотя и незаконнорожденным, но старшим сыном Тезея Ипполитом, демонстрирующим все достоинства царевича. Тем самым, подозревая в Федре ненависть к Ипполиту, кормилица провоцирует сорвавшееся с уст Федры признание о том, что к пасынку она испытывает совсем иные чувства. В стихотворении О. Мандельштама, где носительницей лирического переживания оказывается Федра, реплика кормилицы, втянутая в речь героини, подсвечивает и усиливает ее

признание: «— О, если б ненависть в груди моей кипела — / Но, видите, признание с уст слетело» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 107].

Четвертая строфа — предвестье катастрофы, которое в переводе И. Анненского вложено в уста уходящей со сцены Федры, и означает гибель для двоих героев: «Мне горек был / Любовный жребий, жены, но, страдаьем / Венчанная, я и другую смерть / В своей таю. Есть муж. Из муки этой / Смирения он вынесет урок: / Один недуг, одна и кара будет» [Еврипид, 1998, с. 201]. Здесь как раз при всем сходстве расиновской трактовки трагедии Федры с еврипидовской пролегает граница. Желая представить Федру в более облагороженном виде, Ж. Расин вкладывает клевету в уста кормилицы, а обличение перед смертью произносит Федра: «Я даже позаботился о том, чтобы Федра менее вызывала неприязнь, чем в трагедиях древних авторов, где она сама отваживается обвинить Ипполита. Я полагал, что в клевете есть нечто слишком низкое и слишком отвратительное, чтобы ее можно было вложить в уста царицы, чувства которой к тому же столь благородны и столь возвышенны. Мне казалось, что эта низость более в характере кормилицы, у которой скорее могли быть подлые наклонности и которая, впрочем, решилась на клевету лишь во имя спасения жизни и чести своей госпожи. Федра же оказывается замешанной в этом только по причине своего душевного смятения, в силу которого она не владеет собой. Вскоре она возвращается, чтобы оправдать невиновного и объявить истину» [Расин, 1977, с. 243]. У Еврипида же Федра сама оставляет записку с клеветой на Ипполита, а справедливость восстанавливает Артемида. Пятая строфа акцентирует мотив самоубийства Федры, сопровождающегося наветом на Ипполита, как способ избежать уже стыда как позора и сохранить свой царственный статус. В этой строфе очевидно предпочтение, которое О. Мандельштам отдает трактовке Еврипида-Анненского перед Ж. Расином.

Наконец, в седьмой строфе в образе мертвых, которых хор провожает в дом, дана развязка событийного ряда. Гнев Афродиты, вызванный стремлением Федры и Ипполита к свободе от земных желаний и бессознательного начала в интерпретации И. Анненского, оборачивается для обоих героев в трагедии Еврипида сначала позором, затем смертью. Однако у Еврипида невиновность Ипполита, а затем и Федры восстанавливается явившейся Артемидой, обнажающей всем истину о том, что человек — всего лишь человек, поэтому ему не подняться над своей обреченностью быть игрушкой в руках богов. Тем не менее, в переводе И. Анненского усиливается через заложенный Еврипидом мотив совести в линии Федры и мотив верности клятве в линии Ипполита стремление человека к самостоятельности в бытии и, тем самым, к осознанию возможности свободы для человеческого духа. Так, Федра не поддается на уговоры кормилицы, хотя и попадает в ее ловушку, а Ипполит свободно выбирает, кому из богов служить, не смотря на предостережение Старика-слуги о том, что человек в своем служении богам должен не выбирать одного, а покоряться воле всех.

Если вновь вернуться к стихотворению О. Мандельштама, то в нем вся сложность трагического конфликта, связующего мир богов с миром людей, переведена в план человеческой психологии и изображена как трагический разлад в душе Федры. Образ Федры проявился у О. Мандельштама не только как отклик на миф, трагедию Еврипида в переводе И. Анненского и трагедию Ж. Расина, в которой конфликт Федры тоже переведен в план человеческий, но у О. Мандельштама высвечивается именно акцент Еврипида-Анненского на осознании священного стыда как пульсации в человеке божественного начала. Не случайно, что третья реплика Федры в его стихотворении отражает в духе античной трагической традиции мотив стыда как жгучего чувства не столько перед лицом людей, сколько перед богами, что в случае с Федрой, чей род связан с Гелиосом, еще более усиливает этот мотив в ее реплике: «Любовью черною я солнце запятнала...» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 107]. Интересно, что образ расиновской Федры появился в его поэзии за год до написания этого стихотворения в стихотворении «Ахматова» (1914), вошедшем в книгу «Камень». В нем образ А. Ахматовой двоится как Федра-Рашель, то есть как носительница трагического разлада и актриса, этот разлад сумевшая сценически воплотить. Затем следует его стихотворение «Я не увижу знаменитой «Федры»...» (1915), строго обозначенное именем Расина и замыкающее собой книгу «Камень». На этом фоне показательно, что открывающее книгу «Tristia» стихотворение «Как этих покрывал и этого убора...» (1915; 1916) уже совмещает в своих смысловых поворотах Расина и Еврипида-Анненского.

Примечательно, что сам О. Мандельштам в своей статье «О природе слова» изображает И. Анненского вслед за Н. Гумилевым как «великого европейского поэта» и поясняет это определение символическим образом: «Мне кажется, когда европейцы его узнают, смиренно воспитав свои поколения на изучении русского языка, подобно тому, как прежние воспитывались на древних языках и классической поэзии, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов, сорвавшего классическую шаль с плеч Федры и возложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, звериную шкуру на всё ещё зябнувшего Овидия» [Мандельштам, т. 2, 1990, с. 181]. Совпадение образов сорванной и спадающей с плеч Федры классической / ложноклассической шали в изображении О. Мандельштамом И. Анненского и А. Ахматовой бросается в глаза. За трагедией Ж. Расина как за сорванной / сброшенной шалью обнажается трагедия Федры как она изображена Еврипидом-Анненским. И. Анненский, по мысли О. Мандельштама, «перевел» трагедию Федры из античной эпохи в культуру нового времени, связав по сути эпохи, и осуществив в своей поэтической работе диалог культур. Согласно О. Мандельштаму, эта идея диалогической связи времен и культур и являлась ключевой задачей акмеизма как «тоски по мировой культуре».

Трагизм как основное состояние лирического субъекта, заданное в открывающем «Tristia» стихотворении, подхвачен и в следующем стихотворении

«Зверинец», в котором он становится уже характеристикой современности: «Отверженное слово «мир» / В начале оскорбленной эры; / Светильник в глубине пещеры / И воздух горных стран – эфир; / Эфир, которым не сумели, / Не захотели мы дышать. / Козлиным голосом, опять, / Поют косматые свирели» [Мандельштам, т. 1., 1990, с. 108]. События первой мировой войны, представленные как свирельная музыка Диониса, разрывающего оковы порядка, ведет за собой звериную тему не только в мифологическом ключе козлиной песни (трагедии), но и в утрате человеческой сущности народами, втянутыми в войну. Показательно, что мотив победы животного начала над человеческим в состоянии войны усиливается посредством басенной и геральдической аллегорий: «Пока ягнята и волы / На тучных пастбищах водились / И дружелюбные садились / На плечи горных скал орлы, – / Германец выкормил орла, / И лев британцу покорился, / И галльский гребень появился / Из петушиного хохла» [Мандельштам, т. 1., 1990, с. 108].

Поднятая в первом стихотворении проблема столкновения разумного (божественного) и страстного бессознательного (животного / растительного) начал в человеке, которые пыталась гармонизировать в себе Федра и потерпела крах, взрывает мир во втором стихотворении книги, когда звериное начало берет верх над человеческим. Однако лирический субъект стихотворения противопоставляет себя этому буйству, пытаясь обуздать исторический хаос силой культуры, цивилизации, что проявлено в мотиве добываемого огня в третьей строфе: «Я палочку возьму сухую, / Огонь добуду из нее, / Пускай уходит в ночь глухую / Мной всполошенное зверье!» [Мандельштам, т. 1., 1990, с. 108], что мифопоэтически соотносится с мифом о Прометее, который, подарив людям огонь, вместе с тем стал основателем человеческой цивилизации. В четвертой строфе цивилизаторские усилия лирического субъекта предстают уже как усилия поэтические: «Петух и лев, широкохмурый, / Орел и ласковый медведь – / Мы для войны построим клеть, / Звериные пригреем шкуры. / А я пою вино времен – / Источник речи италийской – / И в колыбели праарийской / Славянский и германский лен!» [Мандельштам, т. 1., 1990, с. 108]. Сила космизаторских усилий лирического «Я» находит воплощение в двух последних строфах, в которых изображено постепенное усмирение исторического хаоса и его просветление разумной волей человека.

Синтез культур, преодоление чуждости как источника вражды, чем завершается стихотворение «Зверинец», подхватывается как основа изображения русского мира в стихотворении «В разноголосице девического хора...», в котором стены московского Кремля изображены как стены Акрополя, а образ Успенского собора позволяет объединить в одно целое флорентийский и московский топосы. В центре этого гармонизированного бытия обнаруживается его источник – любовь, которая, на первый взгляд, противопоставлена теме вражды, явленном в предыдущем стихотворении «Зверинец». Однако это противопоставление не однозначно. Открывающий стихотворение образ «разноголосицы девического хора» актуализирует не только образ церковного хора, уместного в контексте образов московских соборов, но и отсылает к

первому стихотворению, в котором реплики Федры перемежаются разногласием хора трезенских либо афинских дев и жен. Эта аллюзия подкрепляется проступающими в чертах московского Кремля стенами Акрополя. Более того, мотив разногласия ассоциируется не только с разной тематикой полухорий трагического хора, но также является свойством пения служительниц Диониса менад, чьи свирели в стихотворении «Зверинец» пели песнь войны, и подарком кому в свое время стала трагедия «Ипполит» Еврипида.

Предсказание трагизма, заложенного в, казалось бы, светлом чувстве влюбленности, сбывается в следующем стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...», которое объединяется посредством любовной тематики как с цветаевским подтекстом, так и в сочетании с первым стихотворением книги реализует тему гибели царевича от соприкосновения со страстью.

Микроцикл «Соломинка», подхватывающий любовную тематику, еще более усиливает взаимосвязь любви, гибели и разверзающегося хаоса – Аида. Женский образ усложняется, раскрываясь в своей плененности ирреальным миром, что выражено в его именовании: «Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита» [Мандельштам, т. 1, 1990, с. 111].

Полнота погружения в сферу Аида достигается в следующем микроцикле, состоящем из стихотворений «Мне холодно. Прозрачная весна...» и «В Петрополе прозрачном мы умрем...». В этих стихотворениях изображено развоплощение реальности, переход ее в теневое, призрачное состояние, когда Афина утрачивает свою власть над миром, передавая ее Прозерпине.

Закономерно в этом контексте следующее стихотворение «Не веря воскресенья чуду...». Оставляя в стороне цветаевские аллюзии, отметим, что прогулка по кладбищу двух влюбленных мифопоэтически раскрывается как пребывание на берегах Леты. Отсюда и желание лирического героя сбежать: «С такой монашкой туманной / Остаться – значит, быть беде» [Мандельштам, т. 1, 1990, с. 112], и прозрение в образе возлюбленной одновременно теневого, призрачного начала и знаков, сближающих ее с опаленностью черным солнцем страсти и Аида, испепелившим Федру и гордого Ипполита: «Как скоро ты смуглянкой стала / И к Спасу бедному пришла, / Не отрываясь целовала, / А гордою в Москве была» [Мандельштам, т. 1, 1990, с. 114].

Не случайно в следующем стихотворении этот образ черного солнца в соединении с темой смерти матери возвращается и оказывается светилом, под которым символически пробуждается лирический герой книги: «Я проснулся в колыбели – / Черным солнцем осиян» [Мандельштам, т. 1, 1990, с. 114]. Учитывая контекст стихотворения, образы колыбели и пробуждения приобретают амбивалентный смысл, перекликаясь с образами смерти и гроба.

Усиливающийся мотив развоплощения мира, нарастания хаоса в следующем стихотворении вновь актуализирует тему войны, в которой смешиваются черты сражения древних греков при Саламине (примечательно, что участником этой битвы был первый из трех знаменитых трагиков «золотого века» – Эсхил) и событий первой мировой войны, что в третьей строфе дано в об-

разе, смешавшем черты эпох и событий: «О, Европа, новая Эллада, / Охраняй Акрополь и Пирей! / Нам подарков с острова не надо – / Целый лес незваных кораблей» [Мандельштам, т. 1, 1990, с. 115].

Ахрония делает возможным представить линейно разворачивающуюся от прошлого к настоящему историю как единомоментно совершающееся событие. Пространство Аида отменяет течение времени, превращая событийную цепь в хаос «здесь и сейчас». Поэтому, на первый взгляд, неуместная история декабриста в следующем стихотворении находит свое естественное место в этом хаотически раскрывающемся мире посредством целого ряда мотивов, начиная от образа декабриста, оказавшегося в пороговой ситуации, заканчивая смешением образов европейского и русского пространств и обнаружения в этом смешении свойств царства Прозерпины: «Все перепуталось, и сладко повторять: / Россия, Лета, Лорелея» [Мандельштам, т. 1, 1990, с. 115].

Дионисийско-летейские мотивы нарастают вплоть до стихотворения одноименного к названию всей книги «Tristia», в котором лирический субъект воплощается в пограничном образе Овидия в ночь перед ссылкой в Скифию, которую он склонен воспринимать как ссылку в царство Персефоны. Самоопределение лирического субъекта в образе поэта, взаимодействуя с символикой летейского пространства, с одной стороны, как это уже неоднократно отмечалось в научной литературе, актуализирует миф об Орфее, с другой, будучи поддержанным этим мифом, позволяет изменить развитие сюжета всей книги стихов от погружения в Аид к подъему из его глубин.

Закономерно, что в следующем стихотворении «Черепаша» тема поэзии предстает уже не в трагически-дионисийских тонах, знаком которых была свирель, а в гармонически-аполлоновских, начиная от образа хоровода муз, ионийской лирики, Сафо, которая легендарно связана с мифом об Орфее как причастная его поэтическому дару (миф о голове Орфея, приставшей к острову Лесбос, отчего на нем рождаются прекрасные поэты) и заканчивая поэтическим мифом о создании лиры – музыкального инструмента, который символически противопоставлен свирели как атрибут Аполлона атрибуту Диониса. Оформившийся образ лирического «Я» как Орфея закономерно актуализировал смену женского образа с Федры, Лорелеи, уводящих в мир Персефоны, на образ Эвридики, ждущей в мире теней Орфея как своего освободителя.

Показательно, что другим важным женским образом, упомянутым одновременно с Федрой в связи с определением поэзии Анненского, в книге «Tristia» является Эвридика, неотделимая в мифе от Орфея. Как указывает

Л. Г. Кихней, «отношение Мандельштама к искусству, уходящей культуре моделируется проекцией на мифологический сюжет «Орфея и Эвридики». Культура – Эвридика в переломную эпоху освобождается от своей материальной оболочки, отрешается от обстоятельств, породивших ее, и выступает в своей «идеальной», «психейной» сущности – в родной речи, в поэтическом слове» [Кихней, 2000, с. 52]. По мысли исследовательницы, «миф об Орфее

является формообразующим началом «летейских» стихов 1920 года («Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Ласточка», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...», «Возьми на радость из моих ладоней...»)» [Кихней, 2000, с. 52]. В последнем из указанных стихотворений В. В. Мусатов обнаруживает еще одну реминисценцию из «Театра Еврипида» И. Анненского: «Пчела, назначение которой собирать мед, уподоблена поцелую – одному из самых «сладостных» и самых кратковременных моментов любви. Поцелуй «умирает», как пчела после укуса, и, таким образом, сладость «умершего» поцелуя таит в себе «яд». Это отсылает к античному пониманию любви, о котором Манделштам мог узнать из строк Анненского, переведшего соответствующее место из Еврипида так: «О, страшная сила и сладость! Пчела с ее медом и ядом!» Пчелы-поцелуи, умирая во времени, оказываются в ахронном пространстве «прозрачной ночи», греческом Аиде, мире теней <...> Пчела выступает как символ связи между временем и вечностью, но такова же и функция поэтического слова, собирающего «мед» мгновения, чтобы претворить его в «вечность». Поэтому «сухое ожерелье» из «мертвых пчел» – метафора акта творчества, оставляющего после себя нанизанные в определенном порядке слова, превращающие «мед» в «солнце», дающие мгновению статус вечности» [Мусатов, 2000, с. 213]. Кроме того, с точки зрения А. А. Асосяна, образ Орфея в этих стихотворениях О. Манделштама тесно связан с образом И. Анненского: «"Орфическая" аллюзия и преклонение Манделштама перед Анненским вызваны прежде всего тем, что всю мировую поэзию Анненский воспринимал как «сноп лучей, брошенный Элладой», и урок творчества Анненского для русской поэзии – это «внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка». Подобные заслуги Анненского и дают право Манделштаму сравнивать его с Орфеем» [Асосян, 2002, с. 19].

Примечательно, что образы Эвридики, Федры и Овидия (последний явлен в «Tristia» и посредством ее названия, и в стихотворении одноименном к книге) в статье О. Манделштама «О природе слова» выступают как три поступка Анненского-поэта, делающего его, по сути, вершинным европейским поэтом нового времени: похищение голубки Эвридики для русских снегов – метафора внутреннего эллинизма русского слова, сорванная классическая (= ложноклассическая) шаль с Федры – освобождение античности и ее смыслов от навязанных ей и «облагораживающих», а по сути искажающих ее интерпретаций и обработок эпохи классицизма, не столько воскресивших античную культуру, сколько подменивших, а значит умертвивших, смысловые образы, наконец, набрасывание звериной шкуры на плечи зябнувшего Овидия, по всей вероятности, символизирует способность И. Анненского в процессе осуществляемого культурного диалога не затемнять, а прояснять смыслы предшествующих культур. Кроме того, с образом Овидия как культурного двойника лирического героя в книге О. Манделштама связан мотив ссылки как разрыва с культурой, проецирующийся на рану века, нанесенную этому прекрасному зверю событиями первой мировой и революций, которые

О. Мандельштамом были осмыслены как гамлетовская трагедия разорвавшейся связи времен. С точки зрения Л. Г. Кихней, образы Орфея и Овидия как ролевых масок лирического субъекта в «Tristia» обусловлены пограничной семантикой. «Архетип «пограничного героя» собирает воедино разрозненные смысловые мотивы сборника «Tristia» и становится принципом, порождающим инвариантные сюжеты, разыгрываемые на мифологическом и бытовом уровнях главную тему книги» [Кихней, 2000, с. 52].

Если с образом Федры в книге связан мотив гибели царевича, лирического «я» («На розвальнях уложенных соломой», «Декабрист» и др.), с Овидием – тема скорбной утраты, то с Эвридикой в книге связан сюжетный перелом от утраты к обретению. В. В. Мусатов, отмечая единство биографической и историсофской сюжетных линий в «Tristia», писал: «Как роман Мандельштама с М. Цветаевой разыгрывался в ролях Марины и Димитрия, так и роман с О. Арбениной возникал в ролевом воплощении Орфея и Эвридики. Добровольный спуск Орфея в область ночи и небытия ради своей возлюбленной Мандельштам переосмысливал как сюжет о воскрешении эллинско-европейской души Петербурга» [Мусатов, 2000, с. 206–207]. При этом воскрешение в русском поэтическом слове эллинско-европейского начала в восприятии Мандельштама, как это явствует из статьи «О природе слова», стало главным поэтическим деянием И. Анненского. А в эпоху разрывающейся связи времен поэтический опыт И. Анненского стал восприниматься Мандельштамом как пример решения гамлетовской проблемы, способ склеить «двух столетий позвонки», как это прорастет уже в следующем его цикле «Стихи 1921–1925 годов».

Показательно, как и в случае с Федрой, совпадение образа голубки Эвридики в статье и в стихотворении «Чуть мерцает призрачная сцена...»: «Ничего голубка Эвридика, / Что у нас студеная зима» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 132]. Более того, в этой строфе поэтически создан образ эллинизированной русской речи: «Слаще пенья итальянской речи / Для меня родной язык, / Ибо в нем таинственно лепечет / Чужеземных арф родник» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 132].

Соответственно, Федра – носительница черной страсти – открывает путь к черному солнцу Аида, а томящаяся в Аиде Эвридика-Психея ждет своего возлюбленного освободителя певца-поэта Орфея. Таким образом, путь лирического героя предстает как катарсическое по своей сути освобождение от черных земных страстей через трагическое погружение в них и тем самым нисхождение в Аид, когда Петербург (русская культура) оборачивается призрачным Петрополем («В Петрополе прозрачном мы умрем...»). Обнаружение же в глубинах Аида – хаоса (см. стихотворение «Декабрист» с его мотивом «все перепуталось») трепещущей живой ласточки-души-голубки-Эвридики («Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Я слово позабыл, что я хотел сказать...», «В Петербурге мы сойдемся снова», «Чуть мерцает призрачная сцена...» и др.) намечает возможность освобождения от летеиского морока. В свете состоявшегося обретения призрачное пространство

Петрополя вновь уплотняется до реального Петербурга («В Петербурге мы сойдемся снова...»), а Эвридика оказывается символом умирающей и воскресающей усилиями поэта Орфея прежней и одновременно современной культуры, несущей в себе живые и непрерывные токи смысла, которые не подвержены царству Прозерпины. Так, М. Л. Гаспаров отмечает: «Образ Эвридики многозначен: это и «русская Камена», и европейская культура, и Ольга Арбенина, – но и мифологическая роль этого образа недвусмысленно символична: как Орфей, чтобы воссоединиться с женой, должен пройти путь, не оглядываясь на нее, так создатели новой культуры, чтобы продолжить старую, «кровью склеить век», должны отвернуться от нее на время революционной ломки. Если вспомнить, что Мандельштам указывает на глюковскую версию «Орфея», где в финале Эвридика возвращается и соединяется с мужем, то исторический оптимизм его несомненен» [Гаспаров, 1991, с. 385].

Важно также, что, по мнению того же исследователя, образ Орфея, ставшего персонажем «Метаморфоз» Овидия, оперы К. В. Глюка, в то же время непосредственно связан в этой книге с интерпретацией О. Мандельштамом поэтической личности И. Анненского как поэта орфеевского цивилизаторского типа: «Он [Анненский – Н. Н.] представляет собой цивилизаторский (орфеевский) идеал Мандельштама в более чистом виде, чем Глюк, потому что для него чужая культура была не добычей, не вкладом, не займом, а толчком к оригинальному творчеству <...> От него идет та «органическая школа русской лирики», каковою Мандельштам считает акмеизм и в конечном счете себя» [Гаспаров, 1991, с. 383].

Не менее показательны в плане завершения сюжета о выходе из мира Аида и освобождении Слова – Культуры – Эвридики финальное стихотворение книги «Tristia» «Люблю под сводами седая тишины...». В нем обнаруживается кардинальное переосмысление темы смерти по сравнению с первым стихотворением книги. Если первое стихотворение завершалось мотивом похоронного плача, то последнее открывается образом панихиды в петербургском соборе св. Исаакия. Однако безысходность первого стихотворения здесь полностью преодолевается, благодаря мотиву воскресения, разворачивающемуся посредством образного ряда: службы в христианских соборах – плащаница – Великопостная седмица – Новый Завет – зерно веры. Таким образом, в контексте книги Мандельштама античный и ветхозаветный смысловые ключи не просто сменяются новозаветным, но, по сути, его порождают, становятся его источником, подобно тому, как ужасающая трагедия Федры таит в своих глубинах не мрак безысходности, а мечту о свете божественной истины, приоткрывающейся этой героине, по мнению И. Анненского, в осознании ею стыда не только как позора (именно страх позора ведет ее к клевете на Ипполита и самоубийству), а стыда как совести (что дает ей силы долгое время сопротивляться черной страсти, обрушенной на нее мстительной Афродитой).

Итак, можно утверждать, что перипетии лирического сюжета в книге стихов «Tristia» складываются, по сути, в событие творчества как космизации

поэтом хаоса посредством Слова и во многом не просто созвучны, но даже обусловлены сложившимся у О. Мандельштама представлением об И. Анненском как «органическом поэте». Смысл этой книги стихов, пронизанной античной образностью, полнее всего раскрывается на фоне его размышлений из эссе «О природе слова» (1922), в котором поэтический метод и открытия И. Анненского определены как тот идеал, к которому устремляется в своей творческой практике О. Мандельштам. Кроме того, здесь уместно вспомнить тонкое наблюдение Л. Я. Гинзбург о сходстве семантических принципов, действующих в прозе и поэзии О. Мандельштама, и о том, что они, в свою очередь, восходят к творческому опыту И. Анненского: «Нас поразило тогда необычайное сходство между статьей, стихами, застольным разговором. Это был единый смысловой строй, напор великолепных уподоблений, сближений. До странного осязаемой становилась та образная материя, в которой зарождались стихи Мандельштама. В его прозе (это относится и к статьям) действуют те же семантические принципы. И сколь это ни парадоксально, но проза Мандельштама нередко еще метафоричнее его стихов <...>. Метафора – это всегда совмещение представлений, образующих совсем новое и неразложимое смысловое единство. Для мандельштамовских *сцеплений* это не обязательно. Важнее всего для него изменения значений, вызванные пребыванием слова в контексте произведения, где они взаимодействуют на расстоянии, синтаксически даже не соприкасаясь. При таком строении стихотворения в нем особое значение приобретают опорные, ключевые слова, подчиняющие себе ряды родственных им представлений. Это слова сквозные, и поэтому между разными стихотворениями они создают тесные смысловые связи; благодаря своей семантической выделенности, весомости они в особенности способны обрастать всевозможными ассоциациями, реминисценциями. В понимании природы этих ключевых слов Мандельштам самые плодотворные уроки для себя извлек из поэзии Анненского с его символизмом психологическим и вещным» [Гинзбург, 1982, с. 274–275].

Диалог с И. Анненским продолжен и в цикле «Стихи 1921–1925 годов». Так, среди прочих реминисценций в открывающем цикл стихотворении «Концерт на вокзале» угадываются и отсылки к И. Анненскому. Во-первых, сам топос вокзала в поэзии XX в. после трагической смерти И. Анненского стал ассоциироваться с пограничным пространством между миром живых и мертвых. В стихотворении О. Мандельштама эта пограничная символика проявлена в полной мере. Во-вторых, в поэзии самого Анненского символ вокзала в его пограничной сути и тоске обыденного существования неоднократно получал воплощение. Поэтому наряду с отмеченным в научной литературе подтекстом образа милой тени, в котором, в первую очередь, угадываются ушедшие в 1921 году А. Блок и Н. Гумилев, может присутствовать и образ И. Анненского. Так, А. Барзах отмечает, что образное словосочетание «рокот фортепьянный» является отсылкой к И. Анненскому, но сущностно переосмысленной в контексте «звериной» темы и образа «века-зверя», а так-

же в связи с образом самого Анненского-поэта в его взаимоотношениях с эпохой: «"Рокот фортепьянный" как звучание умирающего века – на вокзале, на тризне – отнюдь не безразличен к "рокоу фортепьянному", звучащему из самой сердцевины этого умирания – из стихов Анненского. Но нить, связующая Анненского с Мандельштамом, тянется и дальше. Дело в том, что вокзал, железная дорога – это не просто конкретные реалии – не только внутренние символы – символы грани, конца, перехода, – но и достаточно узнаваемые элементы "поэтического мира" Анненского» [Барзах, 1999, с. 28]. И рассуждая о пограничности и смерти как символическом наполнении вокзально-железнодорожной тематики и образности, А. Е. Барзах заключает: «Смерть Анненского накрепко связана со смертью века: Анненский в каком-то смысле последний поэт» [Барзах, 1999, с. 30]. Таким образом, сквозная для цикла Мандельштама тема смерти поэта оказывается с самого начала накрепко слита с другой магистральной темой – умиранием эпохи и культуры посредством диалогического обращения к И. Анненскому.

Однако, может быть, важнее здесь то, что в этом стихотворении О. Мандельштам в полной мере реализовался как «органический поэт», в поэзии которого «весь корабль сколочен из чужих досок, но стать у него своя», то есть как полноправный наследник поэтической манеры И. Анненского, на что указал в свое время еще К. Тарановский [Тарановский, 2000, с. 16]. Интерпретации этого и других стихотворений, предложенные в работах Л. Г. Кихней, В. В. Мусатова, А. Е. Барзаха, О. А. Лекманова и др., выявляющие большой слой интертекстуальных связей, как нельзя лучше доказывают степень освоения О. Мандельштамом указанной поэтической манеры. И в этом смысле архитектурно воплощенный принцип поэтического наследства противостоит как творческая установка на связь времен обнажающемуся событию гибели века. Таким образом, не столько реминисценции к конкретным произведениям И. Анненского составляют ядро усвоения О. Мандельштамом его поэтического опыта, сколько сама поэтика преодоления культурного разрыва, направленная на стремление «склеить двух столетий позвонки...».

Согласимся с теми исследователями, которые в качестве ключевого для понимания смысла всего цикла указывают стихотворение «Век», которое, на наш взгляд, является ярчайшей реализацией образа поэта, оказавшегося в ситуации Гамлета и примеряющего на себя его трагическую роль. В этом плане показательна мысль И. Анненского о Гамлете-поэте, выраженная в его эссе «Проблема Гамлета» из «Второй книги отражений». Проблема Гамлета пролегал у него в сфере нераздельности смыслов искусства и жизни: «...не думать о Гамлете, для меня по крайней мере, иногда значило бы отказаться и от мыслей об искусстве, т. е. от жизни» [Анненский, 1979, с. 163]. Развивая мысль о том, что Гамлет и Шекспир – «обладатели мириады душ, среди которых теряется их собственная» [Анненский, 1979, с.163], И. Анненский акцентирует в Гамлете творческое начало, его связь с искусством, выделяя в нем две важные ипостаси – художника и актера, на импрессионистическом

изображении которого останавливается подробнее. «Гамлет – артист и художник не только в отдельных сценах. Эстетизм лежит в основе его природы и определяет даже его трагическую историю» [Анненский, 1979, с. 168]. Для И. Анненского, подлинность поэтической природы Гамлета состоит в том, что он «...символизирует не только чувство красоты, но еще в сильнейшей мере ее чуткое и тревожное искание, ее музыку...» [Анненский, 1979, с. 170]. Стоит отметить, что подобное понимание природы поэзии было наиболее близко самому И. Анненскому и раскрылось с самого начала его первой опубликованной книги стихов «Тихие песни» в стихотворении с соответствующим заглавием – «Поэзия», в котором служение Музе представлено как непрестанное и почти безнадежное искание «...следов Ее сандалий / Между заносами пустынь» [Анненский, 1990, с. 55].

Можно сказать, что О. Мандельштам, подхватив эту мысль И. Анненского о Гамлете-поэте, создал свою поэтическую вариацию на эту тему не только в стихотворении «Век», но и во всем цикле в целом. В этом плане показательно, что цикл открывается стихотворением «Концерт на вокзале», вводящем темы смерти поэта, теней поэтов и музыки эпохи в соединении с железнодорожной символикой. С другой стороны, О. Мандельштам, соединяя образ Гамлета-поэта с финалом шекспировской трагедии: «Король умер – да здравствует король!» как формулой жертвы, склеившей двух столетий позвонки, исцелившей прервавшуюся связь времен, дает свое понимание роли поэта в его отношениях с историей, подчеркнутую и в его статье «Девятнадцатый век», образность которой напрямую взаимосвязана, как это уже неоднократно было указано в исследованиях по творчеству О. Мандельштама, с другим стихотворением этого цикла – «С розовой пеной усталости у мягких губ...». По сути, в понимании О. Мандельштама, роль поэта в современном мире оборачивается трагедией Гамлета – соединителя эпох: «В отношении к этому новому веку, огромному и жестоковейному, мы являемся колонизаторами. Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его теологическим теплом – вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк» [Мандельштам, т. 2., 1990, с. 200–201].

Если говорить о других аллюзиях и реминисценциях И. Анненского в этом цикле, то некоторые из них были обнаружены В. В. Мусатовым. Так, во втором стихотворении цикла «Умывался ночью на дворе...» образ топора «...с лучом на лезвии», по мнению исследователя, «восходит к лирике Анненского, оставившей поэзии 10–20-х годов целый комплекс вещных ассоциаций и мотивов» [Мусатов, 2000, с. 241]. Сопоставляя образы луча на топоре у И. Анненского, А. Ахматовой и О. Мандельштама, В. В. Мусатов приходит к следующему заключению: «Топор у Анненского появляется в сознании температурающего больного, испытывавшего страх смерти. У Ахматовой он связывается с предчувствием казни, а у Мандельштама становится знаком неотвратимой судьбы – жестоких повелевающих звезд» [Мусатов, 2000,

с. 241]. Связывая этот образ с мотивом поэта, становящегося жертвой ради воссоединения связи времен, наблюдаем подспудно раскрывающийся мета-сюжет всего цикла, обусловленный условно обозначенной нами темой Гамлета.

По мнению исследователя, отсылка к поэзии И. Анненского содержится и в следующем стихотворении «Кому зима – арак и пунш голубоглазый...» В предпоследней строфе мотив обиды получает подсветку из поэзии предшественника: «Обида – слово из словаря Анненского, и говорило оно не только о внутренней уязвимости жизнью, но и о мужестве жить» [Мусатов, 2000, с. 244]. Иллюстрируя мысль В. В. Мусатова, можно вспомнить такое стихотворение Анненского, как «Расе» из «Трилистника в парке»: «Люблю обиду в ней, ее ужасный нос, / И ноги сжатые, и грубый узел кос» [Анненский, 1990, с. 122] или там же: «О, дайте вечность мне, – и вечность я отдам / За равнодушие к обидам и годам» [Анненский, 1990, с. 122].

По наблюдениям К. Тарановского, образ сухих трав как символ поэзии, поэтического слова, проявившийся в стихотворениях «Я не знаю, с каких пор...»: «Этих сухоньких трав звон», «Я по лесенке приставной...»: «И травы сухорукий звон», «1 января 1924»: «Какая боль – искать потерянное слово, / Больные веки поднимать, / И с известью в крови, для племени чужого / Ночные травы собирать», проясняется в этой семантике из контекста статьи О. Мандельштама «О природе слова» (1922), ее фрагмента, посвященного И. Анненскому [Тарановский, 2000, с. 57–58], в котором также цитируется отрывок стихотворения «Кошмары» из «Трилистника кошмарного». Напомним этот фрагмент рассуждений О. Мандельштама: «Неспособность Анненского служить каким бы то ни было влияниям, быть посредником, переводчиком, прямо поразительна. Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое, и еще в воздухе, на большой высоте, надменно выпускал из когтей добычу, позволяя ей упасть самой. И орел его поэзии, когтивший Еврипида, Малларме, Леконта де Лиля, ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав.

Поймите, к вам стучится сумасшедший,
Бог знает, где и с кем всю ночь проведший,
Блуждает взор, и речь его дика,
И камешков полна его рука.
Того гляди, другую опростает,
Вас листьями сухими закидает.

<...> Прикасаясь к мировым богатствам, он сохранил для себя только жалкую горсточку, вернее, поднял горсточку праха и бросил её обратно в пылающую сокровищницу Запада. <...> Анненский долгие ночи боролся с Еврипидом, впитывая в себя змеиный яд мудрой эллинской речи, готовил настой таких горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после его не писал» [Мандельштам, 1990, т. 2, с. 180–181]. Развивая это наблюдение

ние К. Тарановского, отметим, что не только образ сухих трав, но все обилие античных древнегреческих аллюзий в той или иной мере оказывается связанным с усвоением поэтики И. Анненского как, выражаясь словами О. Мандельштама, формы внутренней эллинизации русского поэтического слова, становящейся способом не только обнаружения, но и воссоединения посредством поэтического усилия разных эпох в единый позвоночник человеческой культуры, перелом которого жаждет и страшится исцелить лирический герой этого цикла.

Следует также отметить аллюзию на стихотворение И. Анненского «Квадратные окошки» в тексте О. Мандельштама «Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...», в котором содержится вещный образ поэта-предшественника. «Квадратные окошки» И. Анненского входят в «Трилистник призрачный», в центре которого – мотив воспоминания, по контрасту высвечивающий безжалостную власть времени над человеком. Так, в стихотворении противопоставлено идеализированное воспоминание о возлюбленной, которое навеяно лирическому субъекту созерцанием луны сквозь квадратные окошки, и встреча с ней много лет спустя, когда он видит старуху в квадратном окошке, метонимической заменой которого становятся чахлые оконные цветы. В композиции стихотворения О. Мандельштама обнаруживается тот же контраст воспоминания о прекрасном прошлом и прозрения его следов в настоящем. Но в отличие от И. Анненского, в центре стихотворения которого власть времени проявляется в индивидуальной человеческой жизни, отсюда и тема любви, у О. Мандельштама в этом стихотворении развивается образ века-зверя с перебитым хребтом в образ холода эпохи, холода новой жизни, которому противопоставлено теперь «бестолковое, последнее трамвайное тепло» и иллюзорная (в свете поэтического подтекста) надежда на «несуровую петербургскую зиму».

Таким образом, пронизывающие цикл образы двух эпох, актуализируют поэтику диалога как форму преодоления ценностного разрыва и как космизаторское активное усилие, которое проявляет лирический субъект этого цикла в противовес хаотически распадающемуся бытию. При этом, на наш взгляд, в основе такого усвоения диалогической поэтики лежит ориентация О. Мандельштама на рефлексию Анненского относительно проблемы Гамлета как предполагающей, в том числе, и осмысление вопроса о неразрывной и мучительной связи поэта и времени.

Подводя итог разговору о поэтическом диалоге О. Мандельштама с И. Анненским, можно отметить, что он развивался от усвоения конкретных тем, мотивов и образов И. Анненского, что особенно явно в книге стихов «Камень», к интерпретации его как «великого европейского поэта» через обращение к мифопоэтической античной образности Федры, Овидия, Орфея и Эвридики в книге «Tristia» и к освоению его поэтики «органического» письма, когда «весь корабль сколочен из чужих досок, но стать у него своя» в поэзии 1920–1930-х годов. По мнению Л. Г. Кихней, реализация этой поэтики в творчестве О. Мандельштама, а также Н. Гумилева и А. Ахматовой, приве-

ла не только к оформлению собственно акмеистической концепции диалога поэта с читателем, но явилась прямым следствием их «ученичества» у И. Анненского: «Центонный принцип построения поздних акмеистических текстов (который Мандельштамом теоретически осмыслялся на примере творчества не только Данте, но и Анненского) в корне перестраивал взаимоотношения с читателем. <...> В акмеистической трактовке каждый читатель – это новый контекст, в который помещается авторский текст. Отсюда мандельштамовское отождествление произведения с «запечатанной бутылкой», брошенной в море, читателя же – с музыкальным инструментом, с помощью которого текст звучит, «живет» <...>. Центонная структура поздних акмеистических текстов конституирует статус читателя как дешифровщика. Если ему удастся найти «кодовые ключи» (чаще всего это скрытые цитаты), то он становится «посвященным» – но не по типу символистского эзотериста, а по типу члена филологического семинара или семьи <...>, для которого прозрачны все «домашние» намеки. Собственно, в ориентации на такого читателя сказалось и стремление акмеистов к «одомашниванию» мировой культуры» [Кихней, 2005, с. 89–90].

Кроме того, следует отметить определенную устойчивость в развитии поэтического диалога О. Мандельштама с И. Анненским. Если у Н. Гумилева и А. Ахматовой отношение к И. Анненскому менялось в разные периоды их творчества, то у О. Мандельштама наблюдается последовательно сохраняющийся пиетет перед учителем, подкрепленный его представлением об Анненском как «органическом поэте». Не менее важным, в глазах Мандельштама, выступает и поэтический путь старшего поэта, «изнутри эллинизовавшего русское слово». Концептуально свое отношение к И. Анненскому О. Мандельштам сформулировал в 1910-е – 1920-е годы. Однако и свидетельство А. Ахматовой, и поэтическая практика самого поэта указывают на константный характер его обращений к поэзии предшественника.

Таким образом, заложенный в поэзии И. Анненского принцип диалогизма поэтического слова, прорастает у его последователей в особую концепцию взаимоотношений автора и читателя как приобщения последнего к «одомашненному» кругу мировой культуры, которая изображается у них домом мыслящего и чувствующего человека, противостоящего бесчеловечной природе «железного XX века». Домом, в котором человек способен состояться в диалоге с другим, «не-я», став, тем самым, уникальной личностью. Этот поворот в развитии поэтического диалогизма будет подхвачен и развит в русской лирике через ученичество уже у О. Мандельштама и А. Ахматовой А. Кушнером и отчасти И. Бродским.

Глава 3. И. Анненский и русская эмигрантская поэзия первой волны

Проблема осмысления творчества И. Анненского в кругах эмиграции первой волны была поставлена и отчасти освещена в обстоятельной статье А. А. Аксеновой [ЛЭРЗ, 2006, т. 4, с. 17–22]. Причиной интереса русской эмиграции к лирике и судьбе И. Анненского, по мнению исследовательницы, стало чувство одиночества, пронизывающее все творчество старшего поэта и столь страшно открывшееся русскому человеку в эмиграции. «Жившие в изгнании литераторы страдали от отсутствия читателя и непрекращающихся литературных споров и склок. Проецировали судьбу А. на свою и таким образом пытались оправдать собственную литературную незначительность, неуслышанность» [ЛЭРЗ, 2006, т. 4, с. 20]. 31 мая 1927 г. редакцией журнала «Звено» был проведен вечер памяти И. Анненского. На нем с докладом выступил Г. Адамович, а И. Одоевцева, Г. Иванов, К. Мочульский, Н. Оцуп прочли стихи И. Анненского.

Следует также отметить, что «в эмиграции, искавшей нравственных и художественных ориентиров, сложилась традиция сравнения Анненского с Гумилевым и Блоком» [ЛЭРЗ, 2006, т. 4., с. 18]. К 1934 г., как отмечает А. А. Аксенова, это сопоставление достигает у Г. Адамовича идеи того, что влияние И. Анненского на современную литературу существеннее, чем влияние А. Блока. Так, в своей статье «Наследство Блока», впервые опубликованной в 4-ом номере «Нового журнала» за 1956 г., Г. Адамович писал об этом следующее: «У Блока в стихах много «воды», и достаточно сравнить любое его стихотворение с любым стихотворением Анненского, – пора наконец сказать: единственно-возможного, вместе с Блоком, претендента на русский поэтический трон со смерти Тютчева и Некрасова! – чтобы в этом убедиться. Анненский несоизмеримо «гуще» Блока, всегда вещественнее его. У Анненского слово значит то, что значит» [Адамович, 2000, с. 182–183].

Другая линия в восприятии И. Анненского русской эмиграцией связана с именем В. Ходасевича, для которого И. Анненский был поэтом страха смерти, а еще более – жизни. Интерес В. Ходасевича к поэтическому опыту И. Анненского оформился еще до эмиграции. Об этом свидетельствует и его доклад «Об Анненском», прочитанный 14 декабря 1921 г. в Петрограде на вечере памяти Анненского, и его лирика. В этом докладе совершенное выражение получило представление об И. Анненском как поэте, чьей Музой стала Смерть. Но для В. Ходасевича именно такие поэты ярче всего прорываются к личностному началу, позволяющему им противостоять ужасу исчезновения. Так, по мнению В. Ходасевича, И. Анненский, стремившийся в быту отгородиться от смерти тем, чтобы казаться обыкновенным человеком, не задумывающимся о ее силе и власти, тем не менее «знал, что никаким директорством, никаким бытом и даже никакой филологией от смерти по-настоящему не загородиться <...> Только над истинным его «я», над тем, что отобража-

ется в «чувствах и мыслях», над личностью – у нее как будто нет власти. И он находил реальное, осязаемое отражение и утверждение личности – в поэзии. Тот, чье лицо он видел, подходя к зеркалу, был директор, смертный никто. Тот, чье лицо отражалось в поэзии, был бессмертный некто. Ник. Т-о – *никто* – есть безличный действительный статский советник, которым, как видимой оболочкой, прикрыт невидимый некто <...> Поэзия была для него закланием страшного Полифема – смерти. Но психологически это не только не мешало, а даже способствовало тому, чтобы его вдохновительницей, его Музой была смерть» [Ходасевич, т. 2, 1996, с. 99].

Стихотворение «Сердце» (1916), помещенное во второе издание книги «Путем зерна», как указывают авторы комментариев к публикации стихотворений В. Ходасевича в серии «Библиотека поэта», отсылает не только к поэзии Андрея Белого и П. А. Вяземского, но, представляется, что и к личности и творчеству И. Анненского, предвосхищая, в каком-то смысле, тезисы его доклада об этом поэте. Так, в докладе В. Ходасевич отмечает, что основу метрической композиции стихотворений И. Анненского составляет ритм, пульсация больного сердца: «Когда читаешь его стихи, то, кажется, чувствуешь, как человек прислушивается к ритму своего сердца: не рванулось бы сразу, не сорвалось бы. Вот откуда и ритмы стихов Анненского, их внезапные замедления и ускорения, их резкие перебои. Это – стихи задыхающегося человека» [Ходасевич, т. 2., 1996, с. 96]. В стихотворении ритмический рисунок уже с первой строфы создает подобный же образ: «Забвенье – сознание – забвенье... / А сердце, кровавый скупец, / Все копит земные мгновенья / В огромный свинцовый ларец» [Ходасевич, 1989, с. 125]. Более того, сочетание образов сердца, мгновений жизни, скапливаемых им, и ларца как заветной шкатулки, возможно, отсылает к символическому ряду, заложенному в основе метасюжета поэтической книги И. Анненского «Кипарисовый ларец», разворачивающемуся в смыслах, утверждающих слитность сфер жизни и искусства, и ощущении надвигающейся старости-смерти, на пороге которой и должна быть открыта заветная шкатулка души поэта, метонимически представленная как сердце, в которой скопились драгоценные земные мгновения, отлившиеся в форму стихотворений.

У В. Ходасевича мотив мгновений как скупко собираемых драгоценностей, подлинных и мнимых, воплощается в образах тяжелых цехинов и поддельных гиней, которые подвергнутся разграблению в момент остановки сердца. Таким образом, в основе стихотворения В. Ходасевича обнаруживается и близкая И. Анненскому образность, и сходное переживание жизни как приближения смерти, и форма противостояния страху смерти посредством сбережения в сердце драгоценных мгновений жизни. Причем в качестве драгоценностей у обоих поэтов выступают стихотворения, запечатлевшие мгновение прорыва к истине.

На наличие поэтического влияния И. Анненского в книге «Тяжелая лира» указал С. Г. Бочаров. Так, анализируя стихотворение «Автомобиль», иссле-

дователь сравнивает В. Ходасевича с И. Анненским через ассоциативный ряд последней строфы: «Несомненно одно – неотразимая убедительность ядовитой метафоры как вывода из сюжета стихотворения. Этот вывод – метафора века, с амплитудой необозримой: образ опустошения, вытравления, под который человек XX века может подставить многие ядовитые процессы века <...>; самый же ядовитый из этих процессов – пролитые кислоты на «тлой памяти», исторической памяти нашей. Вот, поистине, образ «поэзии наших дней» <...> образ, которому нет традиции (из прямых предшественников у Иннокентия Анненского встречаются пятна подобных, так сказать, ядовитых химических средств выражения страдания, например, «тоски припоминания»: «Мне всегда открывается та же Залитая чернилом страница...»)» [Бочаров, 1993, с. 199 – 200]. Помимо указанного С. Г. Бочаровым стихотворения «Автомобиль» в книге «Тяжелая лира» отсылки к творчеству И. Анненского можно обнаружить также в стихотворениях «Так бывает почему-то...» (1920), «Психея! Бедная моя!..» (1921), «Друзья, друзья! Быть может скоро...» (1921).

Стихотворение «Так бывает почему-то...» объединяет с поэзией И. Анненского ряд мотивов и образов – бессонница, обостренное ощущение ритма сердца-души ночью как пороговое состояние между жизнью и смертью, а также соотнесение не попад бьющегося сердца с часами, циферблат которых во второй строфе напоминает о времени и актуализирует остроту переживания грани между жизнью и смертью: «Ах! – и я в постели. Только / Сердце бьется не попад. / В полутьме с ночного столика / Смутно смотрит циферблат» [Ходасевич, 1989, с. 130]. Здесь можно вспомнить близкое текстовое схождение со стихотворением И. Анненского «Тоска маятника»: «И лежу я околован, / Разве тем и виноват, / Что на белый циферблат / Пышный розан намалеван» [Анненский, 1990, с. 123], а также с образностью в стихотворениях из «Трилистника обреченности» «Будильник» и «Стальная цикада». Подобно И. Анненскому в стихотворении «Утро»: «Облака еще плачут, гудя, / Но светлеет и нехотя тень, / И банальный, за сетью дождя, / Улыбнуться попробовал День» [Анненский, 1990, с. 70] в этом стихотворении В. Ходасевича вглядывание в лик смерти ведет к ощущению ценности жизни, выраженному в мотиве облегчения, с которым лирический герой обнаруживает себя в близком и знакомом мире обыденности, хотя и серой, но все же милой, как мила сама жизнь: «Только ощущеньем кручи / Ты еще трепещешь вся – / Легкая моя, падучая, / Милая душа моя!» [Ходасевич, 1989, с. 130].

В стихотворении «Психея! Бедная моя!..» диалог с И. Анненским пролегает через тему творчества как состояния муки, с одной стороны, и как состояния, от которого невозможно отречься, с другой, отсылая к таким стихотворениям И. Анненского как «Старая шарманка», «Смычок и струны» и т. п. Кроме того, здесь актуализируется мотив двойничества как соприсутствия в лирическом «Я» человеческой и поэтической ипостасей при невозможности определить, которая из двух является истинной (ср. у И. Анненского «Двой-

ник» и «Который?»). Из этого проистекает один из важнейших мотивов лирики В. Ходасевича, типологически сближающий его с поэтическим миром И. Анненского в целом – утверждение ценности обыкновенной человеческой жизни как таковой.

Во второй строфе стихотворения «Друзья, друзья! Быть может, скоро...» появляется метафора души лирического героя как запевшего смычка: «И, виновуясь только звуку / Души, запевшей, как смычок, / Вдруг подниму на воздух руку, / И затрепещет в ней цветок» [Ходасевич, 1989, с. 148], отсылающая к стихотворению И. Анненского «Смычок и струны». Однако в отличие от поэта-предшественника у В. Ходасевича в этом стихотворении поэтическое вдохновение представлено не как роковая предопределенность, а, напротив, как обретение абсолютной свободы. Тем не менее, в стихотворении содержится намек на то, что обретение этой свободы – шаг в запредельность: «Я нить пустого разговора / Для всех нежданно оборву / <...> / О, если бы и вы со мною / Могли туда перешагнуть!» [Ходасевич, 1989, с. 148]. Возможно, именно подспудно скрытый мотив смерти в сочетании с темой искусства и обусловил обращение В. Ходасевича к образности И. Анненского. Анализ даже нескольких стихотворений из книги «Тяжелая лира» позволяет согласиться с мнением Н. А. Богомолова о том, что «в большинстве стихов «Тяжелой лиры» Ходасевич развивает ту линию русской поэзии, которая была для него связана с именами Тютчева и Анненского» [Богомол, 1988, с. 51].

Еще одна значимая параллель – образ мира как дешевого казино у В. Ходасевича и «трактира жизни» у И. Анненского. Однако, в отличие от своего предшественника, В. Ходасевич концентрирует внимание не на экзистенциальной тематике, а выражает смысл поэтического служения как высокого и тягостного одновременно: «Так вот в какой постыдной луже / Твой День Четвертый отражен!.. / Не легкий труд, о Боже правый, / Всю жизнь воссоздавать мечтой / Твой мир, горящий звездной славой / И первозданною красой» [Ходасевич, 1989, с. 186]. Предваряя разговор о других поэтических отражениях одного из ведущих символов И. Анненского – «трактира жизни», – отметим здесь то, что у В. Ходасевича этот символ развернут в поэтический тезис о преобразующей роли искусства.

Возвращаясь к осмыслению разницы в отношении Г. Адамовича и В. Ходасевича к поэзии И. Анненского, отметим также, что это различие во многом определялось возникшей между ними полемикой о смысле искусства в целом и поэзии, в частности. О содержании этой дискуссии пишет В. В. Агеносов, отмечая: «Оба признавали ее кризис, но по-разному объясняли его причины и видели выход из создавшегося положения. Адамович считал, что кризис в литературе отражает разложение общества и личности и потому требовал от поэтов в первую очередь правдивого анализа своего внутреннего мира, самоуглубленного постижения противоречий личности. Он отдавал пальму первенства интимной, дневниковой поэзии, утверждая, что это, а не форма – главное в стихах. Ходасевич же считал, что если искусство серьез-

ная вещь, цель которой преобразовать жизнь, то относиться к нему надо профессионально и потому настаивал на приоритете формы <...> в подтексте дискуссии – вопрос об ориентации на лермонтовскую дисгармонию (Г. Адамович) или на пушкинскую гармонию (В. Ходасевич)» [Агеносов, 1998, с. 24]. Таким образом, можно отметить, что Г. Адамович воспринимал И. Анненского как поэта, продолжившего в XX веке лермонтовскую традицию, а В. Ходасевич склонен был оценивать творчество И. Анненского в контексте его сближений и отталкиваний от пушкинской традиции. Само же противопоставление М. Ю. Лермонтова А. С. Пушкину уходило в их споре корнями в миф о двух гениях русской литературы (гармоническом и дисгармоническом, божественном и демоническом, дневном и ночном и т. п.), оформившийся в искусстве символистов.

Свою вариацию на тему поэзии И. Анненского создал В. Набоков. При этом, как отмечает С. Г. Бочаров, эстетическая позиция В. Ходасевича не была чужда Набокову: «...пройдут годы, и Владимир Набоков положит рядом на стул у кровати несчастного юного персонажа романа «Дар» «Кипарисовый ларец» и «Тяжелую лиру» как две путеводные книги новой поэзии нашего века» [Бочаров, 1993, с. 184]. Суть позиции В. Набокова по отношению к И. Анненскому сформулирована в работе А. В. Леденева. Анализируя рассказ «Уста к устам», ставший фактом литературной полемики В. Набокова с редакторами «Чисел», исследователь показал, как В. Набоков с помощью сложной системы иронических аллюзий вывел Г. Адамовича и Г. Иванова поэтами, «отпавшими» от опыта «серебряного века», противопоставив им свой опыт наследования и продолжения этой культуры, в том числе, и поэзии И. Анненского. Дальнейшее изучение исследователем «анненского» подтекста, восходящего к поэтике и смыслу стихотворения «Смычок и струны», в набоковской «Лолите» позволяет конкретизировать меру подключения к традиции и указать на наследование важного «стилевого эффекта «истекания» реальности из звука в прозе Набокова» [Леденев, 2004, с. 176]. Наконец, как утверждает исследователь, речь идет о продолжении В. Набоковым пути русской литературы, как пути А. Пушкина, Л. Толстого, Н. Некрасова, А. Чехова, И. Анненского и А. Блока «...к «поиску смысла общего и частного существования», или попросту к «оправданию жизни»» [Леденев, 2004, с. 234].

В. Набоков входит в литературу уже как постсимволист и одновременно практически как эмигрант, что и предопределяет среди прочих диалогических линий в его творчестве притяжение к поэтическому опыту И. Анненского, на значимость которого в художественной системе в целом указал в своей монографии А. В. Леденев.

Возможно, в большей степени это притяжение обусловлено эстетизмом и аристократизмом обоих поэтов. Так, В. Сечкарев, указывает на схожее отношение к красоте обоих поэтов, говоря о наследовании В. Набоковым от И. Анненского мотива «неуловимой красоты»: «В стихотворении «В каком раю впервые прожурчали» речь идет о музе, к которой стремится в разные,

точно охарактеризованные эпохи реинкарнированное «я» поэта, однако он так и остается обреченным «извечной муке» ее «неуловимой красоты». Возможно, тут есть влияние Анненского, говорившего о недостижимой красоте, лишь блеклый луч которой способно уловить искусство» [Сечкарев, 1996, с. 48]. В этой же статье исследователь отмечает реминисценцию из «Прерывистых строк» И. Анненского в стихотворении «Finis», а также отмечает особые отношения поэта и музы, роднящие этих авторов: «Поэт стоит особняком от людей, наедине со своей музой. Обращение к музе встречается у Набокова очень часто и даже «ты» относится у него почти всегда к музе, а не к реально существующей женщине. В этом Набоков очень напоминает Анненского» [Сечкарев, 1996, с. 56].

Если и дальше конкретизировать эту линию, то можно указать стихотворения В. Набокова «На черный бархат лист кленовый...» из книги «Гроздь», «Неправильные ямбы» из сборника «Poems and problems», «У камина». Все они в той или иной мере связаны с темой искусства.

В стихотворении «На черный бархат лист кленовый» (1921) опознается характерный для И. Анненского мотив соответствия листа, слетевшего с дерева, с листом, исписанным стихотворениями. Но если у И. Анненского в этом соответствии обнаруживается перенесение законов жизни в сферу искусства, что соотносится и с манерой чтения как листопада, то у В. Набокова, наоборот, в жесте лирического героя, любующегося положенным на черный бархат осенним листом, угадывается обратный ход – перенесение законов искусства в сферу жизни и вследствие этого осуществление ее эстетизации: «На черный бархат лист кленовый / я, как святыню, положил: / лист золотой с пыльцой пунцовой / между лиловых тонких жил. // И с ним же рядом, неизбежно, / старинный стих – его двойник, / простой и радужный и нежный, / в душевном сумраке возник» [Набоков, 2002, с. 64].

Более того, лист, внемлющий своему лепечущему двойнику – старинному стиху – в финале, светясь на «черном бархате» композиционно визуально совпадает с финалом «Смычка и струн» И. Анненского: «И все нежнее, все смиренней / он лепетал, полутаясь, / но слушал только лист осенний, / на черном бархате светясь...» [Набоков, 2002, с. 64] – «Но человек не погасил / До утра свеч... И струны пели... / Лишь солнце их нашло без сил / На черном бархате постели» [Анненский, 1990, с. 87]. Две финальных строфы пересекаются в развитии мотива красоты умирания и прорастающего сквозь эту красоту смысла жизни – служения искусству как той высшей силе, которая способна претворить даже помимо воли художника (особенно в случае с И. Анненским) тленное состояние мира в нетленную красоту музыки стиха.

К поэтике соответствия листа – листвы / жизни – искусства В. Набоков будет неоднократно обращаться в своей лирике. В контексте же диалога с И. Анненским следует выделить из этого ряда стихотворение «Неправильные ямбы» (1952), в котором образ листвы искусства вкупе с мотивом невозмож-

ности лирическому герою уйти из сферы служения поэзии оказывается типологически родственным опыту старшего поэта.

Среди стихотворений, не вошедших в прижизненные авторские сборники, тоже можно обнаружить линию диалога с И. Анненским. Так, в стихотворении «У камина» (1920) через ряд ассоциаций возникает мотив сожженных стихов, что стало основой лирического сюжета, например, в «Ненужных строфах» И. Анненского. Показательно при этом совпадение метафорико-ассоциативных рядов. Так, у И. Анненского листы со стихами, обреченными сожжению, сравниваются с окрашенной в огненные тона осенней листвой: «Как чахлая листва, пестрима увяданьем / И безнадежностью небес позлащена» [Анненский, 1990, с. 63]. У В. Набокова разгорающийся в камине огонь изображен в первой строфе как расцветающие лепестки пламенного цветка: «Ночь. И с тонким чешуйчатым шумом / зацветающие угольки / расправляют в камине угрюмом / огневые свои лепестки» [Набоков, 2002, с. 235], предсказывая усложненную ассоциативность второй строфы: «И гляжу я, виски зажимая, / в золотые глаза угольков, / я гляжу, изумленно внимая / голосам моих первых стихов» [Набоков, 2002, с. 235]. С одной стороны, созерцание лирическим героем каминного цветка пламени отсылает к юности, когда вдохновение посещало его при любой встрече с красотой. Но за этим внешним рядом скрывается и другой – голоса первых стихов, которые доносятся из пламени камина до слуха лирического «Я» потому, что лепестками пламени стали листы, на которых были записаны эти юношеские стихи.

Однако в отличие от И. Анненского, мотив ненужности предаваемых огню стихов у В. Набокова восходит не столько к ощущению их несовершенства, сколько к общеэмигрантскому ощущению безотзывности и, соответственно, каминное пламя, поглощающее юношеские стихи, возможно, соотносится с тем пламенем, в котором сгорела прошлая Россия: «воскрешаю я все, что, бывало, / хоть на миг умилило меня: / ствол сосны пламенеющий, алый / на закате июльского дня...» [Набоков, 2002, с. 235–236]. Мотив воскрешения, пронизывающий последнюю строфу, и образ пламенеющего на закате ствола сосны невольно сплетается с темой опаленности и испепеленности, которые соотносятся с судьбой России.

Возможно, в этом стихотворении отсылка к И. Анненскому опять-таки не прямая, а косвенная, обусловленная общим для обоих поэтов претекстом – сожжением Н. В. Гоголем второго тома «Мертвых душ» в камине. Не случаен тогда в этом плане образ незримого серафима из третьей строфы, отсылающий не только к пушкинскому символу вдохновения, но и к рисунку А. С. Солоницкого «Последние дни жизни Н. В. Гоголя»: «Серафимом незримым согреты, / оживают слова, как цветы: / узнаю понемногу приметы / вдохновившей меня красоты» [Набоков, 2002, с. 235]. Учитывая эту отсылку, получаем и вполне определенный смысл сожжения стихов. Второй том повествовал о воскресении души Чичикова и духовном преображении России. По легенде он был сожжен Н. Гоголем как художественно несовершенный. Из

нее И. Анненский и В. Набоков взяли свои разные ноты. И. Анненский – требовательность поэта к своим творениям, В. Набоков – сожжение веры в лучшее будущее земной России, но рождение в этом пламени ее духовного облика, явленного русской литературой, ставшей истинной родиной поэта.

Таким образом, учитывая контекст романа «Дар», можно сказать о том, что имя И. Ф. Анненского, оказавшись в одном ряду с именем А. С. Пушкина, входит у В. В. Набокова в его авторскую тему духовного аристократизма поэта.

Тем не менее, безусловную ценность поэзия И. Анненского приобрела для поэтов, вывезших в эмиграцию принципы «Цеха поэтов» и наследовавших им представителей «парижской ноты». Не случайно, в составленной Г. В. Адамовичем и М. Л. Кантором антологии эмигрантской поэзии «Якорь», вышедшей в конце 1935 (на обложке 1936), критики отметили ощутимое влияние И. Анненского. Так, П. Бицилли в своей рецензии отмечал: «История всякого искусства есть история «влияний», и чтобы понять, о чем говорит поэзия данного момента, надо вслушаться прежде всего, какие уже знакомые, «голоса» звучат в ней. Едва ли я ошибусь, если скажу, что наиболее явственно здесь слышатся голоса Анненского, Блока и Артура Рембо. Вся поэзия покойного Поплавского – органическое сочетание Анненского и Рембо, как поэзия Г. Иванова – Анненского и Блока. Если бы мне показали стихи А. Штейгера без подписи автора, я бы принял их за стихи Анненского <...> В скольких стихотворениях, помещенных в антологии, встречаем мы «снег» Блока, «паровозы» Анненского, «корабли» Рембо!» [Якорь, 2005, с. 227–228]. В первоначальном варианте своей рецензии П. Бицилли отмечает «голос Анненского» также в стихотворениях Н. Оцупа, А. Эйслера, И. Одоевцевой и В. Булич [Якорь, 2005, с. 318].

А Л. Гомолицкий с возмущением реагировал на утверждаемый культ И. Анненского в кругу «парижан»: «Вы кичитесь столичностью... но прав был А. Бем, когда в статье о последней книге Ю. Фельзена назвал наш «париж» захолустьем. Где же эта столица, когда вы зашли в душный тупичок имени Иннокентия Анненского? Анненский, допустим, был прекрасный поэт, но это не значит, что и мы все должны стать тоже Анненским» [Якорь, 2005, с. 246]. По сути, Л. Гомолицкий раздраженно реагирует на выступления в печати по поводу «Якоря» Ю. Мандельштама и Ю. Терапиано, в статьях которых имплицитно скрыт призыв продолжить поэтическую традицию И. Анненского: «задачи, которые ставят себе «парижские» поэты, сводятся к требованию ясности и простоты, к отказу от внешних эффектов, от игры образами и словами, – к честности и сосредоточенности, к поискам внутренней правды, к человечности» [Якорь, 2005, с. 241]. Напрашивается сравнение с высказываниями Г. Адамовича о самой сути наследования поэтической традиции И. Анненского как голосу человечности и предельной искренности.

Этот ряд полемичных по отношению друг к другу высказываний, указывающих на существенную роль влияния И. Анненского в антологии «Якорь»,

и заставляет обратиться к осмыслению этого влияния особенно в втором разделе собрания стихов, где представлено творчество «молодых парижан». Так, буквально первое, открывающее раздел, стихотворение В. Андреева «О грязца неземная трактира!» своей образностью отсылает не только и не столько к упомянутому в третьей строфе А. Блоку, сколько к И. Анненскому. Само начало, основывающееся на метафоре жизни как трактира, с одной стороны, продолжает эту тему, заданную еще в первом разделе антологии стихотворением Г. Адамовича «Патрон за стойкою глядит привычно-сонно...», с другой, коренится в их общем источнике – стихотворении И. Анненского «Трактир жизни». Во второй строфе отсылка к И. Анненскому поддержана образом старой шарманки и будничным пейзажем, которые разрешаются в состояние тоски. Можно сказать, что объединение имен А. Блока, И. Анненского и Г. Адамовича в стихотворении В. Андреева не случайно и опирается на мысль Г. Адамовича о наследовании поэзией русской эмиграции традиций А. Блока и И. Анненского.

Мотив бессонницы, которым открывается следующее стихотворение В. Андреева, не менее показателен в контексте разговора о влиянии И. Анненского. И даже если сам В. Андреев, обращаясь к этому мотиву, и не имел в виду поэтический опыт И. Анненского, то Г. Адамович, отобрав для публикации это стихотворение и поместив его вслед за стихотворением, содержащим аллюзии на И. Анненского, «заставил» его звучать именно таким образом. Благодаря этому контексту, образ «вышивающей глухой ночи» из второй строфы оказывается продолжением персонифицированных образов Смерти («У гроба»), Полночи («Зимний поезд»), Страха («Перед панихидой») и т. п. в поэзии И. Анненского, который, развивая этот античный поэтический прием, усиливает его тем, что наделяет свои персонифицированные символические фигуры будничными жестами и действиями, благодаря чему создается особая атмосфера кошмара «вечных будней». В стихотворении В. Андреева это могло быть следствием продолжения принципов символизации вещной детали, заложенных, например, в прозе Л. Андреева, но благодаря контексту и составительской работе Г. Адамовича, воспринимается как подключение к традиции И. Анненского.

Не менее показательны в плане развития поэтической традиции И. Анненского и стихотворение А. Присмановой «Горб». Во-первых, обращает на себя внимание мотив матери, которой милей ребенок-калека: «И матери горбатый сын милей / других ее – высоких – недоростков» [Якорь, с. 124]. Напрашивается сравнение с финальным стихом «Третьего мучительного сонета» И. Анненского «Так любит только мать, и лишь больных детей» [Анненский, 1990, с. 81]. Реминисценция усиливается общим для обоих стихотворений мотивом творчества. Так, у И. Анненского образ больных детей метафорически соотнесен с собственными стихами, которые на фоне поэзии других (в контексте

«Тихих песен», куда входит этот сонет, иными посредством посвящений, цитаций и реминисценций выступают А. С. Пушкин¹, М. Ю. Лермонтов, А. А. Фет, Ф. И. Тютчев, А. Н. Апухтин и др.) выглядят несовершенными, но более милыми сердцу поэта, их породившего.

В четвертой строфе стихотворения А. Присмановой сильная любовь матери к ребенку-калеке тоже перерастает в мотив творческой одаренности благодаря ее видению в образе горба сросшихся херувимских крыльев: «Быть может, горб сращение тех крыл, / которыми махал твой сын в лазури, / когда еще он херувимом был» [Якорь, с. 124]. Таким образом, иронически переосмыслен мотив искалеченности: то, что, с точки зрения обывателей, выглядит «роковым венком уродства», с точки зрения поэта, оказывается знаком высшего духовного начала, некоей недоовоплощенностью небесного духа в человеческом теле. Этот мотив недоовоплощенности в поэте духовного до собственно человеческого в поэзии «серебряного века» возводился непосредственно к поэзии М. Ю. Лермонтова, особенно к его стихотворению «Ангел», из которого образ «тихой песни» перешел в название первой поэтической книги И. Анненского и которое, наряду с другими, вдохновило Д. С. Мережковского на его известную статью «М. Ю. Лермонтов – Поэт сверхчеловечества» (1908–1909). В этой статье Д. С. Мережковский прямо выражал мысль о недоовоплощенности в М. Ю. Лермонтове духа в человеческом естестве. Не из этого ли источника и сюжет блоковской «трилогии вочеловечения»? Более того, в процессе иронического переосмысления образа А. Присманова синтезирует три поэтических источника, обозначенных Г. Адамовичем как те три начала, из которых питается современная эмигрантская поэзия – М. Лермонтов, А. Блок и И. Анненский.

Следует также отметить, что образ поэта-«калеки» в восприятии обывателей тоже был представлен в поэзии И. Анненского как крайнее развитие романтического по своему происхождению мотива поэтического безумства. Здесь уместно напомнить строки из его стихотворения «Дождик», открывающего «Трилистник дождевой» в книге «Кипарисовый ларец»: «Иль сделаться Мною, быть может, / Одним из упрямых калек, / И всех уверять, что не дожит / И первый Овидиев век» [Анненский, 1990, с. 110]. Поэт в этом стихотворении изображен упрямым калеккой в силу своей особой восприимчивости к целостности и одухотворенности бытия. Наконец, изображение земной жизни как начала, уродующего небесный замысел, по сути, иронически перекликается с культовым для «парижан» поэтическим парадоксом И. Анненского из его стихотворения «О нет, не стан», замыкающего «Трилистник проклятия»: «Зачем мне рай, которым грезят все? / А если грязь и низость – только мука / По где-то там сияющей красе...» [Анненский, 1990, с. 103].

¹ Следует указать на статью В. Е. Гитина ««Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях»)», в которой этот контраст собственного несовершенного творчества с совершенством поэзии А. С. Пушкина рассмотрен как один из важнейших смыслообразующих факторов в поэтической системе И. Анненского.

Все эти аллюзии усиливают ощущение поэтического диалога А. Присмановой с И. Анненским. Не менее показателен и один из излюбленных композиционных приемов И. Анненского – использование вопроса в финале стихотворения как способа выражения неразрешимого и мучительного для лирического субъекта сомнения в том, что ему хотелось бы видеть как безусловно истинное, но истинность этого идеала может быть подтверждена только верой, а не разумом, который трагедийно-иронически не может примириться с ситуацией отсутствия безоговорочных рациональных доказательств иррациональных, по сути, начал. Венчающий стихотворение А. Присмановой вопрос: «Но как найти крыло в верблюжьей шкуре?»¹ [Якорь, с. 124], актуализирует контраст уродства и красоты и тем самым берет под сомнение уверенность в торжестве небесной красоты в земном мире.

В этом же разделе помещены и стихотворения А. Штейгера, которого, перефразируя высказывание П. Бицилли, воспринимали как эмигрантского И. Анненского. Особенно показательным включение в подборку его стихотворения «Никто, как в детстве, нас не ждет внизу...», сопровождаемое эпиграфом: «Подумай, на руках у матерей / Все это были розовые дети» из стихотворения И. Анненского «Палимая огнем недвижимого светила...», входящего в микроцикл «Июль» книги «Тихие песни».

Влияние И. Анненского присутствует и в других разделах антологии. Так, в первом разделе оно обнаруживается в стихотворении В. Ходасевича «Бедные рифмы», лирический сюжет которого и поэтический смысл, открывающийся в изображении жизни как убогого и беспросветного существования, сближается со стихотворением И. Анненского «Кулачишка» из «Трилистника проклятия». С заглавием стихотворения И. Анненского перекликается и образ кулака в третьей строфе: «И ни разу по пледу и миру / Кулаком не ударить вот так» [Якорь, с. 38]. В четвертой строфе он разворачивается в мотив бессмысленного терпения: «О, в таком непреложном законе, / В заповедном смиреньи таком / Пузырьки только могут в сифоне, / Вверх и вверх, пузырек с пузырьком» [Якорь, с. 38]. Это состояние безотрадного смирения в стихотворении В. Ходасевича изображен как обесчеловечивающая сила и, благодаря отсылке к И. Анненскому, наполняется семантикой некоего рокового проклятия, довлеющего над жизнью обычного человека. Суть этого проклятия – в медленной утрате душевно-духовного осмысленного присутствия в этом мире, вследствие чего жизнь как дар оборачивается жизнью-адам (ср. с И. Анненским: «Цвести средь немолчного ада / <...> / Скормить Помыканьям и Злобам / И сердце, и силы дотла – / Чтоб дочь за газетовым гробом, / Горбатая, с зонтиком шла» [Анненский, 1990, с. 102]). И если у И. Анненского именно эта утрата сопровождается трагедийно-ироническим пафосом, подчеркивающим осознание человеком сути утраты, то у В. Ходасевича ут-

¹ Возможно, мотив духовного-творческого начала во взаимосвязи с верблюжьим мотивом навеян произведениями Е. Г. Гуро, ее образами небесных верблюжат и Бедного рыцаря – недоовплощенного духа-сына г-жи Эльзы.

рачивающий смысл и ценность жизни субъект в принципе отказывается от рефлексии и даже не понимает, что теряет, отсюда и мотив удовольствия в бездушно-обесмысленном существовании: «В воскресенье на чахлую траву / Ехать в поезде, плед разложить, / И опять задремать, и забаву / Каждый раз в этом всем находить» [Якорь, с. 37–38]. Таким образом, если в стихотворении И. Анненского источником ужаса и страдания становится сама утрата высокого смысла жизни в течение человеческого существования, то в стихотворении В. Ходасевича ужас в душе лирического «Я» рождается из созерцания непонимания утраты теряющим смысл жизни человеком и его готовностью довольствоваться неодухотворенной реальностью повседневности.

В этом же разделе поэтический диалог с И. Анненским обнаруживается и в мотиве рассыпающихся и ничего не значащих слов «Рассыпаются слова / И не значат ничего» в стихотворении Г. Иванова «Перед тем, как умереть...» (ср. с И. Анненским «Знаешь что, я думал, что большее / Увидать пустыми тайны слов» из стихотворения «Ты опять со мной, подруга осень»), а также в его стихотворении «Был замысел странно-порочен...». Образный ряд этого стихотворения отсылает к стихотворению «Смычок и струны», подхватывая и развивая мотив роковой взаимосвязи смысла жизни, искусства, любви. Стихотворение И. Анненского, размыкаясь в широкий историко-литературный контекст, на который указал в своей статье К. Верхейл, по сути, открывает трагическую сторону обреченности творящего субъекта переживать безвдохновенное состояние как временную смерть (показательна в этом смысле образная ассоциация футляра для скрипки с гробом в финале стихотворения). У Г. Иванова, напротив, искусство оказывается той силой, которая позволяет его лирическому герою пережить мгновения счастья в опустошенно-абсурдном мире. В отличие от И. Анненского, Г. Иванов показывает не все действие игры на скрипке, но лишь момент звучания музыки, который в стихотворении И. Анненского изображен как кульминация обретения счастья и смысла. Но если у старшего поэта вслед за этим мигмом обретения смысла изображено осознание неумолимо надвигающегося конца звучания как роковой зависимости любящих и одновременно творящих субъектов от высших по отношению к ним сил любви, вдохновения и разлуки, то в стихотворении Г. Иванова само мгновение обретения счастья уже искупает пустоту и муку существования.

В шестом разделе содержится стихотворение В. Булич, в котором присутствует отмеченное еще в прижизненной критике влияние И. Анненского. Так, в ее стихотворении «Улыбаемся и плачем...» образ сердца-маятника, один из знаковых в поэзии И. Анненского, является сюжетообразующим. Более того, в первой же строфе маятник внутренне зарифмован с состоянием маятнотоски, что еще более усиливает отсылку к И. Анненскому. Во второй строфе образ мающегося сердца-маятника актуализирует тему времени: «Не часы, не дни, не годы – / Времени для сердца нет. / В нем иные переходы, / Смены, смуты, тьма и свет» [Якорь, с. 188]. Однако в отличие от И. Анненского, у которого сердце, сравниваясь с маятником часов, стальной цикадой, будиль-

ником, становится образом внутренних часов в человеческом теле, неумолимо отсчитывающих мгновения жизни, у В. Булич связь сердца с течением времени разрывается. Сердце, мающееся в теле человека, оказывается, посредством соотнесения со сферой чувств, пульсацией не времени, но вечности в человеческом существе, как это представлено и в третьей строфе: «О любви и о разлуке, / О небесном и земном... / Тише, глуше, реже звуки, / Ближе, выше Вечный Дом» [Якорь, с. 188]. Тем не менее, в двух последних строфах, намеченный было разрыв с традицией И. Анненского, восстанавливается сначала посредством мотива смерти, а затем и характерного мотива полу-надежды / полу-сомнения, сопровождающего мотив смысла жизни отдельной личности в этом мире: «Полное тоски и крови / Будет маяться, пока / Маятник не остановит / Неподвижная рука. // Но не может быть, чтоб где-то / От биенья долгих лет, / Колебаний тьмы и света / Не остался смутный след» [Якорь, с. 188].

Таким образом, даже указанные (далеко не все имеющиеся в этой антологии) отсылки к поэзии И. Анненского позволяют говорить о том, что одной из скреп, обеспечивающих восприятие «Якоря» как поэтического единства стала ориентация на традицию И. Анненского. И даже тогда, когда сам автор, возможно, и не предполагал аллюзий на И. Анненского в своих стихотворениях, Г. Адамович как составитель находил такие контексты, которые способствовали возникновению у читателей ассоциаций, связывающих эти тексты с поэзией И. Анненского.

Поскольку культ И. Анненского, в первую очередь, утверждался в кругах русской эмиграции Г. Адамовичем и последовавшими за ним поэтами «парижской ноты», представляется целесообразным более пристально рассмотреть поле поэтических взаимодействий с лирикой И. Анненского именно этого круга авторов. Вследствие этого глава делится на два параграфа, в каждом из которых две части. В первом параграфе рассматривается влияние поэзии И. Анненского на Г. Адамовича и Г. Иванова, чьи эстетические установки и поэтический опыт оказали решающее воздействие на поэтов «парижской ноты». Второй параграф посвящен А. Штейгеру, который в восприятии современников предстал «эмигрантским Анненским», и И. Чиннову как поэту, чье творчество стало завершением поэзии «парижской ноты».

Предваряя сопоставительный анализ указанных поэтических систем, отметим точку зрения А. В. Леденева, который в своей монографии кратко очертил суть обращения «парижан» и их идеолога к поэтическому опыту И. Анненского: «Главной для Адамовича мировоззренческой проблемой стала (как это было прежде у И. Анненского) проблема «оправдания творчества», поиска этической опоры, позволявшей заниматься «эстетикой» в обстановке социально-исторической катастрофы. Резко отвергая «обольщение бальмонтщиной во всех ее видах», т. е. увлечение формальными поисками в искусстве, Адамович выдвинул требование литературного аскетизма и пре-

дельной искренности самовыражения <...> Заметнее всего эмоциональные и стилевые веяния «парижской ноты» сказались в поэзии Б. Поплавского, А. Штейгера и Л. Червинской <...> Акцент на гибельности и призрачности мира, пафос экзистенциального отчаяния, проповедь самоотречения, стремление к поэтическому «минимализму» (антиметафоризм, противостояние «громкости», дневниковая манера выражения, тяготение к форме незавершенного фрагмента вплоть до обрыва стиха на полуслове) – вот наиболее общие особенности этой поэзии...» [Леденев, 2004, с. 59–60].

Уже из этой систематизации характерных черт поэзии «парижской ноты», которые Г. Адамовичем провозглашались как следование традиции И. Анненского, видно, что И. Анненский и его поэзия были интерпретированы поэтами-эмигрантами более чем субъективно с тем, чтобы стать знаком эмигрантского существования. Не случайно, что завершитель «парижской ноты» И. Чиннов почувствовал и выразил это несовпадение поэзии И. Анненского как таковой с ее провозглашенным усвоением и наследованием ее принципам в поэзии Г. Адамовича и «парижан»: «А порой, апостол простоты, он удивлял собеседника, говоря, что писать надо, как Анненский написал свое «О нет, не стан...»» [Чиннов; ПЗЛ, с. 171]. При этом для самого И. Чиннова именно это стихотворение И. Анненского совершенно справедливо стало символом усложнено-изысканной поэтики.

Литературоведчески это парадоксальное наследование «парижан» И. Анненскому было отмечено в монографии Г. Струве, посвященной системному рассмотрению русской литературы, созданной в эмиграции. Так, анализируя книгу стихов Г. Иванова «Розы», исследователь пишет: «"Розы" стояли под знаком Блока и Лермонтова, отчасти Анненского и Верлена (у акмеистов всегда был – с легкой руки Гумилева – культ Анненского, хотя по существу их поэтика мало имела общего с поэзией Анненского). Вместо неоклассицизма – неоромантизм, романтизм обреченности, безнадежности, смерти...» [Струве, 1996, с. 215].

Детальный сопоставительный анализ четырех определяющих культ И. Анненского в поэзии русской эмиграции первой волны систем позволяет определить границы подлинного усвоения его поэтического опыта и отделить его от процессов символизации и мифологизации его поэзии и судьбы, которые, тем не менее, не являются чем-то негативным, напротив, свидетельствуют об интенсивности и напряженности поэтического диалога, установившегося между поэзией И. Анненского и поэтов-эмигрантов.

§ 1. Диалог с И. Анненским в поэзии «младших акмеистов»

3.1.1. Г. Адамович – И. Анненский

Г. В. Адамович вошел в русскую литературу как поэт, близкий акмеизму и усвоивший формулу Н. Гумилева, что «...искатели новых путей на своем

знамени должны написать имя Анненского как нашего «Завтра»» [Гумилев, 1990, с. 100]. Культ И. Анненского Г. Адамович увез с собою в Париж, где, став вдохновителем «парижской ноты», обосновал особую преемственность молодой эмигрантской поэзии по отношению к Музе И. Анненского: «Другое имя, может быть, менее «святое», но не менее магическое – Анненский [перед этим упоминаются А. Блок и Н. Гумилев – Н. Н.]. Во французском нашем смущении его роль была неясна, и казался он иногда перебежчиком в чуждый лагерь (не враждебный, а именно чуждый), – вопреки всему тому русскому, что в его бессмертных стихах звучит. У Анненского надежд нет: огни догорели, цветы облетели. У Анненского в противоположность Блоку поэзия иногда превращается в ребусы, даже в таком стихотворении, как «О нет, не стан...», с его удивительной, ничем не подготовленной последней строфой. Но Анненский – это даже не пятый акт человеческой души, а растерянный шепот перед опустившимся занавесом, когда остается только идти домой, а дома в сущности никакого нет» [ПЗЛ, с. 143]. В этом высказывании обращает на себя внимание не только идея бездомности, но и отказ от театральности и декоративности. И. Анненский в интерпретации Г. Адамовича становится символом искания «последнего смысла» и «жалости к человеку». Эти идеи Г. Адамович развивал уже в 1920-е годы. Так, откликаясь на переиздание «Кипарисового ларца» в своей статье «Иннокентий Анненский», опубликованной в журнале «Звено», Г. Адамович утверждает: «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, кн. 1, 1998, с. 76].

Последовательное обращение Г. Адамовича к поэзии И. Анненского привело к тому, что при всей недостаточной изученности поэтического наследия Г. Адамовича это влияние было отмечено в критической и научной литературе. Так, Ю. Иваск, определяя место И. Анненского в поэзии русской эмиграции в целом и Г. Адамовича в частности, указал, что И. Анненский «...именно тот авторитет, который преимущественно, в интерпретации Адамовича, стал общеобязательным для русского поэтического Монпарнаса» [Иваск, 1950, с. 197] и пояснил, суть этого влияния особенностями духовного склада личности И. Анненского как его себе представлял Г. Адамович: «если пристально взглянуть в духовный облик Анненского, то станет очевидным, что у него, эллиниста, переводчика древнегреческих трагедий, изошренного ученика французских символистов и яркого индивидуалиста, имелись чисторусские черты: сомнение в форме (мастером которой он был), сомнение в культуре (которой он так удивительно владел) и тоска по настоящей вере... По-видимому, именно такой Анненский был усвоен (через Адамовича) на русском Монпарнасе. Сам же Адамович анализ Анненского усиливает толстовским «анти-культурным» анализом» [Иваск, 1950, с. 197]. В. Крейд, определяя истоки и поэтические принципы «парижской ноты», пишет: «Но ис-

токи ее надо искать в начале XX века, в первую очередь, у Иннокентия Анненского. Однажды, уже в конце своей жизни, Адамович сказал: «Как вообще можно писать стихи после Анненского?» В его «Облаках», юношеском сборнике (1915), влияние Анненского безусловное» [Крейд, 2003, с. 6]. Согласен с В. Крейдом и О. Коростелев, усматривающий в книге стихов «Облака» поэтическое влияние А. Ахматовой, И. Анненского и А. Блока [Коростелев, 1999, с. 163].

Если обратиться к самой поэзии Г. Адамовича, то отсылки к лирике И. Анненского обнаруживаются уже в первом его поэтическом сборнике «Облака» (1916). Стихотворение «Так тихо поезд подошел...» предварено эпитафией из И. Анненского «День был ранний и молочно-парный» и представляет собой интенсивный диалог с предшественником на всех уровнях поэтической структуры – образно-тематическом, ритмико-композиционном, сюжетном и лексико-стилистическом.

Показательно, что эпитафия взята из стихотворения «<Баллада>», предположительно посвященного Н. С. Гумилеву, с благословения которого Г. Адамович был принят в 1914 г. в «Цех поэтов», что позже послужило причиной именованья его наряду с Г. Ивановым и И. Одоевцевой «младшим акмеистом». Таким образом, эпитафия актуализирует сразу два имени в тексте – предтечи и учителя. Примечательно, что в своей рецензии Н. Гумилев отметил это стихотворение, выделив его из общего ряда и указав на предельную близость к поэтическому миру И. Анненского: «...в книге порой встречаешь перепевы строчек Ахматовой, а для одного стихотворения пришлось даже взять эпитафию из «Баллады» Иннокентия Анненского, настолько они совпадают по образам» [Гумилев, 1990, с. 197].

Первая строфа стихотворения: «Так тихо поезд подошел, / Пыхтя, к облезлому вокзалу, / Так грустно сердце вспоминало / Весь этот лес и частокол» [Адамович, 1999, с. 130] своей образностью отсылает к «Трилистнику вагонному», а ритмикой – к стихотворению «Май» из сборника «Тихие песни». Однако эти отсылки не столько актуализируют смыслы стихотворений И. Анненского, сколько позволяют посредством ассоциативных сцеплений выразить новые чувства. Так, лирический субъект Г. Адамовича оказывается в ситуации возвращения в некий город, пронизанной чувством утраты. Показательно здесь сцепление символов поезда – вокзала – грустного воспоминания – сердца. Все вместе ненавязчиво напоминает о скоропостижной смерти И. Анненского от сердечного приступа на ступеньках Царскосельского вокзала в Петербурге. Посредством системы природно-пейзажных образов в стихотворении актуализируется не столько образ Петербурга, сколько Царского Села. Примечательно, тем не менее, что образы поломанных георгинов, воющей на цепи собаки, скрипящих сосен создают впечатление захолустного городка, каким представлено Царское Село не в поэзии И. Анненского, а в стихотворениях Н. Гумилева.

Мотив воспоминания о смерти И. Анненского усиливается и образом ра-

зоренного смертью дома. Причем символ этот навеян не только реальностью, но, скорее, мотивом похоронного обряда в стихотворении И. Анненского «Баллада», а также его стихотворением «У гроба». Переключка стихов Г. Адамовича: «Лишь помнит разоренный дом, / Как смерть по комнатам ходила» [Адамович, 1999, с. 130] со стихами И. Анненского: «На консультации вчера здесь Смерть была / И дверь после себя оставила открытой» [Анненский, 1990, с. 56] очевидна. Показательно здесь и обращение к ямбическому рисунку. Но если со стихотворением «Май» ритмическая композиция практически совпадает (оба стихотворения написаны 4-стопным ямбом), то в случае со стихотворением «У гроба» перед нами 6-стопный ямб. Полного совпадения нет и в предыдущем случае благодаря разному типу рифмовки (перекрестной у И. Анненского и охватной у Г. Адамовича). Тем не менее, сходство усиливается синтаксической конструкцией: «Так тихо поезд подошел» [Адамович, 1999, с. 130] – «Так нежно небо зацвело» [Анненский, 1990, с. 59]. Благодаря этой конструкции долженствующий быть безударным первый слог стиха все же получает дополнительный акцент, по-особенному окрашивая, звучание 4-стопного ямба.

Ритмико-синтаксическую реминисценцию к стихотворению «Май» поддерживает образная: «Здесь, правда, позабыли все, / Что было небо голубое» [Адамович, 1999, с. 130] – «Что безвозвратно синева, / Его златившая, поблекла...» [Анненский, 1990, с. 59]. Образ угасшей / исчезнувшей синевы / голубизны неба в обоих случаях обостряет мотив утраты. Но если у И. Анненского этот образ содержится в последней строфе и символически насыщается семантикой смерти, с которой еще борется воспоминание: «Над миром, что, златим огнем, / Сейчас умрет, не понимая, / Что счастье искрилось не в нем, / А в золотом обмане мая, // Что безвозвратно синева, / Его златившая, поблекла... / Что только зарево едва / Коробит розовые стекла» [Анненский, 1990, с. 59], то у Г. Адамовича этот стих содержится в центральной третьей строфе, переводя лирический сюжет из русла воспоминаний вообще к более конкретизированному воспоминанию о смерти того, кто дорог лирическому субъекту (в контексте образности можно утверждать, что речь идет о смерти И. Анненского).

Показательно и типологически одинаковое завершение стихотворений метафорическим соответствием времени человеческой жизни и времени года и суток. В обоих стихотворениях создается картина позднего вечера. Но если в стихотворении И. Анненского «Май» речь идет о надвигающейся старости, о прошедшей молодости, отсюда и выбор времени – конец мая, то у Г. Адамовича – о смерти, чем и обусловлен образ ранней зимы: «Ведь к ночи ранние метели / Уж снегом заметали сад» [Адамович, 1999, с. 130]. Таким образом, столь интенсивное обращение Г. Адамовича к поэтике И. Анненского в этом стихотворении оправдывается данью памяти поэту-предтече. И чтобы не было ошибки, стихотворение намеренно сопровождается эпитафией из показательного в данном тематическом русле стихотворения «<Баллада>».

В других стихотворениях сборника «Облака» обращения к поэзии И. Анненского менее демонстративны и имеют иной смысл, связанный, как правило, либо с мотивом тоски-музы («Не знал и не верил в Бога»), либо с переживанием видения собственной смерти («Ночи»), хотя здесь не менее важен и лермонтовский подтекст.

В поэтическом сборнике «Чистилище» (1922) в стихотворении «Звенели, пели. Грязное сукно...» (1916) мотив карточной игры в сочетании с мотивом человеческого существования ассоциативно перекликается с такими стихотворениями И. Анненского, как «Трактир жизни», «Под зеленым абажуром» и «Ямбы». С первым его объединяет мотив жизни как посещения трактира (у И. Анненского) или игорного дома (у Г. Адамовича). При этом приметы этих пространств сходны в их стихотворениях – оплывающие свечи, вино, дым и чад. В обоих стихотворениях мотив выхода из этого помещения перерастает в мотив смерти. Более прямо у И. Анненского, менее заметно – у Г. Адамовича. Отдаленно к этому мотиву отсылает образ Музы, целующей оледеневшие губы лирического героя в последней строфе: «Пойдем, пойдем... Ни денег, ни вина. / Ты видишь небо, и метель, и трубы? / Ты Музу видишь, и уже она / Оледеневшие целует губы» [Адамович, 1999, с. 153]. Следует, однако, отметить смысловую неоднозначность поцелуя Музы. Он может представлять не только как поцелуй смерти (в контексте отсылки к И. Анненскому), но как поцелуй, освобождающий от чада низкой жизни и уводящий в небесные и оттого леденящие, по сравнению с душевной землей, сферы духа (в данном случае актуализируется известная пушкинская ситуация «Пока не требует поэта...»). Соединение этих двух подтекстов в едином образе позволяет оформиться в стихотворении Г. Адамовича вполне знаковому для поэзии «серебряного века» мотиву освобождающей силы Музы-Смерти. Показательна в этом плане его дружба с З. Н. Гиппиус и участие в собраниях «Зеленой лампы» в период французской эмиграции.

Если же вернуться к реминисценции из И. Анненского, обращает на себя внимание и то, что его стихотворение «Ямбы» открывает «Трилистник проклятия», который завершается любимым стихотворением Г. Адамовича «О нет, не стан». В «Ямбах» мотив карточной игры приобретает символическое звучание жизни, прожитой вне смысла, жизни, которой, как карточной игре, лирический герой по мере проживания принес в жертву все свои мечты и идеалы, жизни как азартной игры со смертью, с единственно возможным исходом – проигрышем лирического «Я». Причем в стихотворении И. Анненского изображен «проигравшийся» человек не в смысле денежного проигрыша, а в значении проигранной жизни. Но если у И. Анненского во второй строфе лирический герой отступает от всех значимых для него ценностей ради игры: «Вы страшны нежностью похмелья, и науке, / Любви, поэзии – всему вас предпочтут. / Какие подлые не пожимал я руки, / Не соглашался с чем?.. Скорей! Колоды ждут...» [Анненский, 1990, с. 102], то у Г. Адамовича, напротив, смысл стихотворения выстроен на противопоставлении жизни-

игры и жизни-творчества как высшего смысла существования лирического «Я». Ради свидания с Музой лирический герой Г. Адамовича добровольно покидает игорный дом – жизнь, демонстрируя готовность принести в жертву искусству все без остатка. Закономерны в этом контексте отсылки к М. Лермонтову и А. Блоку в третьей строфе: «И мы выходим. Только я один, / И ветер воеет, пароходы вторят. / Нет, я не Байрон, и не арлекин, / Что делать мне с тобою, сердце-море?» [Адамович, 1999, с. 153]. Отталкиваясь от лермонтовского полустушия с добавлением одного из распространенных блоковских образов-масок поэта, Г. Адамович указывает на свои истоки, коренящиеся в романтической и близкой ей символистской поэзии, с характерным в обоих случаях противопоставлением жизни искусству, а также иронически определяется как постсимволист, идущий уж своим путем. В свете высказывания Н. Гумилева о постсимволистах как искателях новых путей и о значимости для них поэтического опыта И. Анненского проясняется отсылка к И. Анненскому в стихотворении Г. Адамовича. Мотив выхода его лирического героя за пределы повседневности как игорного дома оборачивается уже не мотивом смерти, как у поэта-предшественника, но мотивом искания новых путей в поэзии, чем и обусловлен образ поцелуя Музы в финале его стихотворения.

Освоение поэтических приемов И. Анненского ощущается и в стихотворении «Воробьевы горы». Во-первых, это изображение вторгающейся в сознание лирического «Я» жизни как звуков и шумов, наполняющих собой окружающую лирическое «Я» реальность: «Звенит гармоника. Летят качели. / «Не шей мне, мать, красный сарафан». / Я не хочу вина. И так я пьян. / Я песню слушаю под елью» [Адамович, 1999, с. 154] (здесь можно вспомнить особенно показательное стихотворение И. Анненского «Нервы (Пластинка для граммофона)'). Во-вторых, характерная для И. Анненского персонификация абстрактных явлений и наделение их будничным жестом («На консультации вчера здесь Смерть была / И дверь после себя оставила открытой» [Анненский, 1990, с. 56] или «И с поясным поклоном Страх / Нам свечи раздает» [Анненский, 1990, с. 105] и т.п.): «И смертная печаль / Здесь семечки лушит, да песню тянет, / И плечи кутает в цветную шаль» [Адамович, 1999, с. 154]. Персонификация явления или эмоции происходит в этих стихотворениях не просто вследствие наделения их человеческими жестами, но в результате изображения именно тех жестов и поступков, которые производит человек под влиянием этих сил. Но у обоих авторов изображение людей опускается и возникает то, что можно обозначить как буднично-фантастический образ, объясненный самим И. Анненским в широко известном высказывании из его письма к М. А. Волошину от 06.03.1909 г., что «...самое страшное и властное слово, т. е. самое загадочное – может быть именно слово – будничное» [Анненский, 1979, с. 486]. Эта поэтика страшного и властного будничного слова была не просто освоена, но и положена в основу поэтического вкуса и письма представителей «парижской ноты» с легкой руки Г. Адамовича и при поддержке Г. Иванова.

Другой мотив, сближающий лирику Г. Адамовича с поэзией И. Анненского, это мотив упрямой оглядки современного человека в эпоху античности. В этом плане напрашивается сопоставление стихотворения «Еще и жаворонков хор...» со стихотворением И. Анненского «Дождик». В обоих стихотворениях драматизм оглядки в золотой век античности усилен мотивом искалеченности, отъединяющей стремящегося к гармонии лирического героя от стремительной и дисгармоничной современности. У И. Анненского это выражается с помощью контраста веры в золотой век и наличной дисгармонии, а также символического самоопределения лирического героя: «Иль сделаться Мною, быть может, / Одним из упрямых калек, / И всех уверять, что не дожит / И первый Овидиев век» [Анненский, 1990, с. 110]. У Г. Адамовича с помощью образа искалеченного музыкального инструмента, бывшего во времена античности основным атрибутом бога гармонии и культуры Аполлона: «И, может быть, мой слабый стих / Лишь оттого всегда поет о славе мира, / Что дребезжит в руках моих / Хоть и с одной струной, но греческая лира» [Адамович, 1999, с. 166]. Важно, что в обоих стихотворениях постепенно из конфликта современности и лирического «Я», жизни и искусства выводится мотив упрямого служения поэзии как высшего счастья, основанного на принципе преодоления силой искусства тяжести жизни: «И в мокром асфальте поэт / Захочет, так счастье находит» [Анненский, 1990, с. 110]. Эта поэтика негромкого, но упрямого преодоления тоже станет одной из важнейших черт поэтов «парижской ноты». С нею напрямую связана и высокая трагическая ирония как основа мировосприятия этих авторов.

На протяжении 20–30-х годов Г. Адамович все активнее утверждает поэтический культ И. Анненского. Не случайно, в собранной им совместно с М. Кантором антологии русской эмигрантской поэзии «Якорь» (1936) влияние И. Анненского стало одним из скрепляющих целостность этого сборника факторов. В подборке, принадлежащей самому Г. Адамовичу, особенного внимания в этом контексте заслуживает стихотворение «Патрон за стойкою глядит привычно-сонно...», в котором присутствует один из характернейших символов И. Анненского – «трактир жизни». Позже это стихотворение было также включено в его поэтические книги «На Западе» (1939) и «Единство» (1967). В первой строфе: «Патрон за стойкою глядит привычно-сонно, / Гарсон у столика подводит блюдам счет... / Настойчиво, назойливо, неугомонно / Одно с другим – огонь и дым – борьбу ведет» [Якорь, с. 62], на первый взгляд, изображающей конкретно-зримый образ трактира мотив счета, который подводит гарсон, получает посредством отсылки к стихотворению И. Анненского: «А в сенях, поди, не жарко: / Там, поднявши воротник, / У плывущего огарка / Счеты сводит гробовщик» [Анненский, 1990, с. 66] экзистенциальный смысл, развивающийся и в следующей строфе, воплощаясь особенно сильно в образе допитого стакана. Эти мотивы, объединяясь, вводят тему конца жизни, которая в третьей строфе развивается посредством мотива застольного тоста, а в четвертой – оплаченного проигрыша.

Показательно расширение поэтического контекста этих мотивно-образных рядов. Так, мотив допитого стакана как прожитой жизни отсылает не только к стихотворению И. Анненского «С четырех сторон чаши», но и к стихотворению М. Лермонтова «Чаша жизни». Более того, между стихотворениями И. Анненского «Трактир жизни» и «С четырех сторон чаши» имеется внутренняя смысловая взаимосвязь, отмеченная В. В. Мусатовым и, возможно, уловленная Г. Адамовичем: «Мотив опьянения, при котором человек теряет цель и высокий смысл своего существования, отчетливо звучит и в стихотворении «С четырех сторон чаши». «Хмельно-розовый напиток», который человек пьет сначала «нежным баловнем мамыши», затем – согнувшись под наплывом лет, и, наконец, по привычке, тянущей его к «чаше, выпитой до дна», в итоге «усыпляет» *мечту*. И дно выпитой чаши столь же трезвит, как холод ночи и гробовщик в сених «трактира жизни». Человека губит соблазнительная одурь существования» [Мусатов, 1992, с. 21]. Этот мотив отрезвления перед лицом смерти от иллюзий возможности надеждам сбыться или оттого, что еще есть время на воплощение мечты, является смыслообразующим в стихотворении Г. Адамовича.

Так, заявленный в первой строфе мотив подведения счета перерастает в последней строфе в мотив платы по счетам: «Он проиграл игру – он за нее ответил. / Пора и по домам. Надежды никакой. / – И беспощадно бел, неумолимо светел, / День занимается в полоске ледяной» [Якорь, с. 63]. Ценой неосуществленных из-за одури существования надежд, любви, мечты, поэзии (эти ценности обозначены в третьей строфе в виде застольного тоста: «За не-пришедшую! И за конец разлуки, / За вечер у огня, за руки на плече. / Еще за ангела... и те, иные звуки... / Летел, полуночью... за небо вообще!» [Якорь, с. 63]) становится сама жизнь, которая в этом стихотворении перестает быть игрой в свете неумолимо отрезвляющей истины о том, что жизнь дается один раз и за все прожитое и непрожитое человек платит тоже один раз, когда покидает «трактир жизни» и уже ничего нельзя изменить. Мотив смерти как платы представлен не только метафорой неумолимо и беспощадно занимающегося в ледяной полоске дня, но и посредством отсылки к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Ангел». В свете лермонтовской реминисценции призыв «пора и по домам» приобретает характер не столько земного возвращения домой, сколько создает образ метафизического приюта души, окончившей свой земной путь.

Таким образом, в стихотворении Г. Адамовича наблюдается развитие поэтических мотивов и образов М. Ю. Лермонтова и И. Ф. Анненского, которые приобретают характер единой поэтической традиции, что усиливается и тем, что первая книга стихов И. Анненского «Тихие песни» одним из источников символа, вынесенного в заглавие, имеет указанное стихотворение М. Ю. Лермонтова. Кроме того, отсылка к лермонтовскому «Ангелу» позволяет Г. Адамовичу подхватить тему небесной родины поэтической души, чувствующей свое земное существование как обман и с радостью восприни-

мающей смерть как возвращение домой, заявленную в стихотворении З. Гиппиус «Домой», тоже включенном в антологию. Подобная переключка тематики и образно-мотивных рядов способствует восприятию стихотворений разных авторов как единого поэтического целого.

Так как большая часть стихотворений из сборника «На Западе» (1939) была позже включена в состав поэтической книги «Единство» (1967), рассмотрим эти стихотворения в контексте итоговой по своему характеру книги поэта. В основе поэтического смысла этой книги – раскрытие темы поэтического служения как основы жизненного пути лирического «Я». Не случайно, что оба наиболее акцентированных композиционно стихотворения – открывающее и замыкающее книгу – посвящены теме поэзии.

Стихотворение «Стихам своим я знаю цену...», открывающее книгу, отсылает к одному из самых примечательных и характерных мотивов И. Анненского – несовершенство собственных стихов. Этот мотив заявлен в стихотворении Г. Адамовича с самого начала: «Стихам своим я знаю цену. / Мне жаль их, только и всего» [Адамович, 1999, с. 77]. При этом мотив жалости переключается с известными стихами И. Анненского о силе любви, в основе которой жалость, и тоже адресованной собственному творчеству: «Но я люблю стихи – и чувства нет святых: / Так любит только мать, и лишь больных детей» [Анненский, 1990, с. 81]. Тем не менее, отсылая к И. Анненскому, Г. Адамович иначе развивает указанный мотив. Если у поэта-предшественника любование стихами другого поэта вызывало восхищение и даже давало веру в силу поэзии и, как следствие, придавало уверенность в собственном даре (здесь можно указать такие его стихотворения, как «Поэзия», «Рождение и смерть поэта» и др.), то у Г. Адамовича, напротив, встреча с чужим поэтическим опытом развивается в стихотворении в мотив соперничества: «Но ощущаю как измену / Иных поэзий торжество», порождая мотив ревности. В его стихотворении, по сравнению с предшественником, меняется сам тип любви, метафорически представляющий отношения поэта и его стихов. Если у И. Анненского это отношения матери (= поэт) и ребенка (= стихотворение), то у Г. Адамовича – влюбленных, что, возможно, ассоциативно обусловлено творческим развитием мифопоэтически закрепленных в культуре образов поэта и Музы. Отсюда и спектр эмоций, положенный в основу лирического сюжета: от ревности в первой строфе – до преклонения во второй: «Сквозь отступленья, повторенья, / Без красок и почти без слов, / Одно, единое виденье, / Как месяц из-за облаков» [Адамович, 1999, с. 77] и примирения в третьей: «То промелькнет, то исчезает, / То затуманится слегка, / И тихим светом озаряет, / И непреложно примиряет / С беспомощностью языка» [Адамович, 1999, с. 77]. На фоне отсылки к И. Анненскому указанный в начале стихотворения мотив несовершенства собственных стихов приобретает отчетливость и оригинальность в стихотворении Г. Адамовича.

Финальное стихотворение книги «Ни музыки, ни мысли... ничего...» представляет собой скрытую полемику с общепринятым взглядом на поэзию

как торжество, славу, упоение ими. В противовес этому взгляду во второй строфе поэзия предстает как некий «голос приглушенный», мучающий лирического героя своей недоопределенностью, но вместе с тем отмечающий его поэзию отсветом подлинного искусства: «Но навсегда вплелся в напев твой сонный, – / Ты знаешь сам, – вошел в слова твои, / Бог весть откуда, голос приглушенный / Быть может смерти, может быть любви» [Адамович, 1999, с. 123]. В каком-то смысле это стихотворение роднит Г. Адамовича с более жестко выраженным мотивом поэзии как муки и болезни в стихотворениях А. Ахматовой и Б. Пастернака, что, на наш взгляд, у всех этих поэтов, в свою очередь, восходит к развитию этого мотива у И. Анненского («Старая шарманка», «Третий мучительный сонет», «Смычок и струны» и т. п.).

Тема поэта и поэзии прямо поддержана и в стихотворении «Нет, ты не говори: поэзия – мечта...», а косвенно выражается практически в половине стихотворений, составивших книгу. Среди форм этого косвенного выражения преобладают три. Первая представляет собой отсылки к поэтам, чьи судьбы и образы стали знаковыми для разных эпох русской лирики (А. Пушкин, М. Лермонтов, В. Брюсов, З. Гиппиус, А. Блок, И. Анненский, А. Ахматова и др.). Здесь можно указать стихотворения «По широким мостам...», «Слушай – и в смутных догадках не лги...», «За все, за все спасибо. За войну...», «Ничего не забываю...» и др. Вторая выступает как выражение тематики поэзии в нераздельном слиянии с темами музыки, смысла жизни, смерти, например, в стихотворениях «Тихим, темным, бесконечно-звездным...», «Без отдыха дни и недели...», «Из-за голубого океана...» и т. п. Третья форма предполагает использование элементов поэтического ремесла, с помощью которых проясняются чувства и отношения лирического субъекта к жизненным реалиям. Так, например, в стихотворении «Всю ночь слова перебираю...» неповторимость и сила любви к Петербургу и ушедшему миру Российской империи, в которой он был столицей, выражена с помощью обыгрывания ситуации поэтического ремесла: «Друзья! Слабеет в сердце свет, / А к Петербургу рифмы нет» [Адамович, 1999, с. 96].

Тема поэзии неотделима в творчестве Г. Адамовича от двух других, определяющих ее своеобразие – это темы смерти и обретаемого в ее преддверии смысла жизни. Так, в последнем стихотворении книги смерть наделяется отчасти функциями Музы. А само существование, по крайней мере, осмысленная его часть, представлена в книге как создание стихотворений, что особенно отчетливо выражено в стихотворениях «Был дом, как пещера. О дай же мне вспомнить...» и «Нет, ты не говори: поэзия – мечта...»

Таким образом, в поэтике заглавия книги стихов «Единство» реализована тематика слитности всех граней бытия, определяющих уникальность личности лирического субъекта. А стремление постигнуть ценность единственного индивидуального существования, по сути, может быть рассмотрено как сюжетообразующее начало всей книги стихов. Более того, на наш взгляд, именно эта сюжетная установка и роднит Г. Адамовича с И. Анненским, опреде-

ляя переключки и на других уровнях художественной структуры – образом, мотивном, тематическом, аксиологическом.

Следовательно, в этой поэтической книге Г. Адамовича опыт И. Анненского усвоен не только на мотивно-тематическом уровне, но и на уровне самой техники поэтического письма, когда в основу изящных музыкальных решений положена буднично-разговорная речевая стихия, или когда вещно-конкретные, предметные образы оказываются толчком к эмоционально вибрирующим и не до конца проясненным состояниям. Примечательно также обращение Г. Адамовича к поэтическим экспериментам И. Анненского, когда в основу лирического сюжета оказывалось положенным переживание смысла отдельного слова. У И. Анненского это известное стихотворение «Невозможно», у Г. Адамовича можно указать на стихотворения «Да, да...я презираю нервы...» (здесь в основе лирического переживания слово «никогда»), «Есть, несомненно, странные слова...» («последний»), а также «Светало. Сиделка вздохнула. Потом...»

Стихотворение «Да, да... я презираю нервы...» выстроено как неявный диалог, в котором реплики другого скрыты и как бы восстанавливаются из реакции на них лирического «Я». Композиционно это стихотворение напоминает стихотворение И. Анненского «Что счастье?». Тематически оно примыкает к любовной лирике. В основе лирического сюжета – очередное объяснение с той, которую лирический герой любит на протяжении всей жизни, и которая не вполне отвечает на его чувства, а то и вовсе речь может идти о безответной любви, на что красноречиво указывает финал: «Не бойся, я сильней другого, / Что хочешь говори... да, да! / Но только нет, не это слово / Немыслимое: / никогда» [Адамович, 1999, с. 91]. В этом финальном «никогда» стягивается и взрывается весь эмоциональный спектр этого стихотворения. Оно, включаясь в предшествующий контекст, раскрывает суть любовной и человеческой драмы.

Начинается стихотворение с отрицания героем своих чувств, с мотива разговора с женщиной, которую, как ему кажется, он больше не любит, которая ему изменила. Первые три строфы по принципу усиления развивают эту тему последовательного отказа от своих чувств с тем, чтобы в последней строфе посредством слова «никогда» откровенно прозвучало признание в любви, опровергающее заявленные в предыдущих строфах чувства презрения и безнадежности как жизненного опыта. Тем самым слово «никогда» наряду со своим привычным значением отрицания приобретает, благодаря контексту, не свойственный ему смысл утверждения всего, от чего лирический герой пытался отказаться, и что становится для него безусловной ценностью на фоне «немыслимого никогда»: смысл жизни, любовь, надежду. Показательно, что слово «никогда» в пределах этой строфы рифмуется с двойным утверждением: «да, да!» Ироническое переосмысление слова напоминает поэтический ход в стихотворении И. Анненского «Невозможно».

Еще ближе к этому стихотворению предшественника оказывается стихотворение Г. Адамовича «Есть, несомненно, странные слова...», первая строфа которого: «Есть, несомненно, странные слова, / Не измышленья это и не бредни. / Мне делается холодно, едва / Услышу слово я «последний»» [Адамович, 1999, с. 117] композиционно повторяет первую строфу вышеупомянутого стихотворения И. Анненского: «Есть слова – их дыханье, что цвет, / Так же нежно и бело-тревожно, / Но меж них ни печальнее нет, / Ни нежнее тебя, *невозможно*» [Анненский, 1990, с. 146]. В обоих стихотворениях акцентированное слово венчает собой строфу, что способствует его выделению среди прочих слов в восприятии лирического субъекта.

В обоих стихотворениях на фоне выделенного слова и вопреки его смыслу лирический герой обретает ускользающую из-под ног почву смысла и значимости жизни, которая именно на пороге небытия и осознается им как безусловная ценность. Но если у И. Анненского этот смысл достигается через эмоциональное погружение в музыку и смысл слова «невозможно», то у Г. Адамовича во второй строфе стихотворения этот эффект достигается с помощью приема контраста: «Последний час. Какой огромный сад! / Последний вечер. О, какое пламя!» [Адамович, 1999, с. 117], когда лирический герой на фоне переживания последнего мгновения своей жизни оказывается способен воспринять полноту совершенства и красоты покидаемого им мира.

Отмеченный существенный пласт перекличек с поэзией И. Анненского, вырастающий до поэтического диалога, по сути, становится основой архитектоники книги стихов «Единство», что обусловлено наследованием Г. Адамовичем принципиальной эстетической установки поэта-предшественника, отрефлексированной им самим в «Книгах отражений» и поэтически емко сформулированной О. Мандельштамом: «Весь корабль сколочен из чужих досок, но стать у него своя». Можно смело утверждать, что в И. Анненском Г. Адамовича зрелого периода творчества привлекала не только тематика и проблематика, но, в первую очередь, способность, отражая иные голоса, откликаясь на них, подобно эху, придавать новому поэтическому единству уникальность индивидуализированного звучания. Подобно И. Анненскому Г. Адамович, отсылая в своих стихах к поэзии А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Ахматовой, А. Блока и др., не растворяется в хаосе голосов, но слышит их как хоровое начало русской поэзии, в котором его голос обретает собственное неповторимое звучание, то сливаясь с уже осуществившейся традицией, обогащая ее звучание, то выводя совершенно новую «ноту». В этом смысле не менее показательным пристальное внимание Г. Адамовича к дремлющему в поэзии музыкальному началу, важному и в лирике И. Анненского (напомним, что его единственная опубликованная при жизни книга стихов называлась «Тихие песни»). Таким образом, поэтика заглавия книги стихов Г. Адамовича «Единство» символически раскрывается как заявленная позиция лирического субъекта, выступающего в «хоре» русской поэзии как органической части «мирового оркестра», что особенно очевидно проявилось в стихотворении «Ничего не забываю...»

Подводя итог разговору о поэтическом диалоге Г. Адамовича с И. Анненским, хотелось бы еще раз подчеркнуть его определяющую роль для младшего поэта и привести одно из характерных высказываний на этот счет самого Г. Адамовича: «Мне недавно пришлось слышать упрек, будто я влияние Анненского вижу везде и всюду и вообще переоцениваю его поэзию. Думаю, что упрек этот – несправедливый. Медленно и верно Анненский овладевает сознанием русских поэтов. Незамеченный современниками, он воскреснет для потомков. Говорят: Анненский – отравка. Ничего! Сладкой водичкой поэзия никогда не была, а от яда она еще никогда не умирала» [Адамович, 1998, кн. 2., с. 280]. Высказывание это показательное и в том смысле, что культ И. Анненского, утверждаемый Г. Адамовичем, строился на пристальном внимании к поэзии предшественника (образ поэзии-яда один из распространенных в стихотворениях И. Анненского) и представлял собой в какой-то мере осознанно создаваемый образ культурного двойника, пристальное всматривание в духовный облик которого способствовало поэтическому самоопределению Г. Адамовича, а также выступало способом приобщения к русской поэзии «серебряного века» как вариантом изживания ситуации одиночества – одной из ведущих тем поэта-эмигранта.

3.1.2. Г. Иванов – И. Анненский

Георгий Иванов – один из поэтов, который в своем самоопределении обозначил преемственность по отношению к И. Анненскому. При этом, подобно А. Ахматовой, по мере развития своего поэтического дара он все больше декларировал свое ученичество у старшего поэта, чье творчество еще Н. Гумилевым было провозглашено как определившее поэтику и эстетику постсимволизма.

На особую значимость этого диалога уже указывали и в критике, и в литературоведении. На цитатный слой из И. Анненского в поэзии Г. Иванова указывали исследователи и комментаторы его книг (В. Ф. Марков, Н. Богомол, Г. И. Мосешвили, Ю. В. Несынова, А. Е. Рылова, И. А. Тарасова и др.). Суть этого непрекращающегося диалога очень точно сформулировал Н. Богомол: «...в осознании своей причастности к русской поэзии – прежде всего к поэзии XX века, поэзии своих старших современников: Анненского, Блока, Кузмина, Ходасевича, Ахматовой, – Иванов чувствует опору для собственного самостоянья, для существования во все более безжалостном мире» [Богомол, 1989, с. 138].

В работах Ю. В. Несыновой и А. Е. Рыловой было указано на эволюционирующий характер обращений Г. Иванова к поэзии И. Анненского. Обе исследовательницы однозначно разграничивают доэмигрантское поверхностное обращение к поэтическому опыту И. Анненского и сущностное изменение этого диалога в период эмиграции. Так, с точки зрения А. Е. Рыловой,

это изменение, в первую очередь, касается тематики смерти, жизни, творчества и природы и позволяет выразить «кризисное мировосприятие поэта» [Рылова, 2006, с. 200]. Ю. В. Несынова более подробно исследует изменение отношения Г. Иванова к И. Анненскому в период эмиграции. Так, она выделяет два этапа в поэтическом диалоге этих поэтов, объясняя их особенностями творческой эволюции Г. Иванова. Если в 1930–40-е годы характерное для Г. Иванова «"Внутреннее" ощущение трагизма и всеобщей обреченности связано с выходом на первое место в творческом диалоге имени И. Ф. Анненского» [Несынова, 2007, с. 17–18], то в его лирике 1950-х «меняется функция интертекстуальности. Творческий диалог с поэтами, мироощущение которых было близко мироощущению Г. В. Иванова (И. Анненский, А. Блок), заменяется жадной разговор «по душам» в житейской бытовой обстановке с людьми, которым довелось пережить то же, что испытывает сейчас лирический герой (А. Пушкин, Н. Гоголь, М. Пруст)» [Несынова, 2007, с. 19].

Итак, притяжение к И. Анненскому, возможно, начинается с короткого периода ранних метаний Г. Иванова в попытках самоопределения в разных литературных группах и кружках 1910-х годов и, особенно, в период его участия в «Цехе поэтов» и сотрудничества с журналом «Аполлон». Вследствие этого представляется необходимым рассмотреть, как складывалась и изменялась эта линия поэтического диалога в разных книгах стихотворений Г. Иванова.

По мнению А. Ю. Арьева, отмеченная А. Блоком «обделенность» стихов Г. Иванова становится главным нервом его поэзии и восходит в своем истоке к редукции «...символистских «несказанностей» и «неизреченностей», а ближайшим образом «невозможностей» Иннокентия Анненского. Ее можно сравнить с опрощением, если понимать опрощение как культурную работу, а не как способ перехода к «естественному состоянию», всегда мнимому. Не только природа, но и культура полна великого молчания. Опрощение дает шанс войти в эту зону» [Арьев, 2005, с. 37]. Исследователь уточняет и другую линию эстетической программы Г. Иванова, проявившуюся уже с 1910-х годов и восходящую к И. Анненскому. Речь идет о поэзии как божественной сфере, которая не может принадлежать «...ни одному из авторов, но из нее черпают все» [Арьев, 2005, с. 71]. Одно из дебютных стихотворений Г. Иванова «Осенний брат», по мысли исследователя, восходит к И. Анненскому, у которого в «Моем стихе» это представление о том, что стих – ничей выражено с предельной прямоотой. В этом тексте содержалось, по мнению А. Ю. Арьева, глубинное неизменное отношение к поэзии «как к субстанции неуничтожимой», и к тому же «в чужих стихах Георгий Иванов искал и ценил крупинки идеального пратекста, с наслаждением давал им по-новому сверкать и звучать в собственных стихах» [Арьев, 2005, с. 71]. В свете этого для Г. Иванова изначальное притяжение к И. Анненскому оказывается сродни пути и формуле Мандельштама и об И. Анненском, и об идеальном поэте вообще: «Весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать» [Ман-

дельштам, 1993, т. 2, с. 239]. Кроме того, как указывает А. Е. Рылова, обращение к поэзии Анненского в ранней лирике Иванова в стихотворениях «Осенний брат», «Весенние аккорды», «Элегия» стали проявлением «...стремления приобщиться к миру новой, модернистской литературы, продемонстрировать свою причастность к ней, а также показатель литературного вкуса, поскольку поэзия И. Анненского с самого начала считалась элитарной» [Рылова, 2006, с. 162].

С другой стороны, подобно многим участникам «Цеха поэтов» Г. Иванов, определяясь на литературной арене как постсимволист, осваивал поэтику «вещной детали». В одном из ранних стихотворений, вошедших в поэтический сборник «Лампада» (1922), «В широких окнах сельский вид...» Г. Иванов использует образ фарфорового циферблата с изображенным на нем улыбающимся Эротом. В контексте стихотворения, которое посвящено развитию темы творческого уединения, этот образ циферблата с улыбающимся с него Эротом иронически подчеркивает одиночество лирического героя. Представляется, что такое ироническое звучание эта деталь получает по наследству от И. Анненского, у которого в стихотворении «Тоска маятника» из «Трилистника из старой тетради» «пышный розан на белом циферблате» иронически подсвечивает развитие темы человеческого существования. Маятник, отмеряющий жизнь лирического субъекта и неумолимо напоминающий о быстротекущем времени, заставляет лирического героя разглядеть и прочувствовать жуть, коренящуюся в самых обыденных предметах: «Тело скорбно и разбито, / Но его волнует жуть, / Что обиженно-сердито / Кто-то мне не даст уснуть» [Анненский, 1990, с. 123]. Однако в то время как лирического героя охватывает ужас, его взгляд упирается в пышный розан, «намалеванный» на белом циферблате. Этот рисунок, которым хотели незатейливо украсить часы и прославить пышность и радость земной жизни, иронически прикрывает собой тикающий механизм неумолимо надвигающейся смерти.

В эмиграции диалог с И. Анненским углубился. Так, в первую очередь, А. Ю. Арьев отмечает обращение Иванова к ключевому символу поэта-предшественника – к Тоске: «Тоска – это, конечно, не счастье. Но – болезнь счастья, его земное русское инобытие. Тоска насыщена отраженным светом идеальной жизни и – похоже – предпочтительнее ее самой <...> «Тоска» у Георгия Иванова, как и у Анненского, ключевое слово. Разумеется, кто из поэтов не тосковал. Без тоски и лириком не станешь. Даже у Вяч. Иванова это слово выделяют как сокровенный знак. Но Анненский, а вслед за ним и Георгий Иванов, создали своего рода эстетику тоски, эквивалентную эросу и эстетике невозможного» [Арьев, 2005, с. 92–93]. Таким образом, можно говорить уже не только об эстетическом, но и метафизическом освоении традиции И. Анненского в творчестве Г. Иванова. И теперь обращение к И. Анненскому обнаруживается и в теме искусства, и в теме человеческого существования, и в теме смерти как той силы, которой проверяется и обнаруживается граница между реальностью и мечтой, иллюзией и истиной.

Если в целом характеризовать сборник «Розы» (1931), то в нем как общая для всей книги мысль провозглашается отказ от мистико-теургической веры в искусство. Этот общий строй, соединенный с восприятием искусства как самой ценной в жизни человека сферы, на наш взгляд, сочетается с позицией И. Анненского, в силу такого же сочетания оказавшегося чуждым разным символистским группам своего времени. Г. Струве, позже откликнувшийся на этот сборник, отметил в нем присутствие И. Анненского как той музыкальности, к которой вернулся Г. Иванов в противовес акмеистической чеканности и четкости образов. Среди стихотворений, наиболее полно отразивших эту позицию в книге, укажем «Медленно и неуверенно...», «Перед тем, как умереть...», «Я слышу история и человечество...».

А. Ю. Арьев, комментируя стихотворения этой книги, указал и на конкретные реминисценции И. Анненского. Так, в стихотворении «Синий вечер, тихий ветер...» в третьей строфе второй стих: «Тихо кануть в сумрак томный...» представляет собой характерный жест И. Анненского. Стихотворение же «Медленно и неуверенно...» соотнесено А. Ю. Арьевым с «Трилистником в парке» из «Кипарисового ларца». Этим соотношением исследователь объясняет появление пушкинского образа вслед за зеркальным мотивом в стихотворении, что обусловлено композицией «Трилистника в парке», где за стихотворением «Я на дне» идет «Бронзовый поэт».

В книге «Отплытие на остров Цитеру» (1937), название которой отсылает к собственной ранней лирике Г. Иванова, в диалоге с которой и разворачивается переосмысление отношений «я – мир – поэзия», диалог с И. Анненским тоже играет важную смысловую роль и обнаруживается в стихотворениях «Только всего – простодушный напев...», «Так иль этак. Так иль этак», «Я тебя не вспоминаю».

Стихотворение «Только всего – простодушный напев...», на наш взгляд, содержит отсылки к «Волшебной скрипке» Н. Гумилева и «Смычку и струнам» И. Анненского, в которых символика скрипки соотнесена с вечностью искусства и с гибельностью судьбы, приобщившегося к этой сфере поэта. У Н. Гумилева – это скрипач, у И. Анненского – музыкальный инструмент. У Г. Иванова эта символика сохраняется, причем в духе стихотворения И. Анненского повторяется образный ряд: вечер – свечи – скрипка, но в перевернутом состоянии. У И. Анненского вечер – зажженные свечи – играющая звучащая скрипка. У Г. Иванова: умирающий звук – догоревшая свеча – падающая из рук скрипача скрипка. Мотив умирания поддержан строфической. Так, вторая строфа представляет собой двустипхию, усеченное по отношению к предыдущему четверостишию и исполнена символика смерти не только поэта (скрипача), но и искусства (скрипки), особенно если учитывать гумилевскую реминисценцию: «Падает песня в предвечную тьму, / Падает мертвая скрипка за ней...» [Иванов, 2005, с. 266]. Таким образом, это стихотворение соотносится с характерной для эмигрантского периода творчества Г. Иванова мыслью о гибели искусства как гибели мира, так как мироздание – это зву-

чащая музыка, которая замолкает вместе с мертвой скрипкой, хотя эхо все еще доносит ее звук: «Чудное эхо ее повторит» [Иванов, 2005, с. 266]. Но мотив эха в отличие от пушкинской традиции уже насыщен апокалипсической семантикой, так как эхо – только отзвук, и когда оно отзвучит, ему уже не на что будет откликаться, отсюда и усиление в стихотворении Г. Иванова мотива гибели и пустоты.

В стихотворении «Так иль этак. Так иль этак» А. Ю. Арьев и в образной, и в ритмической его структуре обнаруживает отсылку к стихотворению И. Анненского «То и это». Добавим к наблюдениям исследователя возможность еще одной реминисценции из И. Анненского – образ «постылого ребуса бытия» из стихотворения «Идеал», в котором само чтение оборачивается разгадыванием и представлено как человеческое существование. В таком контексте решенная загадка вполне определенно оборачивается Смертью, т. е. тем, что, по мысли А. Е. Барзаха, в поэзии И. Анненского табуируется в «так-дейксисе», скрываясь за указательными местоимениями.

Наконец, в стихотворении «Я тебя не вспоминаю...», как указывает А. Ю. Арьев, последняя строфа – «отзвук посвященной описанию похорон начальной строфы стихотворения «Хризантема» из «Тихих песен» Анненского» [Арьев; Иванов, 2005, с. 607].

Таким образом, в книге «Отплытие на остров Цитеру» диалог с И. Анненским проведен сквозь темы умирания мира – искусства – поэта. В дальнейшей поэзии Г. Иванова эта тематика тоже будет развиваться с оглядкой на поэзию И. Анненского.

Следующая поэтическая книга Г. Иванова «Портрет без сходства» (1950), с точки зрения Р. Гуля, отразила глубинное усвоение Г. Ивановым особой лирической интонации, которую он определил как «гениальная интимность» и возвел к творчеству В. Розанова и И. Анненского: «По-моему, в шепоте голоса у Иванова есть только два предшественника в русской литературе: в прозе Розанов и в поэзии Анненский. Я сказал бы, что оба они обладали даром *гениальной интимности*, и это их основное качество сразу отделяло их от всех слишком *громко думающих* и *громко пишущих* литераторов <...> Никто другой в нашей литературе не умел говорить подобным тихим шепотом, почти на ухо, но сказанным прорезать человека, как бритвой. Подобным даром интимности владеет и Георгий Иванов <...> И это очень часто приближает его к интонациям Анненского» [Гуль, 1955, с. 126]. Если конкретизировать это общее наблюдение критика, то можно указать на целый ряд стихотворений этой поэтической книги, в которых реализован диалог Г. Иванова с И. Анненским: «Маятника мерное качанье...», «Мертвый проснется в могиле...», «Что ж, поэтом долго ли родиться...», «Холодно. В сумерках этой страны...», «Был замысел странно-порочен...», «Ничего не вернуть и зачем возвращать?», «Ветер тише, дождик глуше...», «Если бы жить... Только бы жить...», «Остановиться на мгновенье...». Рассмотрим развитие этого диало-

га в той композиционной последовательности, как он представлен в книге стихов Г. Иванова.

В стихотворении «Маятника мерное качанье...» содержится отсылка к одному из знаковых символов овегшественного времени и его власти над человеком в поэзии И. Анненского. Связь в поэзии предшественника этого образа с мотивом смерти подхватывается и Г. Ивановым, но разрешается на фоне поэзии И. Анненского в ироническом ключе. Если у поэта начала века маятник соотнесен с ужасом неотвратимости смерти, с биением человеческого сердца, которое некому качнуть, в отличие от маятника в часах («Тоска маятника», «Лира часов» и др.), то у Г. Иванова смерть в этом стихотворении предстает как что-то далекое, ожидаемое, но не приходящее к лирическому герою, уставшему от жизни: «Старые счета перебираю. / Умереть, да вот не умираю» [Иванов, 2005, с. 278]. Эта усмешка не означает сологубовского приветствия смерти, но подчеркивает удивление лирического субъекта перед тем, что жизнь не мимолетна, перед ее растянутостью во времени, отсюда и «Маятника мерное качанье» [подчеркнуто мною – Н. Н.]. Это же удивление объясняет и другое странное сочетание усталости от жизни с грустью о том, что она предстала не такой, о какой мечтал лирический герой и, наконец, с остающимся в нем желанием жить, проявляющимся в сожалении о несбывшихся мечтах: «Тихо перелистываю «Розы» – / «Кабы на цветы да не морозы!»» [Иванов, 2005, с. 278].

В стихотворении «Мертвый проснется в могиле...» сюжетобразующим выступает мотив тоски, который, по мнению А. Ю. Арьева, у Г. Иванова восходит именно к И. Анненскому: ««Тоска» у Георгия Иванова, как и у И. Анненского, ключевое слово. Разумеется, кто из поэтов не тосковал. Без тоски и лириком не станешь. Даже у Вяч. Иванова это слово выделяют как сокровенный знак. Но И. Анненский, а вслед за ним и Георгий Иванов, создали своего рода эстетику тоски, эквивалентную эросу и эстетике невозможного» [Арьев, 2005, с. 92–93]. Более того, в этом стихотворении мотив тоски контаминируется с тематикой смерти-воскресения в характерном для И. Анненского ее развитии: или воскресение невозможно: «Уплывала вербная неделя / на последней на погиблой снежной льдине; // Уплывала в дымах благовонных, / В замираньи звонов похоронных, / От икон с глубокими глазами / И от Лазарей, забытых в черной яме» [Анненский, 1990, с. 91] («Вербная неделя»); или бессмысленно: «Спасенье ее неизменно / Для новых и новых мук» [Анненский, 1990, с. 93] («То было на Валлен-Коски»); или оборачивается безысходностью: «В тоске безысходного круга / Влачусь я постылым путем...» [Анненский, 1990, с. 197] («Тоска миража») и абсолютным одиночеством: «Пусть только бы в круженьи бытия / Не вышло так, что этот дух влюбленный, / Мой брат и маг, не оказался я / В ничтожестве слегка лишь подновленный» [Анненский, 1990, с. 144] («Другому»).

Почти балладное начало стихотворения Г. Иванова в духе Э. По: «Мертвый проснется в могиле, / Черная давит доска» [Иванов, 2005, с. 278] не по-

лучает ожидаемого развития. Напротив, то, что Г. Иванов отказывается от этой линии сюжетного развития, переводит мотив пробудившегося в могиле мертвеца в ассоциативно-символический план в следующих двух стихах: «Что это? Что это? – Или / И воскресенье тоска?» [Иванов, 2005, с. 278]. Риторический вопрос, связавший темы смерти – воскресения – тоски, столкнувшись с мотивом пробудившегося мертвеца, дает неожиданный смысловой эффект. Во-первых, между жизнью и смертью стирается граница, так как общим состоянием души лирического субъекта и в том и в другом мире оказывается тоска. Во-вторых, этот ассоциативный ход порождает странное, на первый взгляд, тождество: жизнь – могила. Соответственно, в следующих двух строфах это отождествление развивается в образе неизменно повторяющегося круга существования, в котором возвращение домой рифмуется с тюрьмой и усиливается внутренней рифмой – сумой, опирающейся на русскую народную поговорку: «От сумы да тюрьмы не зарекайся»: «И воскресенье унынье! / Скучное дело – домой... / Тянет Волынью, полынью, / Тянет сумой и тюрьмой» [Иванов, 2005, с. 279]. Таким образом, воскресенье как возвращение домой иронически отмечается рифмами: домой – сумой – тюрьмой, в которых подчеркивается бездомность человека в этом мире. В третьей строфе отзвуком к тоске первой строфы и унынью и скуке второй звучит мотив жалобного плача ребенка, вновь очутившегося в этом мире, уже утратившего память о прежнем круге существования, но предчувствующего его неизбежное повторение вновь: «И над соломой избенок, / Сквозь косогоры и лес, / Жалобно плачет ребенок, / Тот, что сегодня воскрес» [Иванов, 2005, с. 279].

В стихотворении «Что ж, поэтом долго ли родиться...» Г. Иванов вновь обращается к трагической высокой иронии, но уже в осмыслении темы поэта и поэзии. Ирония здесь направлена на беспощадное и мучительное для лирического героя развенчание иллюзий, созданных человеческим сознанием и закрепленных в художественных произведениях: «Что ж, поэтом долго ли родиться... / Вот сумей поэтом умереть! / Собственным позором насладиться, / В собственной бессмыслице сгореть!» [Иванов, 2005, с. 281]. В первую очередь, ироническому осмыслению подвергается романтический в своих истоках миф об избранности и высоком смысле поэтического служения, вплоть до отрицания наличия такового смысла, источником чего во второй строфе выступает мотив безнадежности, пронизывающей мир иной (= идеальный) так же, как и этот: «В доказательство, что жизнь иная / Так же безнадежна, как земная, / Так же недоступна для тебя» [Иванов, 2005, с. 281]. Ирония, направленная на трагическое обнаружение присущей искусству бессмысленности, перекликается со стихотворением И. Анненского «Идеал», в котором лирический герой оказывается в ситуации невозможности разгадать, найти в текстах, хранящихся в библиотеке, ответ на ключевые вопросы человеческого существования: «И там, среди зеленолицых, / Тоску привычки затая, / Решать на выцветших страницах / Постылый ребус бытия» [Анненский, 1990, с. 59]. При этом источником муки для обоих лирических героев выступает

обнаружение ими мифологического в своей основе представления о высоком смысле поэзии, вера в который необходима им, и в то же время невозможность и далее находиться под властью этой иллюзии.

И поскольку в искусстве, как правило, различные формы двоемирия и концепция высокого предназначения связаны с утверждением вечности, бессмертия этой сферы в отличие от реальной жизни, то следующее в книге Г. Иванова стихотворение «Холодно. В сумерках этой страны...» как раз и актуализирует мотив смерти и отношения к ней лирического героя. Причем легко узнаваемой реминисценцией к И. Анненскому в этом стихотворении выступает образ ночных часов, который в поэзии предшественника (например, в «Трилистнике обреченности») был непосредственно связан с мотивами власти времени над человеком, смерти и страха перед нею и желания вырваться из-под ее власти: «Я знал, что она вернется, / И будет со мной – Тоска. / Звякнет и запахнет / С дверью часовщика... // <...> // Здесь мы с тобой лишь чудо, / Жить нам с тобою теперь / Только минуту – покуда / не распахнется дверь...» [Анненский, 1990, с. 97]. У Г. Иванова этот образ, вмещающий всю полноту смыслов, заданных поэтом-предшественником, выражает и ту же предельную искренность, и звучит легкой полемикой. Если у И. Анненского мы не обнаруживаем мотивов разочарования в самой жизни и желания скрыться от нее в смерть, то в этом стихотворении Г. Иванов близок именно к этому чувству: «Синие сумерки этой страны... / Всюду, куда ни помотришь, – снега. / Жизнь положив на весы, / Вижу, что жизнь мне не так дорога» [Иванов, 2005, с. 282]. Однако тончайшей нитью, связующей его героя с жизнью, звучит последний стих, отчасти контрастный к предыдущему, в котором и содержится образ ночных часов: «И не страшны мне ночные часы, / Или почти не страшны...» [Иванов, 2005, с. 282]. С предельной прямолинейностью лирический герой Г. Иванова, не рисуясь, говорит о том, что какой бы пугающей и ужасной ни представала перед ним жизнь, страх смерти, даже практически уничтоженный страхом жизни, все равно будет таиться в самой глубине человеческого существования и провоцировать человека на поиск смысла жизни даже тогда, когда этот смысл не просто не очевиден, но и когда жизнь кажется абсолютно бессмысленной. И в этом плане Г. Иванов, действительно, сближается с ядром поэтической системы И. Анненского, для которого этот парадокс зачастую становился импульсом поэтического вдохновения.

По контрасту к предыдущему стихотворению в книге Г. Иванова выступает текст «Был замысел странно-порочен...», в котором уже неоднократно отмечался поэтический диалог автора с И. Анненским. Так, еще Н. Берберова полагала, что в этих стихах «поэзия Иванова впитала и отразила Анненского» [Берберова; Иванов, 2005, с. 616], а А. Ю. Арьев отмечает, что «помимо «оплывающих свеч», неизменного атрибута стихов Анненского, помимо очевидной в данном случае параллели со «Смычком и струнами» из «Кипарисового ларца», несомненно близка Г. И. общая эстетика старшего поэта с его

вниманием к «красоте утрат» и ее частные особенности, например, склонность к употреблению наречий в сочетании с краткими прилагательными: в данном случае – «странно-порочен» (у Анненского «капризно-желанны», «нежно-желанны» и т. п.)» [Арьев; Иванов, 2005, с. 616]. А. Ю. Арьев же усматривает и реминисценцию в стихе «Пока догорала свеча» к стиху И. Анненского «Пока свечи плывут» из стихотворения «Струя резеды в темном вагоне» [Арьев; Иванов, 2005, с. 616]. Кроме этих отмеченных параллелей следует указать и на ритмическую реминисценцию (3-стопный амфибрахий с усечением во 2-ом и 4-ом стихах) к стихотворению И. Анненского «Дальние руки» из «Трилистника одиночества», в котором, подобно тому, как в «Смычке и струнах», тесно переплетены мотивы любви и искусства в их иронической обреченности: «Но знаю... дремотно хмелея, / Я брошу волшебную нить, / И мне будут сниться, алмея, / Слова, чтоб тебя оскорбить» [Анненский, 1990, с. 138].

В стихотворении «Ничего не вернуть. И зачем возвращать?» в последней строфе диалог с И. Анненским актуализируется в теме муки человеческого существования, которая еще острее ощущается на фоне весны: «Море ровно шумит. Наступает весна / В этом мире, в котором мы мучимся» [Иванов, 2005, с. 284]. Как и у И. Анненского, весна ничего не обновляет в жизни человека и только указывает на новый виток ожидающих его мук (ср. со стихотворениями И. Анненского «Черная весна» и «То было на Валлен-Коски», в котором мотив «возрождения» представлен именно как возвращение к пытке существования: «Спасенье ее неизменно / Для новых и новых мук» [Анненский, 1990, с. 93] и мн. др.).

В стихотворении «Ветер тише, дождик глуше...» во второй строфе: «За ритмическую скуку, / Дождик, я тебя люблю» [Иванов, 2005, с. 287] можно говорить не только об отсылке к «Трилистнику дождевому», где шум дождя ритмически становится основой второго стихотворения или выступает образом вдохновения в первом, но и о заключенной в этой реминисценции полемичности по отношению к поэтике преодоления И. Анненского, проявившейся в финале стихотворения: «Ну и потеряю душу, / Ну и не увижу свет» [Иванов, 2005, с. 287]. Суть спора с предшественником в том, что страх смерти можно преодолеть не только осознанным противостоянием ему, поиском смысла в бытии, разгадки «постылого ребуса бытия», но и простым равнодушием перед тем ужасом, который обрушивает жизнь на голову человека.

Тем не менее, равнодушия перед жизнью Г. Иванову так же не дано, как и И. Анненскому. И в стихотворении «Если бы жить... Только бы жить...» снова в диалоге с поэтом-предшественником (реминисценция к последнему стиху стихотворения «Желанье жить»: «Только б жить, дольше жить, вечно жить...» здесь очевидна и уже была отмечена В. П. Крейдом, А. Ю. Арьевым. Можно к отмеченной отсылке добавить и переключку с финалом «Мучительного сонета» из «Трилистника призрачного»: «О, дай мне только миг, но в

жизни, не во сне, / Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!» [Анненский, 1990, с. 114]) Г. Иванов обращается к теме жизни и человеческого существования. При этом смысл стихотворения разворачивается как ироническое столкновение двух для И. Анненского противоположных в своем развитии ответов о смысле человеческого бытия. Дело в том, что не только начальные стихи, но и финальные в этом стихотворении отсылают к поэзии И. Анненского. Так, в стихах «Трубочка есть. Водочка есть. / Всем в кабаке одинакова честь» [Иванов, 2005, с. 288] в самом образе жизни как кабака содержится отсылка к стихотворению И. Анненского «Трактир жизни».

Г. Иванов иронически совмещает два противоположных у И. Анненского развития темы человеческого существования. Первое представляет реальность пошлой обыденности в образе «трактира жизни», от которой хочется отгородиться каким угодно угаром-опьянением (искусством, любовью, вином, картами и др. страстями), но все равно итог один – «А в сених, поди, не жарко: / Там, поднявши воротник, / У плывущего огарка / Счеты сводит гробовщик» [Анненский, 1990, с. 66]. Второе предстает как вера в то, что рано или поздно в этой реальности откроется ее высший смысл, опровергающий логику трактирного существования («Аметисты», «Желанье жить», «Мучительный сонет» и др.). У Г. Иванова над желаньем жить одерживает победу вторая линия диалога с И. Анненским, посредством которой развивается мысль о том, что освобождение от прекрасного «нас возвышающего обмана» искусства поставит человека лишь перед одним обликом жизни – «кабаком». Возможно, в этом стихотворении участником поэтического диалога помимо И. Анненского становится с А. Блок, в чьем творчестве обнаруживается страшная метаморфоза Прекрасной Дамы в inferнальную Незнакомку как символ поруганной красоты, не способной спасти мир, со всеми вытекающими из этого смыслами отношений человек – реальность, поэт – жизнь и т. д.

Наконец, в основе лирического сюжета стихотворения «Остановиться на мгновенье» практически повторяется поэтический ход И. Анненского из стихотворения «Другому». Но в отличие от предшественника, у которого мотив возрождения лишь усиливает мотивы одиночества и безнадежной обреченности лирического героя-поэта на непонимание, у Г. Иванова возрождение оборачивается надеждой на возможность иного пути, иных песен: «И это будет оправданье / Всего погубленного мной» [Иванов, 2005, с. 289].

Таким образом, в книге стихов Г. Иванова «Портрет без сходства» поэтический диалог с И. Анненским играет ключевую роль в организации смысла книги в целом и, особенно в развитии таких тем, как смысл жизни, искусства, любви, а также в возможности этих явлений противостоять феномену уничтожения бессмыслицы существования и смерти. Важной составляющей этого поэтического диалога, подчеркивающей преемственность лирики Г. Иванова по отношению к творчеству И. Анненского, является и высокая трагическая ирония.

Особое внимание привлекает его поэтический сборник «1943–1958. Стихи», в который включено стихотворение «Я люблю безнадежный покой...», являющееся практически прямым манифестом, в котором Г. Ивановым провозглашается позиция поэтической преемственности по отношению к И. Анненскому, звучит признание в любви ко всему, «что Анненский жадно любил». Как отмечает Т. В. Данилович, в пятидесятые годы Г. Иванов усложняет структуру своих произведений, добиваясь смысловой плотности и полифоничности звучания, вводя «многослойную цитату», добиваясь «плавного перетекания «чужого слова» в авторское, «чужого образа» в собственный» [Данилович, 2001, с. 265]. О ценностности поздней поэзии Г. Иванова пишет и В. Марков [Марков, 1994, с. 214–232].

В свете этой заявленной преемственности обращают на себя внимание и другие стихотворения, в которых содержатся отсылки к поэзии предшественника. Так, в стихотворении «Смилоствивилась погода...» аллюзия на стихотворение И. Анненского «То и это» в сочетании с мотивом усталости усиливает эмоциональный эффект от равнодушного «все равно», уравнивающего в своих правах эмигрантскую жизнь и смерть. А следующее за ним стихотворение «"Желтофиоль" – похоже на фиолетовую...» и вовсе заканчивается прямой цитатой из И. Анненского, культовой для поэтов «парижской ноты» и особенно любимой Г. Адамовичем: «...Оставь меня. Мне ложе стелет скука» из стихотворения «О нет, не стан, пусть он так нежно-зыбок...». Эту цитату Г. Адамович, Г. Иванов, И. Чиннов использовали как квинтэссенцию поэтических открытий и концепции искусства И. Анненского.

Заданное и отрефлексированное в критике Г. Адамовича со- и противопоставление путей А. Блока и И. Анненского для поэзии русской эмиграции отразилось в стихотворении Г. Иванова «Мне весна ничего не сказала...». По мнению А. Арьева, реминисценции к этим поэтам может быть рассмотрена как погружение в прошлое. Отсылка к стихотворению И. Анненского «Хризантема» (ср.: «Только слабо блеснула корона / На несчастной моей голове...» (Г. Иванов) – «Что-то чуткое в короне / То померкнет, то блеснет...» (И. Анненский)) подкрепляется мотивом смерти, в развитии которого столь же не случайную роль играет и ключевой для этого стихотворения образ вокзала, если учитывать его подтекст, связанный с поэзией и судьбой поэта-предшественника.

Усваиваются Г. Ивановым и другие символы И. Анненского. Так, в стихотворении «Просил. Но никто не помог...» в видении-воспоминании самоубийцы перед смертью возникает образ кабака жизни и его передней с огарком свечи, отсылающей к образности и лирическому сюжету стихотворения И. Анненского «Трактир жизни».

Наконец, цитаты из И. Анненского входят в книгу не только как включения внутрь поэтического текста, но используются и в качестве эпиграфов. Так, в микроцикле из пяти стихотворений, посвященных И. Одоевцевой, последнее сопровождается эпиграфом из «Тоски припоминания» И. Анненского. Этот образ страницы повторяется потом и в первой строфе. Но если у

И. Анненского символ постоянно в одном и том же месте открывающейся книги ведет за собой мотивы рефлексии, воспоминания, бессонницы и, возможно, совести, что и объясняет весь предыдущий ряд, то у Г. Иванова в отказе от постоянных дум о странице слышится в полемике с И. Анненским практически спор с русской классикой о бессмыслице мук совести, о ничем не воскрешающем этическом раскаянии эмигранта, выброшенного своей страной не только за пределы родины, но, как выяснилось, и за пределы жизни (ср. с его же стихотворением из этой же книги «Все на свете не беда», в последней строфе которого этот мотив смерти при жизни проговорен прямо: «Можно и не умирая, / Оставаясь подлецом, / Нежным мужем и отцом, / Притворяясь и играя, / Быть отличным мертвецом» [Иванов, 2005, с. 306]).

Таким образом, в поэтической книге «1943–1958. Стихи» диалог с И. Анненским концентрируется не только вокруг его образности, тематики и проблематики, но и осмысливается как подчеркивающий преемственность поэтической музыки Г. Иванова по отношению к музыке поэта «серебряного века».

Книга стихов Г. Иванова «Посмертный дневник», как отмечает в комментариях А. Ю. Арьев, была задумана поэтом незадолго до смерти в 1957 году. Опубликована она была впервые усилиями И. Одоевцевой в составе собрания его сочинений в 1975 г. В этой книге отразился опыт умирания, в котором соединились страх смерти, полное и трезвое осознание ее скорого прихода, отказ от утешения религиозного или эстетического свойств, а также попытка понять сам феномен смерти как умирания.

Именно этот комплекс переживаний, составивший особенности метасюжета всей лирической книги, на наш взгляд, является продолжением поэтического постижения феноменологии смерти, представленной в поэзии И. Анненского. Более того, именно такое восприятие поэтической традиции И. Анненского было свойственно не только Г. Иванову. Здесь уместно вспомнить известный доклад В. Ходасевича «Об Анненском», прочитанный 14 декабря 1921 года. В основе размышлений В. Ходасевича не только утверждение представления об И. Анненском как поэте страха смерти и страха жизни, но и оригинальное наблюдение над его поэтикой – мысль о том, что ритмика его стихотворений обусловлена ритмом больного сердца, о котором И. Анненский не забывал ни на миг как о возможности внезапной смерти в любой момент. Эта мифопоэтическая по своей сути интерпретация, тем не менее, прочно закрепилась за И. Анненским, тем более что ряд его стихотворений посвящен интенсивному переживанию феномена смерти. В литературоведческой традиции эта тематика применительно к поэзии И. Анненского по-разному освещалась почти во всех исследованиях, посвященных его творчеству: от работ, в которых разделялась и развивалась точка зрения В. Ходасевича (наиболее показательна в этом русле диссертация А. В. Подворной), до работ, в которых, напротив, высказывалась мысль о пристальном внимании к смерти как форме противостояния этой обесмысливающей смысл жизни силе (среди литературоведческих работ эта точка зрения была задана в исследованиях А. В. Федорова и Л. Я. Гинзбург и продолжена в работах В. В. Мусатова, Л. Г. Кихней, Н. Н. Ткачевой, Г. В. Петровой и др.)

Возможно, противоречивость трактовок феноменологии смерти в творчестве поэта обусловлена тем, что, развивая тему смерти, И. Анненский отказался от всех традиционных путей в разрешении ситуации страха смерти не потому, что стал певцом этого страха, как настаивал В. Ходасевич, а потому, что, по сути, попытался проникнуть в тайну смерти сознательно, не уповая на веру и надежду, с тем, чтобы осмыслить это явление. В этом плане куда точнее оказался Вяч. Иванов, назвавший И. Анненского в своем стихотворении «Ultima vale», посвященном ему, «обнажитель беспощадный» [Иванов, 1974, с. 355].

Среди стихотворений, в которых разрабатывается И. Анненским тема смерти, особое место занимают те, которые можно определить как лирическое созерцание собственной смерти. К ним относятся стихотворения «У гроба», «Под новой крышей», «Зимний сон». Так, стихотворение «У гроба», третье в книге стихов «Тихие песни», содержит в себе элементы новеллизации, которые позже усматривал в лирике А. Ахматовой В. М. Жирмунский [Жирмунский, 1977, с. 120]. В стихотворении смерть человека разворачивается посредством ассоциативно-поэтического изображения вещей и предметов квартиры и акцентируется явлением персонифицированной Смерти, ужас которой подчеркнут будничностью ее прихода, напоминающего в своем образном решении посещение больного врачом: «На консультации вчера здесь Смерть была / И дверь после себя оставила открытой» [Анненский, 1990, с. 56]. Однако подлинный ужас охватывает лирическое «Я» в самом финале стихотворения, в момент узнавания в мертвом теле самого себя и в то же время в отказе и нежелании смириться с напрашивающимся отождествлением: «В недоумении открыл я мертвеца... / Сказать, что это я... весь этот ужас тела... / Иль Тайна бытия уж населить успела / Приют покинутый всем чуждого лица?» [Анненский, 1990, с. 56]. Именно этот финальный ужас лирического субъекта и позволяет утверждать мысль о ценности жизни как таковой в поэзии И. Анненского. Не менее показательны в этом плане его стихотворения «То и Это» или «Утро», в которых лирический субъект испытывает радостное облегчение от осознания того, что жизнь продолжается, что «...это / Только *Это*, а не *То*» [Анненский, 1990, с. 101], что пусть и будничная, и банальная, но все же жизнь прекраснее смерти «И банальный, за сетью дождя, / Улыбнуться попробовал День» [Анненский, 1990, с. 70].

Так же важен мотив надвигающейся смерти и умирания, с особой силой проявленный в стихотворениях «Опять в дороге», «Август», «Перед панихидой», «<Баллада>», «Умирание», «Черная весна» и др. Но и в этих стихотворениях надвигающаяся смерть, сама ситуация умирания повышает ценность жизни. Отсюда, и горько-ироническое осмысление обрядовой стороны похорон как попытки спрятаться от страха смерти: «Лишь Ужас в белых зеркалах // Здесь молит и поет / И с поясным поклоном Страх / Нам свечи раздает» [Анненский, 1990, с. 105]. В конце концов, мотив желания жить обретает свою определенность в сонете с характерным заглавием «Желанье жить».

Комплексное рассмотрение этих стихотворений как раз и позволяет утверждать мысль о том, что поэзии И. Анненского присущ интерес к теме смерти не только и не столько в аспекте утверждения страха, сколько в стремлении этот страх преодолеть вследствие пристального и, по сути, бесстрашного взглядывания в разные лики смерти с тем, чтобы через их осмысление освободиться от иррационального страха перед нею.

Если теперь обратиться к книге Г. Иванова «Посмертный дневник», то в основе ее метасюжета обнаруживается постижение феномена смерти и попытка преодоления страха перед нею. Так, уже первое стихотворение «Александр Сергеевич, я о вас скучаю...» вводит тему трудного умирания как той ситуации, которая роднит лирического героя-поэта Г. Иванова с поэтом «золотого века». Заданная ситуация трудного умирания будет по-разному варьироваться в следующих стихотворениях книги. Кроме того, образ Пушкина, которым открывается книга стихов Г. Иванова, отсылает к предыдущей его поэтической книге «1943 – 1958. Стихи» разделу «Портрет без сходства», в котором в стихотворении «Игра судьбы. Игра добра и зла...» иронически переосмыслен пушкинский мотив бессмертия поэта: «Допустим, как поэт я не умру, / Зато как человек я умираю» [Иванов, 2005, с. 297]. Эта тема умирания поэта как человека, а не как творца, решенная в поэзии А. Пушкина через иерархическое торжество бессмертия души и духа вне зависимости от смертности тела, усиливается в итоговой книге Г. Иванова с акцентом на человечности, предполагающей телесность существования в реальности, как более ценной ипостаси поэта-творца, с точки зрения лирического «Я», столкнувшегося с феноменом умирания. И как невозможен в реальности воображаемый разговор между лирическим героем Г. Иванова и А. С. Пушкиным как живым человеком, с которым хотелось бы побеседовать за чашкой чаю, так и невозможно утешение для лирического «Я» Г. Иванова в ситуации посмертной славы.

Во втором стихотворении книги «Кошка крадется по светлой дорожке...» мотив поиска утешения и избавления от страха смерти подхвачен и вновь представлен как несостоятельный для переживающего умирание лирического «Я». В этот раз в поисках преодоления страха смерти лирический герой обращается к процессу созерцания окружающего мира, стремится проникнуться его красотой или уродством, которые либо оттолкнули бы его от жизни как облезлой кошки, либо очаровали подобно розе, но это ему не удастся. Более того, лирический герой с ужасом осознает рвущиеся связи с миром, и особенно показательна в этом отношении тема почти равнодушия к любимой: «Вечер июльский томительно душен. / Небо в окне, как персидская шаль. / Даже к тебе я почти равнодушен. / Даже тебя мне почти уж не жаль» [Иванов, 2005, с. 329]. Показателен в этой строфе открывающий ее мотив тягостной красоты этого мира в образе июльского вечера, который визуально прекрасен (уподобление неба персидской шали), но эта красота не возвышает, а, напротив, как бы придавливает к земле, отсюда и мотив удушья, невоз-

возможности свободного дыхания. Июльская томительная духота по созвучью оборачивается томленьем духа, когда духовные ценности (изображенная в двух последних стихах строфы любовь) не способны защитить человеческое сознание (образ мысли, процесс размышления изображены в первой строфе) от животнo-телесного страха перед телесной смертью. Поэтому телесно выраженная красота этого мира и оборачивается тягостной, не приносящей больше радости. В этом стихотворении ощутимо выражена полемика с ранними акмеистическими установками на радостное изображение телесности и материальности этого прекрасного мира. Г. Иванов иронизирует над самой возможностью радости и наслаждения материально воплощенной красотой, обреченной тлению и распаду.

В третьем стихотворении «Я жил как будто бы в тумане...» мотив осознания надвигающейся смерти иронически представлен как мотив пробуждения и отрезвления сознания. Поэтически-мечтательные усилия позволяли лирическому герою мириться с этой жизнью. Именно осознание смерти заставляет героя ощутить ужас его земной судьбы, обусловленной эмигрантским существованием. В этом стихотворении подспудно оформляется мотив смерти как обнажительницы истины, той силы, в свете которой рассеиваются иллюзорные, мнимые ценности и утверждаются подлинные. Трагическая ирония в том, что подлинная ценность – Россия, явленная в образах русского снега, русской стужи, – оказывается безвозвратно утраченной. И этот мотив безнадежности и безвозвратности объединяет утрату подлинных ценностей и жизни человека. Показателен финальный стих: «Ах, если б, если б... да кабы...» [Иванов, 2005, с. 329] просторечно отражающий и снижающий мотив мечты и устремленности к трансцендентальному из первой строфы: «Я жил как будто бы в тумане, / Я жил как будто бы во сне. / В мечтах, в трансцендентальном плане. / И вот пришлось проснуться мне» [Иванов, 2005, с. 329]. Более того, это будничное «если бы да кабы», сопровождающееся модальностью сожаления, в полной мере раскрывает беспомощность попыток обрести утешение в мечтах перед лицом неумолимой реальности существования. В этом смысле Г. Иванов самым точным и последовательным образом продолжает развитие поэтических принципов «властности будничного слова», заложенных в поэтической системе И. Анненского.

Кульминационно тема невозможности обретения утешения в ситуации личного умирания представлена в стихотворении «Мне уж не придется впредь...» В первой строфе тема смерти явлена как невозможность телесного существования и всех тех будничных действий, которые им обусловлены: «Мне уж не придется впредь / Чистить зубы, щеки брить / «Перед тем, как умереть, / Надо же поговорить»» [Иванов, 2005, с. 329]. При этом в строфе организован псевдоконтраст: невозможность телесного жеста – возможность слова. Тема слова как оправдания жизни перед лицом смерти явлена здесь посредством самоцитации. Взятая в кавычки ситуация предсмертного разговора отсылает к стихотворению «Перед тем, как умереть...» (1930) из книги

«Розы» (1931), в котором будничное снижение поэзии до предсмертного разговора тем не менее самой ситуацией предстояния смерти оправдывает смысл искусства пусть даже и в состоянии утраты им высокого онтологического статуса, данного в мотиве рассыпающихся и ничего не значащих слов, восходящих, в свою очередь, к мотиву опустошенного слова в поэзии И. Анненского (ср. с его стихотворением «Ты опять со мной»).

Заявленный мотив последнего слова как подведения жизненного итога и обнаружения ее смысла развивается во второй строфе и двух начальных стихах третьей как традиционная череда поступков, призванных утвердить торжество и бессмертие человеческого духа перед лицом смерти: это и представление о бессмертии души («В вечность распахнулась дверь»), и смирение перед непреложными законами бытия, поддержанное пушкинской цитатой («пора, мой друг, пора!»), и духовное просветление как итог смирения и строгой самооценки («Просветлиться бы теперь»), и благословление жизни («Жизни прокричать ура!»), и достижение мудрости, проявляющееся, в том числе, и как способность примиряться с неизбежным («Стариковски помудреть, / С миром душу примирить...»). Однако последние два стиха иронически отрицают эти традиционно утверждаемые в качестве должных состояния: «Перед тем, как умереть, / Не о чем мне говорить...» [Иванов, 2005, с. 330]. Этот отказ от итогового слова символически раскрывается как отсутствие в душе лирического субъекта способности примириться с непреложностью физической смерти.

Тем не менее, страх смерти не поглощает душу лирического «Я», которому, как он осознает, осталось жить считанные дни. Этот новый сюжетный поворот начинается со стихотворения «В громе ваших барабанов...» Построенное на иронии это стихотворение приоткрывает завесу над тем, что помогает лирическому герою дожить эти несколько дней в полной трезвости сознания. Этой силой как раз и оказывается трагическая ирония, к которой, в свое время, уже прибегал и которую отточил в своем творчестве И. Анненский, о чем неоднократно, как об одном из важнейших свойств его лирики, писали литературоведы. Наиболее показательной в этом ряду является работа Л. А. Колобаевой, выводящей феномен поэзии И. Анненского из этого свойства его мироощущения. Этой же проблеме посвящена и монография И. Н. Ивановой, в которой иронии И. Анненского посвящена отдельная глава. Следует также указать и на то, что рассмотрение поэтического диалога Г. Иванова с И. Анненским как наследование и развитие принципов трагической иронии уже отчасти осуществлено в работах Ю. В. Несыновой, А. Е. Рыловой и др.

В свете иронического видения мира отвергнутые утешения вновь привлекают внимание лирического «Я», но всякий раз снова оказываются бессильны разрешить его спор со смертью. Наиболее показательны в этом отношении его стихотворения «А может быть, еще и не конец?», «Ку-ку-реку или бре-ке-ке-ке?», «Меня уносит океан...» и др. Сквозь эти искания постепенно

обретает силу тема желанья жить, причем в том виде, как она проявилась в свое время еще в поэзии И. Анненского: «И во всем безнадежность желанья: «Только б жить, дальше жить, вечно жить...»» [Анненский, 1990, с. 180] в сонете «Желанье жить», или в заключительных же строках стихотворения «На полотне»: «Но мать не плачет – нет, в сведенных кистях рук / Сознание – надо жить во что бы то ни стало» [Анненский, 1990, с. 183].

Так, в стихотворении «На барабане мне б прогреметь...» иронически сталкивается мотив самоубийства, который встречался в ранней и зрелой лирике Г. Иванова как способ ухода от «мирового уродства», с желаньем жить, все более проявленном в двух последних поэтических книгах Г. Иванова:

На барабане б мне прогреметь –
Само-убийство.
 О, если б посметь!
Если бы сил океанский прилив!
Друга, врага, да и прочих прости.
Без барабана. И вовсе не злой.
Узкою бритвой иль скользкой петлей.
– Страшно?.. А ты говорил – развлечение.
Видишь, дружок, как меняется мнение

[Иванов, 2005, с. 332].

Если прежде, в таких стихотворениях Г. Иванова, как «Глядя на огонь или дремля...», «По улицам рассеянно мы бродим...», «Страсть? А если нет и страсти?» и т. п., имплицитно скрытый в них мотив самоубийства представал как достойный выход, то теперь, на фоне реально приблизившейся смерти лирический герой усмехается над прежним своим заигрыванием со смертью как глупой бравадой еще не понимающего подлинной ценности жизни человека.

Мотив переоценки ценностей развит и в стихотворении «Зачем, как шальные, свистят соловьи...» В основе лирического переживания здесь оказывается обнаружение смысла и ценности в том, чего лирический субъект не замечал ранее, в самых простых моментах человеческого существования, которые, как правило, не замечаются нами, увлеченными мечтами, стремлениями. Но именно эти мелочи, детали человеческого существования и создают истинную прелесть жизни, с точки зрения умирающего лирического героя.

Мотив осмысления жизни перед лицом смерти заставляет лирического героя увидеть человеческое существование вне шаблонных представлений о нем. Так, в стихотворении «Было все – и тюрьма, и сума...» горькой иронией окрашено представление о том, что ум и талант гарантируют человеку жизненный успех и благополучие. В этом стихотворении Г. Иванова, напротив, реальность жизни разрушает этот привычный образ успеха, что не только усиливает трагическую иронию, но и позволяет лирическому субъекту ос-

мыслить жизнь как неподвластное схематичным представлениям о ней явление и в то же время, несмотря на готовность проклясть «распроклятую судьбу эмигранта», возможность ощутить полноту переживания «В обладании полном ума / В обладании полном таланта» [Иванов, 2005, с. 334]. Именно способность к полноте переживания и обостряет трагизм обреченности умиранию.

Тем не менее, несмотря на неоднократное отрицание готовых утешений, Г. Иванов тоже обращается к иронически отвергнутому в первом стихотворении книги утешению, заключенному в возможности поэтической душе обрести бессмертие в своих стихах. В стихотворении «В ветвях олеандровых трель соловья...» классический пушкинский мотив осложняется не только ситуацией смерти, но и отлучением поэта от читателя вследствие эмигрантской участи. Поэтому лирическому герою Г. Иванова мало воскреснуть в стихах, подлинное воскрешение видится ему как возвращение стихами в Россию: «Но я не забыл, что обещано мне / Воскреснуть. Вернуться в Россию – стихами» [Иванов, 2005, с. 335].

Тема поэзии как явления, дающего силы прожить последние дни, нарастает и проявляется в полной мере в стихотворении «А что такое вдохновение?», в котором Музой иронически представлен Ангел смерти – Азраил.

Вслед за воскрешением темы творчества воскресает и надежда на возможность приятия непреложных законов бытия, возникает, если и не смирение, то хотя бы желание его обрести, как это явлено в стихотворении «Если б время остановить...» Более того, в жизнь лирического «Я» возвращается способность к воспоминаниям и мечте («Ликование вечной, блаженной весны...», «Бороться против неизбежности...»). Однако вся эта настроенность на приятие жизни, ее последних мгновений разбивается о трезвое осознание скорой смерти в стихотворении «В небе нежно тают облака...»: «Если бы забыть, что я иду / К смерти семимильными шагами» [Иванов, 2005, с. 340]. В результате в предпоследнем стихотворении книги Г. Иванов возвращается к мотиву невозможности в слове воплотить феномен умиранья. Но если в начале книги он был жестко оформлен как абсолютное отрицание: «Перед тем, как умереть, / Не о чем мне говорить», то теперь он сменяется мотивом поэтической болтливости, в которой эстетизируется ужас умирания человека и тем самым один смысл, страшный для поэта, выступающего одновременно субъектом умирания и творчества, перерастает в другой, обращенный к читателю и способствующий преодолению этого ужаса. Для самого же лирического героя открытым остается лишь одно утешение – живой разговор с любимой, с женой. И посредством этого разговора страх умирания претворяется в источник поэтического вдохновения.

Таким образом, можно наблюдать, что в итоговой книге Г. Иванова «Посмертный дневник» (1958; 1975) происходит глубинное освоение поэзии И. Анненского на уровне художественной аксиологии и картины мира. При этом, в отличие от предыдущих книг, здесь практически отсутствуют тексту-

альные отсылки к поэзии предшественника, с помощью которых неоднократно в его стихотворениях был реализован поэтический диалог с И. Анненским. Вследствие этого можно утверждать, что в своем отношении к поэзии И. Анненского Г. Иванов проходит три этапа. В раннем творчестве – это внешняя цитация, обусловленная общим постсимволистским интересом к И. Анненскому, своего рода демонстрация хорошего вкуса и принадлежности к определенному кругу поэтов («...искатели новых путей на своем знамени должны написать имя Анненского, как нашего «Завтра»» [Гумилев, 1990, с. 100]). В зрелом творчестве внешний интерес сменяется интенсивным поэтическим диалогом, в процессе которого, с одной стороны, происходит усвоение поэтических открытий И. Анненского, с другой, – поэтическое самопознание Г. Иванова, отсюда, и ревнивое заявление в стихотворении «Я люблю безнадежный покой...» о том, что именно он является подлинным наследником И. Анненского, а не Н. Гумилев. Наконец, в итоговой книге стихов «Посмертный дневник интенсивный поэтический диалог перерастает в следование поэтической традиции, которая в кругах русской эмиграции первой волны во Франции стала связываться с именем И. Анненского.

§ 2. И. Анненский и поэты «парижской ноты»

3.2.1. А. Штейгер – И. Анненский

Анатолия Сергеевича Штейгера (1907–1944) называли самым точным выразителем поэзии «парижской ноты», которая, по замыслу ее «вдохновителя», Г. Адамовича, должна была стать продолжением традиций И. Анненского. Как отмечает В. Крейд, «Штейгер сформировался под прямым влиянием Адамовича, в беседах с ним, на его статьях и следовал канонам «парижской ноты», пожалуй, тщательнее, чем сам ее основатель» [Крейд, 2003, с. 12]. Однако это следование «канонам» не было у него механистичным и стало естественной основой его поэтической системы: «Теоретические умствования Адамовича о том, что поэзия должна быть не произведением искусства, а «человеческим документом», Штейгеру удалось превратить в живое слово. В его стихах нет манерности, вычурности – все просто, точно и ясно – так, как того требовал Адамович. Но еще – в любой миниатюре Штейгера поражает отсутствие надуманности. Боль, грусть, горечь живут в его строках без надрыва, без бравады, без истерики» [Мосешвили, 1996, с. 50]. Кратко характеризуя его поэзию, Ю. Терапиано писал: «Штейгер сдержан, точен, глубок и правдив. Если говорить о поэтической преемственности, нужно назвать имена поэтов петербургской школы: Иннокентия Анненского, Анны Ахматовой, Георгия Иванова» [Терапиано, 2002, с. 97]. Современный исследователь поэзии «парижской ноты» О. С. Кочеткова в своих работах, исследуя ценностно-смысловую оппозицию «ребенок» – «взрослый» в поэтическом мире

А. Штейгера, уточнила одну из линий этой преемственности: «Детство и мечта в поэзии Штейгера оказываются так же удалены от реальной действительности, как и мир идеала и воспоминаний в лирике И. Анненского, любимого, по свидетельству Иваска, поэта Штейгера» [Кочеткова, 2010, с. 88].

При жизни А. Штейгер опубликовал три поэтических книги – «Этот день» (1928), «Эта жизнь» (1932) и «Неблагодарность» (1936). Незадолго до смерти им был подготовлен сборник « $2 \times 2 = 4$. Стихи 1926–1939», в который вошли избранные стихотворения из трех предыдущих книг и новые, написанные в период с 1926 – по 1939 годы. Книга увидела свет уже после смерти автора в 1950 году и стала своеобразным творческим итогом. В 1982 году в Нью-Йорке вышло достаточно полное собрание стихотворений поэта, подготовленное его сестрой А. Головиной и проф. Ю. Иваском, с тем же заглавием « $2 \times 2 = 4$. Стихи 1926–1939». При анализе поэтического наследия А. Штейгера в работе мы будем опираться в основном на это издание. Следует также отметить представительную подборку стихотворений А. Штейгера, представленную в антологии поэзии «парижской ноты», изданной В. Крейдом.

Само название книги, как указывает А. Кузнецова, «...формула, ставшая в свое время лозунгом европейского позитивизма. Это название отсылает к недекларируемому поэтами «парижской ноты» тезису о том, что поэзия сродни точным наукам, и свобода ей нужна как инструмент. Эта свобода есть отказ от какого бы то ни было целеполагания («просто так» – любимое выражение Г. Адамовича), она открывает путь объективной поэтической истине» [Кузнецова, 2009, с. 414–415]. Само же стремление к поэтической объективной истине можно назвать по праву центром поэзии И. Анненского. Недаром Вяч. Иванов в своем стихотворении «Ultimum vale» назвал его «обнажитель беспощадный», а Н. Гумилев подчеркивал что «у него [Анненского – Н. Н.] не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже» [Гумилев, 1990, с. 51]. Можно даже говорить о том, что «парижская нота» в целом восприняла от И. Анненского стремление к осознанию чувств, их прояснение силой мысли, отчего они не слабнут, а обретают в их лирике особенную силу. Как отмечает А. Кузнецова, «поэзия «парижской ноты» была, по сути, практикой философского самопознания. Установка на достоверность, но не событийную и не чувственную, а сущностную, была главным принципом этой школы» [Кузнецова, 2009, с. 416].

Уже второе стихотворение книги А. Штейгера « $2 \times 2 = 4$ » «Никто, как в детстве, нас не ждет внизу...» сопровождается эпитафией из стихотворения И. Анненского «Палимая огнем недвижимого светила...», входящего в микроцикл «Июль» лирической книги «Тихие песни» (1904): «Подумай, на руках у матерей / Все это были розовые дети» [Анненский, 1990, с. 60]. Эти два стиха представляют собой финал стихотворения, задающий двусмысленность наступающего человеческого «я» ужаса. В основе стихотворения И. Анненского оказываются ассоциативные ряды, заставляющие вспомнить один из элемен-

тов похоронного обряда – погребение. Так, в первой строфе появляется образ спящих грабаров (землекопов) после тяжелого дня: «Палимая огнем недвижимого светила, / Проклятый свой урок отлязгала кирьга / И спящих грабаров с землю сколотила, / Как ливень черные осенние стога» [Анненский, 1990, с. 60]. Однако вполне бытовая зарисовка начинает просвечивать иными смыслами. Так, кирьга (кирка) изображена не столько как их орудие труда, сколько как некая роковая сила, насильно соединяющая (сколачивающая) спящих грабаров с землей. Ощущение смерти усиливается и образом палящего и мертвого светила, мотивом работы как проклятого урока и своеобразной персонификацией кирьги: в этой строфе действующими представлены не спящие землекопы, а кирьга, которая отлязгала свой проклятый урок и сколотила спящих грабаров с землей. Более того, грабары не просто представлены спящими, они сравниваются с черными осенними стогами, прибитыми к земле ливнями. Все вместе создает неназванный образ могилы.

Во второй строфе образ спящих грабаров снова становится источником ассоциаций, отсылающих к похоронному обряду. Так, они вызывают в сознании образ толпы, собравшейся на похоронах, и еще не опущенного в могилу тела умершего: «И абрис ног худых меж чадного смешенья / Всклокоченных бород и рваных картузов» [Анненский, 1990, с. 60]. Предыдущие два стиха усиливают эти ассоциации, поскольку в них изображается некая надчеловеческая роковая сила, ощутимая в стихотворении как зов смерти: «Каких-то диких сил последнее решенье, / Луча отвесного неслышный людям зов» [Анненский, 1990, с. 60]. За счет этого зова намеченное разделение на живых и мертвых размывается. Наконец, в третьей строфе эти ассоциативные ряды позволяют оформиться осознанному состоянию ужаса лирического «Я»: «Не страшно ль иногда становится на свете? / Не хочется ль бежать, укрыться поскорей? / Подумай: на руках у матерей / Всё это были розовые дети» [Анненский, 1990, с. 60]. С одной стороны, призыв автора вспомнить о том, что когда-то все были «розовыми детьми» на руках у матерей, относится к толпе, собравшейся на похоронах, с другой – к самому покойному и всем, кто уже похоронен. Таким образом, это сравнение актуализирует псевдооппозицию, между которой разрывается человеческое «я»: «ужас жизни» и «ужас смерти».

А. Штейгер, обращаясь к этому стихотворению И. Анненского, как бы продолжает его, вернее, прописывает пропущенный у И. Анненского мотив превращения розовых детей в спящих грабаров, заполняет образовавшуюся пустоту, которая в стихотворении предшественника способствовала созданию ужасающего контраста. Перед нами лирический субъект, вышедший из детства и оказавшийся лицом к лицу с так называемой «взрослой жизнью», чем и обусловлено появление в начале стихотворения ностальгического мотива оглядки в детство, посредством которого актуализируется мотив одиночества как предоставленности человека самому себе:

Никто, как в детстве, нас не ждет внизу.
Не переводит нас через дорогу.
Про злого муравья и стрекозу
Не говорит. Не учит верить Богу.

До нас теперь нет дела никому –
У всех довольно собственного дела,
И надо жить, как все, – но самому...

(Беспомощно, нечестно, неумело)

[Штейгер, 1982, с. 22].

Во второй строфе одиночество как ощущение утраченного Рая, перерастает в состояние одиночества как отчужденности в толпе. Мотив необходимости растворения среди других напоминает образ толпы на похоронах из стихотворения И. Анненского, где все рядом, но каждый по-своему обречен на смерть: «И абрис ног худых меж чадного смешенья / Всклокоченных бород и рваных картузов» [Анненский, 1990, с. 60]. Финальная строфа – моностих отсылает к эпиграфу из И. Анненского, подчеркивая младенческую беспомощность человека в этом мире вне зависимости от возраста.

Отмечая ироничность интонации, выраженную скобками, в которые заключен последний стих, И. Каспэ связывает этот знак препинания с характерным для молодых поэтов и писателей русской эмиграции приемом несоответствия «формы» и «содержания»: « «форма» явно не поспевает за «содержанием», требует дополнительных комментариев, пояснений, оговорок, указаний на то, что задействованные «средства выражения» недостаточно точны и убедительны, вообще недостаточно приемлемы. Иными словами, и кавычки, и скобки сообщают о неготовности предпринять операцию перевода, освоения и присвоения смыслов: в результате этой операции исчезла бы потребность в отстраненном взгляде, и необходимость дополнительно создавать иллюзию авторского присутствия через постоянные самоуточнения, самопояснения, оговорки» [Каспэ, 2005, с. 132]. Подобный прием позволял совместить в одном тексте разные смысловые стратегии: «Производя впечатление недвусмысленных и прозрачных, эти тексты в самом деле испрещены маркерами серьезности, во-первых, и маркерами иронии, во-вторых» [Каспэ, 2005, с. 131]. От себя добавим, что ирония как способ обнаружения высокой трагической истины о бытии и человеке является одним из характернейших свойств поэзии И. Анненского.

Эффект продолжения А. Штейгером стихотворения И. Анненского усиливается и тем, что он тоже обращается к ямбу. Но если у И. Анненского это 6-стопный ямб, то у младшего поэта – 5-стопный. Учитывая традиции этих размеров, можно сказать, что А. Штейгер на смену трагическому переживанию невосполнимости утраты смысла жизни и ужаса перед бессмысленно-

стью смерти, воплощенным в стихотворении И. Анненского (6-стопный ямб здесь уместен как размер, который, согласно наблюдениям М. Л. Гаспарова, был освоен русской поэзией XVIII в., в первую очередь, для высоких жанров [Гаспаров, 2000, с. 62]) предлагает элегическое примирение с существующим положением дел и стоический ироничный отказ от трагической героики исканий человеческого духа в пользу смирения перед жизнью (по наблюдениям М. Л. Гаспарова, становление 5-стопного ямба как одного из основных размеров русского стихосложения пришлось на эпоху романтизма, а основной областью его применения стали элегии и послания [Гаспаров, 2000, с. 123]).

Тем не менее, в стихотворениях и И. Анненского, и А. Штейгера ужас и сострадание вызывает уже не избранный герой, как это было в трагедии, а каждый отдельный человек. При этом в стихотворении А. Штейгера содержится намек и на эмигрантскую участь: «До нас теперь нет дела никому...» [Штейгер, 1982, с. 22]. И эта выброшенность человека, изгнанническая судьба, благодаря поэтическому диалогу с предшественником, получает обостренно драматичную подсветку. Ужас и сострадание вызваны не столько тем, что человек уже от рождения обречен смерти, но тем, что он обречен в своей изгнаннической доле на младенческую беспомощность и неприспособленность к жизни.

Мотив детского страха как ужаса перед жизнью и ее грубостью подхвачен и в следующем стихотворении «Нет в этой жизни тягостней минут...»:

Нет в этой жизни тягостней минут,
Чем эта грань – не сон и не сознанье.
Ты уж не *там*, но ты еще не *тут*,
Еще не жизнь, уже существованье.

Но вот последний наступает миг,
Еще страшнее *этих* – пробужденье.
Лишь силой воли подавляешь крик,
Который раз дозволен: при рожденьи.

Пора вставать и позабыть о снах,
Пора понять, что это будет вечно.
Но детский страх и наши боль и страх
Одно и то же, в сущности, конечно

[Штейгер, 1982, с. 23].

В первой строфе содержится отсылка к поэзии И. Анненского. Это образы особых пограничных мгновений жизни, благодаря которым человек открывает для себя возможность иначе взглянуть на бытие. Они представлены в табуировании двух миров и разных состояний человека с помощью указательных местоимений «там», «тут», «этих».

В первой строфе побеждает «тут», означающее присутствие лирического субъекта в бытии: «Ты уж не *там*, но ты еще не *тут*, / Еще не жизнь, уже существованье» [Штейгер, 1982, с. 23], которое может быть интерпретировано и как ежедневное пробуждение, и как приход в себя после тяжелой болезни. Во второй строфе лирический субъект обнаруживает себя «там». Это создает своеобразный перевертыш мотивов последнего мига как истинного пробуждения (в контексте стихотворения – смерти) и младенческого крика при рождении. При этом герой, обнаружив себя в вечности, испытывает не радость и блаженство, а ужас, посредством которого вновь уравниваются в своих правах «страх жизни» и «страх смерти». Тем более что и во второй строфе «пробужденье» (в значении «смерть») и «рожденье» зарифмованы, что создает не столько образ обновляющего цикла, сколько подчеркивает образ неизменной дурной бесконечности, знакомый по поэзии И. Анненского: «В тоске безысходного круга / Влачусь я постылым путем» («Тоска миража») [Анненский, 1990, с. 197] и пр.

Конкретизируя поэтические «претексты» И. Анненского, стоит назвать стихотворение «∞», в котором последний миг оборачивается и вечностью, и жизнью, которые равно недоступны для понимания их сути лирическим субъектом: «Но где светил погасший лик / Остановил для нас течение, / Там Бесконечность – только миг, / Дробимый молнией мученья» [Анненский, 1990, с. 55]; и стихотворение «Листы», в котором страх смерти оказывается основным законом существования, а вечность оборачивается бесконечным умиранием и многих других, в которых варьируются эти мотивы.

Стихотворение А. Штейгера «Только утро любви не забудь» начинается точной цитатой из И. Анненского. Причем атрибуция цитаты организована с помощью эпиграфа, в котором звучит этот стих из стихотворения «В марте», завершающего «Трилистник соблазна» «Кипарисового ларца».

Только утро любви не забудь,
Только утро, – как нищая в храме,
Мы внезапно схватившись за грудь,
Ничего не увидим за нами.

Будет серая тьма жестока
И никто нам уже не поможет,
Лишь прохожий, что два медяка
На глаза, а не в чашку положит

[Штейгер, 1982, с. 28].

Однако смысл стихотворения поэта-эмигранта противоположен смыслу стихотворения И. Анненского. В стихотворении И. Анненского посредством мифопоэтической образности разыгрывается «сюжет страсти». У А. Штейгера это вновь «сюжет смерти», перед лицом которой лирический герой пом-

нит только одно – «утро любви», «утро жизни», остальное теряет свое значение как зияющая пустота.

Иронично здесь само обращение к образности И. Анненского. Так, в первой строфе, где содержится знаковый стих, любовь хоть и представлена значимой, но не единственное событие в жизни человека: «Позабудь соловья на душистых цветах, / Только *утро* любви не забудь! / Да ожившей земли в неживших листах / Ярко-черную грудь!» [Анненский, 1990, с. 88]. Страсть у И. Анненского открывается через образ Матери-Земли, пробуждающейся к жизни после зимнего сна-смерти и взывающей к Небу. А их брак – символ мощной возрождающейся жизни.

А. Штейгер обыгрывает этот образ земли в неживших листах, как бедном и неопрятном старом наряде, создавая метафорический образ нищенки в храме, схватившейся за грудь из-за сердечного приступа. Благодаря этому жесту открывается приращение нового смысла, не заложенного в стихотворении предшественника. В образе нищенки, благодаря мифопоэтической отсылке, опознается образ Русской земли, с которой у поколения, представленного поэтами «парижской ноты», связано только самое раннее «утро» жизни. И кроме этого раннего утра лирическому субъекту и вспомнить нечего перед лицом смерти. Так эмигрантское существование изображено как лишенное смысла и ценности. Единственное, что оправдывает жизнь лирического «я» в стихотворении А. Штейгера, это любовь к родной земле, без которой существование обоих оказывается нищенским и обреченным.

Как и в стихотворении «Никто, как в детстве, нас не ждет внизу...» А. Штейгер усиливает образно-тематическую перекличку сходством ритмических композиций. Но если у И. Анненского использован дольник, то у А. Штейгера ритм стихотворения подчинен композиции 3-стопного анапеста, которым написан вынесенный в эпиграф и ставший заглавием стих. Более того, именно этот размер считался эталоном простоты и естественности «тихой» музыки» поэтов «парижской ноты» и воспринимался как восходящий к поэтическим открытиям И. Анненского. Так, И. Большев, в своей статье, посвященной поэзии И. Чиннова, дал краткий свод основных особенностей поэзии «парижской ноты», среди которых указал и на специфику метрических композиций, отметив «...пленительную, завораживающую нежность двух- и трехстопных 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].

Образ залетейского эмигрантского существования, созданный в стихотворении «Только утро любви не забудь...», поддержан и в следующем стихотворении. Оно названо на манер дневниковой записи – календарной датой «2 – IX – 1932» и вводит тему особого летоисчисления, характерного для этого мира полусуществований. Пространственно ситуация эмиграции подчеркнут-

та указанием места – Ницца – которым сопровождается текст стихотворения. Интересно, что здесь переосмыслена и наделена семантикой традиция сопровождать стихотворение указанием на место и время его написания за счет графического «разрыва»: указание на время оказалось отнесенным в заглавие, а указание на место утратило свое привычное соседство с датой. В итоге рождается образ зияния в совмещенности пространственно-временной ткани, и само развитие лирического сюжета стихотворения и становится неким заполнением и проявлением феномена этого зияния.

Первая строфа вводит тему нового летоисчисления, которое, на первый взгляд, является развитием темы залетейского существования: «У нас теперь особый календарь / И тайное свое летосчисленье: / В тот день совсем не первый был Январь, / Не Рождество, не Пасха, не Крещенье» [Штейгер, 1982, с. 29]. При этом новый особый календарь строится как дата, не имеющая связи ни со светским общепринятым началом года, ни с сакральными христианскими праздниками. Вторая строфа усиливает мотив неспрадного, будничного течения времени, не разграничивающего и не отмечающего начал и концов: «Не видно было праздничных одежд, / Ни суеты на улице на улице воскресной. / И не было особенных надежд... / Был день как день. Был будний день / безвестный» [Штейгер, 1982, с. 29]. Однако третья строфа по контрасту вводит в этот повседневный поток образ События, перерастающего в тему чуда свершившейся мольбы, открывающей присутствие в мире воли Творца: «И он совсем уж подходил к концу, / Как вдруг случилось то, что вдруг случилось... / О чем года и день и ночь Творцу / Молилось сердце. Как оно молилось...» [Штейгер, 1982, с. 29]. Таким образом, вынесенная в заглавие стихотворения дата становится точкой отсчета уже не залетейского существования, а проникновения в него откровения о возвращении вместе с услышанной молитвой Любви, Веры и Надежды.

Тема любви, начиная со следующего стихотворения, «Мимолетные встречи – всегда на виду...», становится одной из ключевых в этом поэтическом сборнике. В стихотворениях А. Штейгера любовь изображена как почти безответное чувство, в котором неразрывно переплетены безнадежность и отчаянная вера в возможность чуда. Переживание влюбленности актуализирует и скепсис, как в стихотворении «Мы верим книгам, музыке, стихам...», и отчаяние, как в стихотворении «Неужели Сентябрь? Неужели начнется опять...», и в противовес им заявлено молитвенное состояние, как в стихотворении «В сущности так немного...». Но все эти настроения не достигают полноты и абсолютности звучания, растворяясь в трагической иронии: «И слышится с неба ответ / Не ясный. Ни да, ни нет» [Штейгер, 1982, с. 36]. Эта грань, ощущение порога между надеждой и отчаянием и становится основой взгляда на мир лирического субъекта. Особенно сильно это балансирование между «да» и «нет» воплотилось в одном из характернейших стихотворений А. Штейгера:

Не эпилог, но все идет к концу.
Мы встретимся. Я очень побледнею.
По твоему надменному лицу
Мелькнет досада на мою «затею».
На мой приезд – бессмысленный приезд,
На то, что жить, как люди не умею,
– Что за охота к перемене мест?

...а если вариант: с ума сводящий жест –
Объятье грубоватое за шею?

[Штейгер, 1982, с. 41].

Отношения между лирическим субъектом и возлюбленной жанрово определяется как роман через метонимическое его присутствие в образе эпилога любви. Мотив угасания чувства усилен убывающей строфикой – каждая следующая строфа меньше предыдущей на один стих. Однако финальное двустишие вводит мотив возможного варианта сюжетного развития, отметающего эпилог как черновик и выводящего к продолжению сюжета. Знак вопроса в финале строфы передает борьбу надежды и сомнения в душе лирического «Я».

Примечательна цепная рифмовка (определение М. Л. Гаспарова), объединяющая в звуковом отношении графически разбитые строфы в одно целое за счет перетекания рифменных окончаний из одной строфы в другую: I строфа – АБАб, II – ВбВ, III – Вб. Обращает на себя внимание и игра мужскими и женскими рифмами. В стихах с женскими рифменными окончаниями изображены чувства лирического субъекта, с мужскими – оценки его поступков и чувств возлюбленной, выступающей в этом стихотворении человеком, от которого зависит конец или продолжение любовного сюжета.

По сути, такое раскрытие тематики любви предопределено первым стихотворением, которым открывается сборник:

Бывает чудо, но бывает раз,
И тот из нас, кому оно дается,
Потом ночами не смыкает глаз,
Не говорит и больше не смеется.

Он ест и пьет – но как безвкусен хлеб...
Вино совсем не утоляет жажды.
Он глух и слеп. Но не настолько слеп
Чтоб ожидать, что чудо будет дважды

[Штейгер, 1982, с. 21].

Развитие лирического сюжета этого стихотворения демонстрирует слияние рационального и иррационального начал в восприятии лирическим субъектом мира. Проявляется это слияние в осознании лирическим «я» возможности чуда, которое, тем не менее, лишает его надежды на то, что прекрасное событие может быть пережито еще раз. Более того, изображение человека, которому дано пережить состояние чуда, лишает пережившего его возможности счастья и гармоничной жизни, оборачиваясь безрадостным и безнадежным существованием.

Представляется, что поэтика балансирования на грани переживаний не столько из-за текучести впечатлений и ощущений, как это было в лирике К. Бальмонта, а из-за стремления иррациональную стихию чувств сделать ясной, как $2 \times 2 = 4$, восходит к творческой манере И. Анненского, в свою очередь, унаследовав принципы лирической рефлексии М. Ю. Лермонтова. В этом смысле показателен микроцикл А. Штейгера «Кладбище», состоящий из восьми четверостиший, четыре из которых представляет собой подобие мрачного анекдота, четыре других – концентрированно выражают тему смерти вплоть до финального четверостишия, в котором лирический субъект слышит голос ветра как голос мира, обращающийся зовом смерти: «Преступленья, суета, болезни, / Здесь же мир, забвение и тишь. / Ветер шепчет: – Не живи, исчезни, / Отдохни, ведь ты едва стоишь» [Штейгер, 1982, с. 46].

В каком-то смысле этот микроцикл, с одной стороны, подводит к математически выверенному выводу, что если жизнь – это боль, мука, страдание, горе, скрыто наполняющее каждое человеческое существование, а благополучие, счастье, радость – всего лишь хорошо сыгранная роль, удавшаяся «игра в прятки», как это изображено в стихотворении «Бедность легко узнают по заплатке...», то и не стоит страдать дальше, логичнее покинуть этот мир как можно скорее. Но, с другой стороны, прислушивающийся к убеждающему шепоту ветра лирический субъект все же готов побороться за жизнь. И союзником и подспорьем в этом его «желаньи жить» выступает парадоксальное сочетание иронии, способной подточить самую безупречную логику, и надежды на чудо, в принципе иррациональной и отметающей всякий расчет. На наш взгляд, это сочетание трагической иронии, лирической рефлексии и глубинно пронизывающей всю лирическую систему надежды на чудо, внешне отвергаемой интеллектуальным анализом, и делает А. Штейгера прямым поэтическим наследником И. Анненского.

Не случайно в стихотворениях А. Штейгера одним из ключевых символов становится сердце, которое, по мнению Н. Т. Ашимбаевой, является одним из важнейших символов поэзии И. Анненского. Этот образ в его лирике сопрягает разные аспекты жизни души, а также быта и бытия, что, в свою очередь, явилось следствием христианского представления о сердце как центре духовной и физической жизни человека [Ашимбаева, 2005, с. 225–235]. Наиболее очевидна связь образа сердца с поэзией И. Анненского в стихотворении А. Штейгера «Уходила земля, голубела вода...» В основе его лирического

сюжета заложен мотив метаморфозы, связанный с оживлением мертвого начала, с которым метафорически соотнесено сердце лирического героя. Оживление в духе романтической традиции происходит под влиянием силы любви, но это оживление существенно отличается от классического «И для меня воскресли вновь...» [Пушкин, т. 2., кн. 1., 1994, с. 358]. В основе оживления оказывается не чудо полноты счастья, а страдание и боль.

Такое решение темы живого сердца обнаруживаем и в стихотворении И. Анненского «Я думал, что сердце из камня...» Оба поэта выбирают традиционные метафоры, создавая образ омертвелого сердца: у И. Анненского – камень, у А. Штейгера – лед. Но в обоих стихотворениях это холодное и, казалось бы, недоступное для чувств сердце оживает через способность испытывать боль и муку. При этом если смысловой эффект стихотворения И. Анненского строится на том, что изначально его лирический субъект не верит в силу любви, то в стихотворении А. Штейгера любовь оказывается сродни тому чуду, которое разрушает холодный и бездушный взгляд на мир и не давая все же возможности ощутить счастье, возвращает ему способность чутко реагировать на этот мир.

Следующее стихотворение «Неужели ты снова здесь?» тоже связано с развитием темы любви, которая не приводит лирического субъекта к переживанию счастья, а лишь подчеркивает горечь существования в этом мире:

Неужели ты снова здесь?
Те же волосы, рост, улыбка...
Неужели...

И снова смесь
Пустоты и тоски – ошибка.

Как-то сразу согнешься весь

[Штейгер, 1982, с. 48].

В основе этого стихотворения – эффект обманутой надежды, роковой ошибки, заставляющей лирического субъекта острее почувствовать тоску и обиду. При этом мотив надежды показательно подчеркнут не столько с помощью словообразов, сколько за счет интонаций, очень тщательно подчеркнутых вопросительным знаком и многоточиями. По сути, надежда изображена в этом вопрошающем сомнении и словесных зазорах, а также в долгой паузе, отделяющей на манер строфы последний стих от предыдущих. Это отсутствие словесного выражения мотива надежды как бы подготавливает ситуацию обмана и усиливает финальный мотив обиды и безнадежности.

Мотив безнадежного ожидания чуда становится основой лирического переживания и в стихотворении «Может быть это лишь заколдованный круг...», начиная с которого в поэтическом сборнике А. Штейгера набирает силу тема смертельной болезни. Эта тема в соединении с темой безответной

любви развивается и в следующем стихотворении «Расписание». Показателем в нем мотив запрета читать Ф. Тютчева, стихи которого могут разбудить муку страсти и страха, терзающую лирического героя, от которой он и стремится закрыться ясным, как $2 \times 2 = 4$, расписанием, призванным рационально упорядочить его ежедневное существование. Изысканность и четкость ритмической композиции (последовательно соблюдаемый 4-стопный дактиль) подчеркнута неравностишной строфикой и прихотливой рифмовкой: I строфа – ааб, II – ввв, III – сбб, IV – сб, что создает эффект неявного надмирного присутствия музыки как проявления идеала гармонии в дисгармоничной повседневной реальности.

Трагическая ирония, пронизывающая это стихотворение, дает предельную ясность взгляда лирическому субъекту и в следующем стихотворении «Как нам от громких отучиться слов...» Его можно рассматривать как одно из характерных воплощений эстетического принципа аскетизма поэтического слова. Не случайно в его основе отказ от слов, которые расцениваются лирическим субъектом как громкие по звучанию, но пустые, обесмысленные по своей сути, поскольку они не отражают подлинных человеческих отношений и не способны передать состояние лирического «Я». При этом вновь мерилом подлинного и мнимого смыслов жизни выступает любовь как начало, пробуждающее жизнь души и заставляющее лирического субъекта переживать, а не анализировать эту реальность даже при том, что чувство это изображено у А. Штейгера как безответное.

Вся мера безответности этой любви раскрывается в следующем неозаглавленном микроцикле, который может быть рассмотрен как явная аллюзия на поэзию И. Анненского. Так, И. Анненский создал целый ряд стихотворений, представляющих видение собственной смерти и похорон, за что, в свое время, и стал восприниматься как «певец смерти». Оба стихотворения А. Штейгера, составляющие микроцикл, тоже представляют собой видение собственной смерти в городских декорациях. В центре стихотворений И. Анненского оказываются переживания, связанные с сомнением в возможности вечной жизни, ставящим под вопрос осмысленность отдельного человеческого существования. У А. Штейгера эти видения позволяют в полной мере изобразить степень безответности чувства. Так, единственный поцелуй любимой, на который ему остается надеяться, это смертное целование: «И что пока не запоем труба, / Он обречен сносить воспоминанье, / Как поцелуй его коснулся лба, / но возвратить уже не мог дыханья...» [Штейгер, 1982, с. 52].

Символика сердца, раскрывающаяся как изображение жизни и умирания души, является ключевой в неозаглавленном микроцикле из двух стихотворений: «Стало сердце осторожным...» и «Но порою слышит спящий...» В его центре оказывается устойчивый для лирики А. Штейгера мотив детства как одухотворенной жизни и взросления как душевного умирания.

Первая строфа стихотворения «Стало сердце осторожным...» вводит мотив признания лирическим субъектом отсутствия в этом мире счастья: «Ста-

ло сердце осторожным, / Утомилось, глуше бьется. / Счастья нет. Ну что ж... С подложным / Очевидно жить придется» [Штейгер, 1982, с. 60]. Образный и мотивный ряд строфы, на первый взгляд, отсылает к известному пушкинскому стихотворению «Пора, мой друг, пора...». В стихотворении А. С. Пушкина воплощено состояние смирения перед непреложностью утверждения об отсутствии счастья, силу для чего лирический герой обретает в безусловной ценности духовной свободы, открывающей возможность творчества. У А. С. Штейгера выход к творчеству как сфере, оправдывающей мир, лишенный возможности быть источником счастья, оказывается сомнительным и лишь усугубляет ощущение драматизма человеческой судьбы. В первой строфе это выражено в образе подложного счастья, перекликающегося с изображением внешнего благополучия как маски, за которой скрыто горе (ср. с его стихотворением «Бедность легко узнают по заплатке...»).

Во второй строфе творческая чуткость представлена как источник страданий: «В мире злом и печальном / Трудно только музыкальным, / Часто очень трудно детям, / Где-то плачет вот ребенок» [Штейгер, 1982, с. 60]. В этой строфе появляется едва заметный намек на образ плачущего ребенка, сопричастного творчески-музыкальному началу мира. Это одновременно может восходить как к поэзии А. Блока («И только высоко, у царских врат, / Причастный тайнам, – плакал ребенок» [Блок, т. 2, 1960, с. 79], так и к поэзии И. Анненского «Я люблю, когда в доме есть дети / И когда по ночам они плачут» [Анненский, 1990, с. 107]). Накопленные интерпретации стихотворения И. Анненского «Тоска припоминания» связывают образ плачущих детей не только с темой жизни (плачущий в ночи ребенок в стихотворении Анненского означает, что лирический субъект все еще не поглощен смертью и находится в пределах этого мира, голос плачущего ночью ребенка, пусть и раздражает, но и напоминает о жизни), но и с темой искусства, если учитывать контекст «Третьего мучительного сонета». В нем мотив творческой муки представлен как мука деторождения, а слабые стихи граничат с образом больного и в подтексте плачущего ребенка: «Но я люблю стихи – и чувства нет святых: / Так любит только мать, и лишь больных детей» [Анненский, 1990, с. 81].

В стихотворении А. Штейгера, на первый взгляд, образ плачущего ребенка напрямую связан с неблагополучием и дисгармонией этого мира. Но за счет связи с музыкальным началом подспудно обнаруживается созвучие муки и музыки, акцентированное в свое время в поэзии И. Анненского вплоть до известной внутренней рифмы из его стихотворения «Смычок и струны»: «И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось» [Анненский, 1990, с. 87]. Финальное двустопное стихотворение А. Штейгера внешне возвращает к пушкинской реминисценции, с которой стихотворение и начиналось: «Остальные терпят. Стерпим. / Слух у нас не так уж тонок» [Штейгер, 1982, с. 60]. Однако пушкинский смысл здесь, по сути, перевернут, так как изображенная здесь готовность стерпеть эту жизнь вовсе не открывает лирическому

субъекту возможность достижения духовной свободы, поскольку сущностно оказывается прямо противоположной воплощенному в стихотворении А. Пушкина образу смирения. Показателен в этом смысле композиционный свод начала и финала стихотворения, связанных мотивом глухоты: глухоты сердца в первой строфе и глухоты слуха как музыкальной и душевной чуткости – в последней.

Второе стихотворение этого микроцикла «Но порою слышит спящий...» является прямым продолжением предыдущего и, на первый взгляд, опровергает мотив глухоты, начинаясь пробуждением музыкального слуха как способности улавливать надмирный бытийный смысл: «Но порою слышит спящий / Будто пенье... Эти звуки / Мир не наш. Не настоящий. / Что тянуть к ним праздно руки?» [Штейгер, 1982, с. 60]. Однако пробуждение в духе первого стихотворения, раскрывающего тему отсутствия в этом мире счастья, обесмыслено из-за иллюзорности высшего мира. Тем самым, прорыв к музыкально-поэтическим основам бытия изображен здесь, в отличие от А. Пушкина и И. Анненского, не как источник высшей радости, но способствует последовательному раскрытию темы искусства как пытки чуткой души, не находящей себе пристанища ни в грубом земном мире, ни в мире высших ценностей, воспринимающемся как кажимость изнутри мира земного: «Ведь не музыкою мерит / Жизнь глухие наши души» [Штейгер, 1982, с. 60]. Завершение микроцикла торжеством мотива глухоты, подчеркивает ощущение отсутствия счастья в этом мире и усиливает тему взросления как утраты способности к восприятию высших духовных ценностей.

Наконец, в заключительном стихотворении книги «Можно пожать равнодушно плечом...» содержится своеобразная реминисценция к поэтической фразе И. Анненского: «А если грязь и низость только мука / По где-то там сияющей красе?» [Анненский, 1990, с. 103], которая стала культовой, благодаря Г. Адамовичу и Г. Иванову.

Можно пожать равнодушно плечом,
Мимо пройти, не добравшись до связи.
Разум, увы, здесь не будет ключом.
Жизнь точно сон... Не понять в пересказе.

Что-то... О чем-то. Но только о чем?
(И не всегда о какой-нибудь грязи)

[Штейгер, 1982, с. 96].

Стихотворение И. Анненского «О нет, не стан», замыкающее «Трилистник проклятия», построено на парадоксальных контрастах, проясняющихся из музыкального подтекста этого стихотворения. А. И. Червяков в комментариях к реплике из письма И. Ф. Анненского к А. В. Бородиной от 25.06.1906: «Недавно вспоминал Вас особенно ярко: играли в Павловске

«Charfreitagzauber» из «Парсифаля»... Вот это музыка... И разве поэзия слов достигнет когда-нибудь этого покаянного экстаза со своими прилагательными в сравнительной степени и оковами силлогизмов – в утешение!» [Анненский, 2009, с. 19–20] указывает, что «рассказ Гурнеманца о смерти Титуреля и мучениях Амфортаса, который «во тьме отчаянья дерзко смерть зовет» (ключительная часть 3-го акта, так называемый «Karfreitagzauber»), нашел отражение в стихотворении Анненского «О нет, не стан», помеченном в одном из автографов 19 мая 1906» [Анненский, 2009, с. 22].

В первой строфе, задающей тему любви как соблазна, мотиву наслаждения противопоставлен мотив страдания, которое оказывается предпочтительнее лирическому «Я»: «О нет, не стан, пусть он так нежно-зыбок, / Я из твоих соблазнов затаю / Не влажный блеск малиновых улыбок, – / Страдания холодную змею» [Анненский, 1990, с. 103]. Этот выбор проясняется во второй строфе, отсылающей к сюжету и образам оперы-мистерии Р. Вагнера «Парсифаль», в которой соблазнительная Кундри пытается помешать Парсифалю достигнуть Монсальвата и исцелить короля Амфортаса, рана которого нанесена не только заколдованным копьем злого волшебника Клингзора, но и проникшим в душу короля искушением. Оно и продолжает его терзать в виде волшебной раны, исцелить которую может лишь чистый сердцем юноша. Обращение И. Анненского к образу страдающего короля – хранителя Грааля как двойнику лирического «Я» разворачивает целый ряд ассоциаций: «Так иногда в банально-пестрой зале, / Где вальс звенит, волнуя и моля, / Зову мечтой я звуки Парсифаля, / И Тень, и Смерть над маской короля» [Анненский, 1990, с. 103].

Так, проклятие Амфортаса есть символ смерти как раны, нанесенной божественному Творению людьми, поддавшимися искушению познанием (не случаен в третьей строфе образ отвергаемого рая: «Зачем мне рай, которым грезят все?»). С другой стороны, именно страдающий Амфортас выступает хранителем священного Грааля, символически воплощая искупление, воскрешение и вечную жизнь. Его страдание не бессмысленно, поскольку его источник не только волшебная рана, но и память о неискаженном страданием бытии. Последняя строфа, таким образом, может быть одновременно репликой как лирического «Я», так и вагнеровского Амфортаса в тот момент, когда его охватывает отчаяние: «Оставь меня. Мне ложе стелет Скука. / Зачем мне рай, которым грезят все? / А если грязь и низость – только мука / По где-то там сияющей красе...» [Анненский, 1990, с. 103]. Если рассматривать ее как выражение муки лирического «Я» стихотворения И. Анненского, то ее таинственная притягательность объясняется тем, что изнутри, казалось бы, безграничного отчаяния прорывается свет надежды.

Скука, страдание, грязь, низость окружающего мира, ранящие и терзающие душу лирического «Я», терзают его именно потому, что в глубине своего существа и сознания ему открыто сияние красоты. Именно «мука по где-то там сияющей красе» (это неопределенное «где-то там», соединяющееся в

контексте строфы с образом утраченного рая, указывает на божественную природу красоты) и делает пребывание лирического героя в этом мире, потерявшем Бога, нестерпимо мучительным. Мука, по сути, рождается не от созерцания грязи и низости как самообмана под влиянием тленной красоты (тема первой строфы), а от изначально данной, но добровольно утраченной подлинной красоты, продолжающей манить человека. И ее недоступность здесь и сейчас, ее жажда и заставляет лирическое «Я» совершать подмену, которая становится источником еще более сильных мук оттого, что лирический герой И. Анненского эту подмену осознает. Этим обусловлен выбор страдания в первой строфе, так как парадоксальным образом страдание дает лирическому герою возможность прозрения сквозь грязь и низость сияющей красоты уже не как соблазнительного блеска малиновых улыбок, но как вечно-го сияния Грааля.

В стихотворении А. Штейгера, благодаря последним стихам, отсылающим к И. Анненскому, актуализируется тема смысла и сути поэзии. Однако при интерпретации этой отсылки следует учитывать осмысление финальных стихов Г. Адамовичем, для которого они стали, по сути, символом тайны поэзии И. Анненского. Стихотворение «О нет, не стан» и завершающие его стихи неоднократно мелькают в его статьях, но, пожалуй, полнее всего их интерпретация представлена в статье «Поэзия в эмиграции». И хотя она была опубликована лишь в 1955 г., можно предположить, что мысль, содержащаяся в ней, в той или иной мере проговаривалась им в устных беседах и ранее: «У Анненского в противоположность Блоку поэзия иногда превращается в ребусы, даже в таком стихотворении «О нет, не стан...», с его удивительной, ничем не подготовленной последней строфой. Но Анненский – это даже не пятый акт человеческой души, а растерянный шепот перед опустившимся занавесом, когда остается только идти домой, а дома в сущности никакого нет» [Адамович, 2003, с. 143]. Сформулированная Г. Адамовичем мысль о поэзии И. Анненского и загадке стихотворения «О нет, не стан» как нельзя более кстати перекликается с финальным стихотворением А. Штейгера «Можно пожать равнодушно плечом» в книге стихов « $2 \times 2 = 4$ ».

В начальном катрене на первый план выходит тема смысла жизни как явления, которое ускользает от рационального постижения и противоречит названию всей книги стихов. Сравнение жизни со сном и мотив непонимания усиливают иррациональную природу жизни как таковой и способствуют логичному переходу в завершающем двустишии от смысла жизни к смыслу поэзии. Причем, подобно стихотворению предшественника, построенному на парадоксе, в стихотворении А. Штейгера финальным аккордом не только стихотворения, но и всей поэтической книги, звучит утверждение поэзии как устремленности человека ввысь, вопреки всему жизненному опыту: «Что-то... О чем-то. Но только о чем? / (И не всегда о какой-нибудь грязи)» [Штейгер, 1982, с. 96]. Такое прочтение А. Штейгером поэтических строк И. Анненского закономерно в контексте эстетических исканий «парижской но-

ты». Ю. Терапиано, рассматривая пути русской поэзии в эмиграции, писал о том, что «парижская нота» возникла в 1930-е годы в связи с новым мироощущением, в контексте которого «сущность поэзии, как всякого подлинного искусства трагична, предел ее – вечно недостижим, берега ее усеяны обломками кораблей, потерпевших крушение. И в то же время – поэзия вечна, несмотря на тяжесть бытия человека на земле и на всю (кажущуюся) нелепицу и тщету земных дел перед лицом смерти» [Терапиано, 1960, с. 16]. В другой своей статье Ю. Терапиано, рассуждая о смысле поэзии, символично изменил цитату из стихотворения И. Анненского: «...и может быть, правда, что даже наша «ложь и низость – только мука по где-то там сияющей красе» (Анненский), – и если б в некоторые моменты, даже помимо воли, поэт не верил мечте о «сияющей красе» – поэзия бы навсегда прекратилась в мире» [Терапиано, 2002, с. 127].

Таким образом, для А. Штейгера, как и для других поэтов «парижской ноты», а также близких к ней Г. Адамовича и Г. Иванова поэтический диалог с И. Анненским важен в организации смыслов, связанных с развитием тем смысла жизни, смерти и творчества и с утверждением смысла поэзии как оправдания человеческого существования в мире.

3.2.2. И. Чиннов – И. Анненский

Игоря Владимировича Чиннова (1909–1996) в современной ему критике называли «последним поэтом парижской ноты», ее завершителем и одним из сильнейших выразителей. О внутренней близости к поэзии И. Анненского И. Чиннов писал 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, скорее, рождается из устремления 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 И. Чиннова на лирику И. Аннен-

ского: «в поэзии Чиннова <...> вы часто расслышите смутные отзвуки Анненского, Кузмина, Георгия Иванова» [Гуль, 1961, с. 299]. И. Болычев, указывает на то, что И. Чиннов подхватывает от И. Анненского «...завораживающую нежность русских двух- и трехстопных 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»» [Болычев, 1994, 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 цветowych 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 двухтомному собранию сочинений И. Чиннова, вышедшему в России.

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 лиловеет восток» [Чиннов, 2000, с. 72] и выпавшего из этого круговорота еле заметного образа опавшего листка: «И в сумраке еле заметен / Летящий опавший листок» [Чиннов, 2000, с. 72]. При этом 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. Так, первые два стиха снова несут в себе утверждение мысли о повторяемости как всеобщем универсальном законе. Причем в первом стихе («Листок за листком пролетает» [Чиннов, 2000, с. 72]) выделенная в предыдущей строфе судьба отдельного листка вписывается в общий ряд других, что усиливается вторым стихом, начинающимся с показательного 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. Однако здесь показательны скобки, которые как бы выносят вовне применительно к единичному листку опадание других листьев. Тем самым их судьба выносится за скобки, так как оказывается, что внешнее совпадение в движении опадания, не означает одинаковости. Эта мнимость единства подхватывается и в следующих двух стихах вто-

рой 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.

Наконец, в третьей строфе природный образ жизни как умирания, выраженный посредством летящего опадающего листка, подхвачен не менее типическим для И. Анненского и в каком-то смысле «синонимичным» образом заведенного на положенный срок часового механизма: «Опять мы заводим пружину / Часов на положенный срок...» [Чиннов, 2000, с. 72]. Перенесение пейзажной зарисовки через «зарифовывание» с вещным комнатным миром дает образ утрачиваемого нами времени, как брошенного в мусорную корзину календарного листка: «Опять мы бросаем в корзину / Один календарный листок» [Чиннов, 2000, с. 72]. В финальном превращении посредством омофонии листка растительного в листок календарный содержится одно из любимых образных решений И. Анненского, который в своих стихотворениях, посвященных теме поэта и поэзии, сочетал листья со стихами с растительной листвой, перенося законы органической жизни на судьбу исписанных стихами листов бумаги. Образы листов, листы, листка являются сквозными в поэзии И. Анненского, они даже входят в название наиболее распространенной микроциклической формы в его лирике – трилистник, соответственно, и в название первого раздела книги «Кипарисовый ларец» «Трилистники», а также вынесены в заглавие третьего раздела той же книги «Разметанные листья». Причем в их употреблении наблюдается интересное явление смыслового взаимодействия созвучных слов, что соответствует доминирующим особенностям поэтической речи начала XX в. Н. А. Кожевникова отмечает: «В поэзии начала века развиваются два ряда приемов словоупотребления – одни из них рисуют мир как цепь соответствий, другие – как единство противоречивых начал. Это, с одной стороны, нагнетение синонимов, с другой – контраст и оксюморон» [Кожевникова, 1986, с. 39]. При этом в целях выявления соответствий синонимическое звучание могут приобрести омонимы. Так, в стихотворениях И. Анненского неоднократно обыгрывается созвучие листов, с записанными на них стихами, с растительными листьями. В результате рождается символический мотив, подчеркивающий единство при-

родных явлений с явлениями мира искусства. По мнению А. Ханзен-Леве, «пересечение омонимов: “листья” дерева (природа) = “листы” 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]. С другой стороны, реализация этого мотива соответствует одному из основополагающих свойств лирики И. Анненского, отмеченных в работе Л. Я. Гинзбург: «Сцепление человека с природой и, шире, с окружающим миром – это исходная мысль всей поэтической системы Анненского, определяющая ее психологический символизм и ее предметную конкретность, определяющая в этой системе самое строение поэтического образа» [Гинзбург, 1974, с. 315].

Смысловое взаимодействие листы и листов со стихами появляется уже в книге «Тихие песни» в стихотворении «Листы», где единство двух разных слов осуществляется за счет легкого смещения грамматических форм. Так, заявленный в первой строфе образ осеннего листопада, во второй подкрепляется мотивом круженья листьев, но вместо формы мн. ч. «листья» приведена другая – «листы», характерная для слова «лист» в значении бумага. Следует, однако, отметить, что данное словоупотребление может также базироваться на устаревшей к началу XX в. форме употребления «листы» как «листья», зафиксированной в русской поэзии XVIII и начала XIX столетий, например: «Октябрь уж наступил – уж роща отряхает / Последние листы с нагих своих ветвей...» [Пушкин, 1995, с. 318].

Тем не менее, в начале XX в. это смещение грамматических форм уже приобрело смыслообразующий эффект, в результате которого за образом природного листопада проявился другой – образ падающих кружащихся листов бумаги. Напрашивается сравнение манерой И. Анненского читать свои стихи, зафиксированной 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. «Кипарисовый ларец», как теперь все знают, действительно существует – это шкатулка, в которой Анненский хранил свои рукописи. 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]. Это соотношение опадающих по осени с деревьев листьев и роняемых после прочтения листов со стихами усиливает родственный пушкинскому мотив осени как времени поэтического вдохновения, реализующийся в различных стихотворениях И. Анненского. Таким образом, нежеланье листьев коснуться земли («Кружатся нежные листы / И не хотят коснуться праха...

» [Анненский, 1990, с. 58]) порождает их кружение, замедляющее встречу со Смертью, и оборачивается желаньем жить, мечтой о бессмертии в духе античной поговорки «Ars longa, vita brevis», или же пушкинского: «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит» [Пушкин, 1995, с. 424].

Едва заметная метаморфоза опадающих с деревьев листьев в листы со стихами осуществляется с помощью лирического «Я», наблюдающего картину листопада и сочувствующего нежеланию листьев коснуться праха. Именно в его сознании «зигзаги листопада» обретают смысл желанья жить и страха смерти, или, учитывая рифму, «страха праха». Именно лирический субъект надеется, что этот страх – лишь обман бытия, лишь иллюзия обреченности праху, над которым звучит веленье Творца о бесконечности «Я»: «Иль над обманом бытия / Творца веленье не звучало, / И нет конца и нет начала / Тебе, тоскующее я?» [Анненский, 1990, с. 58]. Тем не менее, цепочка превращений не завершена и финальный зигзагообразный знак вопроса, повторяя путь падающего листа и смятенного, хотя и надеющегося на бессмертие, сознания, все же вновь возвращает листку его беззащитно-природное звучание. Отсюда, перед нами не столько классический вариант запечатленного искусством мгновения бытия как способ его обессмертить, но и одновременно проблематичность этой возможности, вырастающая из наделения произведения искусства свойствами, присущими живым, органическим явлениям.

Наконец, и те и другие выступают своеобразными двойниками лирического «Я». При этом в образе листопада, древесных листьев акцентирован мотив страха смерти, а в образе листов – желанья жить. В свете возможного мотива двойничества обращает на себя внимание предыдущее стихотворение «На пороге (Тринадцать строк)», где содержится символ «древожизненных листов», соотнесенных с лирическим субъектом стихотворения в ситуации встречи с Незримой (один из эпитетов Персефоны в древнегреческой традиции [Асоян, 2002, с. 22]): «Ушла, – и холодом пахнуло / По древожизненным листам» [Анненский, 1990, с. 58].

В сонете «Ненужные строфы» грамматически намеченный в предыдущих стихотворениях мотив метаморфозы становится основой метафорического соотнесения листов, с записанными на них стихами, с осенней листвой: «Как чахлая листва, пестрима увяданьем / И безнадежностью небес позлащена, / Они полны еще неясным ожиданьем, / Но погребальная свеча уж зажжена» [Анненский, 1990, с. 63]. Анализируя это стихотворение, В. Е. Гитин указывает, что И. Анненский прибегает в приведенной здесь второй строфе к одному из излюбленных своих приемов – к принципу «ассоциации слова и вещи». Более того, развивая мысль о поэтике вариантов, исследователь обнаруживает обращение поэта к автоцитации, усиливающей звучание той или иной темы, которая в самом стихотворении может быть подана лишь намеком, но, развиваясь посредством смысловых контекстуальных переключек, обретает достаточно строгую оформленность. «Слово-ключ к этой ассоциа-

ции – «листва», намекающая на двойное значение «листья» и «листы». Предметные картины, ассоциируемые со стихами, представляют собой автоцитаты из поэзии самого И. Анненского и вводятся в текст как вещи-темы. «Как чахлая листва пестрима увяданьем» – это аллюзия из «Сентября»: «Раззолоченные, но чахлые сады / С соблазном пурпура на медленных недугах...» (с дальнейшими отсылками к Пушкину и Тютчеву); «И безнадежностью небес позлащена» является близким повторением одного из образов в стихотворении И. Анненского «Май»: «Что безвозвратно синева, Его златившая, поблекла». Обе строки объединены одной темой – последнее мгновение перед смертью; в первой строке это конец года (осень), во второй – конец дня (закат, вечер). В обоих стихотворениях, процитированных в качестве источника, к которому отсылают строки сонета, эта тема дана как *красота умирания* [Гитин, 1997, с. 42–43]. Соглашаясь с наблюдениями В. Е. Гитина относительно развития символа листвы как листов со стихами, гибель которых в каминном огне усиливает звучание мотива красоты умирания, добавим лишь, что этот символ в «Ненужных строфах» содержит и другую грань, возвращающую его к изначальной семантике слова «листва». В таком случае обреченность листов со стихами огню и гибели обусловлена здесь не только ненужностью, порожденной их слабостью и несовершенством по сравнению с поэзией другого поэта (А. С. Пушкина), или предназначенностью в жертву Аполлону. Сама слабость и несовершенство являются следствием их органического происхождения, сродства с природным бытием, в котором все рожденное обречено умиранью. Мотив родства листов со стихами с растительной листвой обусловлен здесь мотивом рождения стихов, который и делает их явлением не столько из сферы вечности и духа, сколько принадлежащим миру земного существования: «Нет, не жемчужины, рожденные страданьем, / Из жерла черного метала глубина: / Тем до рожденья их отверженным созданьям / Мне одному, увы! Известна лишь цена...» [Анненский, 1990, с. 63]. Таким образом, мотив постоянных метаморфоз листов-листьев выступает в мире И. Анненского способом снятия оппозиции вечное – тленное, земное – небесное и т. п., как бы втягивая явления из сферы духа в реальность человеческого существования.

Показательно, что в своем стихотворении «Опять подымается ветер...» И. Чиннов, следуя за И. Анненским в использовании поэтики листов-листьев, тем не менее, вносит свое решение. Так, подменив лист рукописи образом календарного листка и усилив реминисценцию символикой заведенного часового механизма, И. Чиннов 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. Ужас состоит в том, что в своей спешке в будущее, человек безоглядно и бездумно растрчивает драгоценные мгновенья настоящего, которое не в силах оценить в погоне за призрачным и за-

частую не сбывающимся ожиданием. Особенно очевидно такое восприятие парадоксов времени у И. Анненского в стихотворении «Тоска вокзала», в котором тоже появляется образ дремоты листочка, связанный с мотивом муки и тоски существования как некоего дремотно-дурманного состояния, отъединяющего от стремительности и кипения жизни. За счет этого мотива осуществляется слияние лирического «Я», испытывающего вокзальную тоску, с погруженным в дремоту листочком. При этом уменьшительная форма ед.ч., в которой употреблено это слово, усиливает ощущение одиночества, хрупкости и незащитности и листочка, и лирического «Я». Тем более что в следующей строфе пышущий жаром паровоз избавляет героя от мыслей о смерти, властно захвативших его в момент ожидания. Ситуация ожидания оказывается иронически амбивалентной. Ожидая, мы торопим время, чтобы ожидаемое сбылось как можно скорей, но за этим маячит другой призрак. Подгоняя время, мы невольно и не замечая того, торопимся к смерти, отсюда и радость избавления от ожидания, которую испытывает лирический герой: «Как ты жарок, измазан, / Все равно – ты не это!» [Анненский, 1990, с. 117].

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 также 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 «опять» в строфе и предложении 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 соче-

тания. Показательно, что в трех строфах слово «опять» каждый раз предстает в новых ритмико-синтаксических сочетаниях и даже на уровне графики (I строфа – 1-ый, 2-ой стихи; II строфа – 2-й, 3-ий; III – 1-ый, 3-ий) опровергает свой собственный смысл повторяемости, усиливая мотив индивидуальных, неповторимых отношений каждого отдельного человека с жизнью, временем, смертью, что опять-таки сближает поэзию И. Чиннова с лирикой И. Анненского, пронизанной персоналистическим смыслом.

Ирония у И. Чиннова, как и у И. Анненского, коренится в особом, сходном у них метафизическом сомнении, при котором человеческое сознание способно поставить под сомнение 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 многоточия, 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, 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 здесь 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.

Еще раз мотив повторяемости в связи с образностью часов будет использован И. Чинновым в стихотворении «Колоколом утомительным...» тоже из поэтической книги «Линии». В первой строфе этого стихотворения тоска бессонницы совершенно в духе И. Анненского сравнивается с «маятником изнурительным» и «колоколом утомительным». Эти сравнения актуализируют мотив повторяемости, который перерастает в осмысление жизненного ряда как музыки обреченности, откликающейся в состоянии лирического «Я» тоской бессонницы.

Вторая строфа, начинаясь с образа осеннего пейзажа, вводит элегические ноты примирения с судьбой на пороге старости. Тем не менее, этоприятие жизни иронически подсвечено мотивом призрачности утешений, поскольку едва намеченный выход к первоистокам смысла («с признаками вдохновения») смешивается с мотивом полусуществования на грани жизни и смерти, яви и сна, смысла и бессмыслицы, что показательно проявлено в образах полуживого прошлого («с прошлым полувоскресающим») и полунамеченного будущего («с небом полурассветающим»), которые за счет этой полупроявленности перетекают одно в другое, проясняя мотив тоски бессонницы, отражающей дурную бесконечность обреченности исканий человеческого «Я» на неполноту ответов и вследствие этого вечную повторяемость бытийствен-

ный вопрос о смысле существования человеческого «Я» в мире между ударами колокола и маятника.

Будучи завершителем «парижской ноты» И. Чиннов тоже неоднократно обращается в своем творчестве к любимому поэтическому парадоксу поэтов этого круга: «А если грязь и низость только мука / По где-то там сияющей красе». Отзвуков этих строк И. Анненского из стихотворения «О нет, не стан» 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, обозначая 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. Это и роль образа розы в полемике акмеистов с символистами, и возвращение к музыке стиха Г. Иванова в его эмигрантской поэтической книге «Розы». Эта музыка как внутренняя суть смысл и волшебство стиха есть оправдание поэзии, как утверждается в следующем стихотворении «Позабудь о грязи и о безобразии...» Однако следующее за ними «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 особенным свойством – он способен скрасить жизнь. При этом в стихотворении содержится ироническая полемика с младосимволистской 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]. При этом опять-таки в мире И. Чиннова Муза не обещает поэту гармонизации бытия силой поэзией, но учит в самих диссонансах, дисгармонии услышать возможность музыки и черпать вдохновение. Таким образом, постепенно и не без иронии нарастает мотив силы поэзии. Лишенная, казалось бы, той власти, которая приписывалась ей в классическую и модернистскую эпохи, поэзия, тем не менее, 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 воздействие воплотившейся в поэзии красоты. Более того, красота оказывается не чуждой и иронии, превращая последнюю в свою прислужницу: «Да, не без иронии порой, / Звуками и красками играя, / Утешай поэзией-игрой, / Радужной сонатой полурая» [Чиннов, 2000, с. 309]. Таким образом, начав с отрицания высокой роли поэзии, по законам иронии Муза намекает лирическому герою – поэту на неизбежную 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"» [Чиннов, 2000, с. 309].

Показательно, что искание красоты и утверждение того, что в мире «ведь не одни печали», начинается с диалога с И. Анненским, который заявлен в эпиграфе 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 преобразования, 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 самоопре-

деления 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, томящийся в плену, в «золотой клетке» нимфы Калипсо: «На окраине города, ночью, в Европе... / Одиссей из России, – вернись к Пенелопе!» [Чиннов, 2000, 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 на ней свою смерть.

Стихотворение «Сердце почти размагничено...» вводит тему умирания как болезни сердца, которое здесь 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!» [Чиннов, 2000, 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 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 души обрести бессмертие. И в этом аспекте она оказалась воспринята и творчески продолжена И. Чинновым.

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

кой 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» [Чиннов, 2000, с. 372]. Однако 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?» [Чиннов, 2000, 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...» [Чиннов, 2000, с. 372]. В четвертой строфе как бы по контрасту с предыдущей ставятся под сомнение два события чудотворного воскрешения Спасителем дочери Иаира и Лазаря: «– И про дочь Иаира – гипотеза, / И о Лазаре – сказка, гипербола» [Чиннов, 2000, с. 372]. Показательно, что эти же евангельские эпизоды притягивали поэтическое внимание И. Анненского, у которого практически все евангельские реминисценции связаны с чудом воскрешения. 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» [Чиннов, 2000, 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, выстро-

енной 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» [Чиннов, 2000, 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» [Чиннов, 2000, с. 373]. Таким образом, завершая лирическую рефлексивность 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.

Итак, 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. При этом, если А. Штейгера ироническое сомнение, пронизывающее лирику И. Анненского, привело к усилению мотивов надежды, веры, так как ирония стала способом подточить безжалостную логику существования, то И. Чиннова, напротив, следование принципам трагической иронии сделало, по его признанию, агностиком.

Таким образом, можно утверждать, что в поэзии русской эмиграции первой волны нарастает степень субъективного восприятия поэтического наследия И. Анненского. В одних и тех же стихах поэта даже близкие по эстетическим установкам авторы видят воплощение противоположных творческих установок, о чем свидетельствует, например, история с восприятием финальных строк стихотворения «О нет, не стан». Так, для Г. Адамовича они становятся символом воплощения аскетизма поэтического слова, а для И. Чиннова – знаком изоощренной и изысканной техники письма. Столь же противоречивы и аксиологические ориентиры, воспринимающиеся как развитие поэтической традиции И. Анненского. В поэзии Г. Адамовича следование пути исканий поэта-предшественника означало соединение человечности и эстетизма, в поэзии Г. Иванова поэтический диалог с И. Анненским способствовал обращению к экзистенциальной проблематике, в творчестве А. Штейгера в поэтическом диалоге с И. Анненским обнаруживается скрытая ориентация на христианское мироощущение, что особенно ощутимо в развитии символики сердца. Наконец, обращает на себя внимание стремление этих авторов воспринимать И. Анненского не столько как один из возможных голосов в поэтическом диалоге, сколько как основателя или обновителя русской поэтической традиции, чем и обусловлено провозглашаемое стремление следовать его путем.

Глава 4. И. Анненский и русская поэзия XX в. в метрополии

Интерес к поэтическому опыту И. Анненского хотя и менее явно, но все же сохранился и в поэзии тех, кто не покинул Россию после революции, попытавшись, каждый по-своему, принять новую реальность (А. Ахматова, Б. Пастернак, Вс. Рождественский). Во многом, благодаря им, поэзия И. Анненского оказалась претворена в поле русской культурной традиции на протяжении всего XX столетия и была передана во вторую его половину, что особенно проявилось в поэзии А. С. Кушнера, чье творчество в каком-то смысле опровергает достаточно показательное для литературной ситуации середины столетия мнение Ю. Терапиано о том, что в Советской России Анненского забыли: «Еще наблюдение: поэты новой эмиграции, то есть воспитанные в Советском Союзе, как будто совсем не знают об Иннокентии Анненском (или не хотят знать его), тогда как эмигрантские поэты многому у Анненского научились» [Терапиано, 1960, с. 25].

Итак, во второй половине XX века в русской советской лирике, несмотря на мнение Ю. Терапиано, диалогическое обращение к поэтическому опыту И. Анненского все же продолжилось в творчестве поэтов, вошедших в русскую литературу в рамках постсимволизма и оставшихся в России, таких, как Б. Пастернак, Вс. Рождественский, и было подхвачено А. Кушнером. Его поэзия стала также одним из источников интертекстуальной игры в поэзии И. Бродского. Так, А. Ранчин в качестве одного из наиболее значимых в этом аспекте выделяет образ куклы в стихотворениях «Песня невинности, она же – опыта» (1972), «Однажды во дворе на Моховой...», «Феликс». «...Образ подвергаемой мучениям куклы как знак жестокости людей и абсурдности существования восходит к стихотворению Иннокентия Анненского «То было на Вален-Коски»» [Ранчин, 2001, с. 98]. При этом, как убедительно показывает Л. А. Колобаева, поэтическое обращение И. Бродского к И. Анненскому не ограничивается интертекстуальной игрой. Как отмечает исследовательница, «Бродского с Анненским соединяют связи типологические и <...> генетические, воспринятые первым через посредничество поэзии Мандельштама, Ахматовой, акмеистов» [Колобаева, 2002, с. 25].

По мнению исследовательницы, их объединяет природа воплощенного в их поэзии трагического начала, коренящегося в общем для них источнике – античности. «Причем между трагическим у Анненского и Бродского есть нечто существенно близкое, даже родственное: в поэзии Анненского уже есть трагизм бытовленный, трагизм повседневности, то, что можно назвать словами Бродского, – «ожидание ужаса», ужаса смерти, бесцельности человеческого существования и т. п. Трагическое у лирика начала века соединено с иронией, которая служит инструментом заострения поэтической мысли, – «осой мысли», по его слову. <...>. Лирика Бродского также насквозь пронизана иронией, орудием «интеллектуальной трезвости», но его ирония и трагедия уже неотделимы от абсурда в отличие от Анненского, в поэзии которо-

го элементы абсурда только намечаются» [Колобаева, 2002, с. 28–29]. У обоих поэтов, как продолжает исследовательница, трагическое начало особым образом окрашивает поэтическое восприятие времени.

Тем не менее, при всей типологической близости этих поэтических систем, отсутствуют высказывания И. Бродского, подтверждающие осознанность его поэтического диалога с И. Анненским. Скорее, сходство это обусловлено фактором опосредованного усвоения традиции И. Анненского через поэтику О. Мандельштама и А. Ахматовой и близостью в восприятии отдельных граней бытия, особенно касающихся осознания власти времени над человеком. Поэтому в этой главе обратимся к преломлению опыта И. Анненского в поэтических системах Б. Пастернака, Вс. Рождественского и А. Кушнера, у которых оно стало осознанным и прямо высказанным.

§ 1. И. Анненский и Б. Пастернак: поэтика сопряжения быта и бытия

Практически первым, кто отметил особую близость поэзии Б. Пастернака к лирике И. Анненского, был его университетский товарищ и впоследствии литературовед К. Г. Локс. В очерке «Люди и положения» Пастернак вспоминал об обществе «Сердарда», к которому он примыкал в 1909–1912 гг.: «Здесь университетский мой товарищ К. Г. Локс, которого я знал раньше, впервые показал мне стихотворения Иннокентия Анненского, по признакам родства, которое он установил между моими писаниями и блужданиями и замечательным поэтом, мне тогда еще неизвестным» [Пастернак, т. 1., 1989, с. 638]. Эту близость художественного метода в своих работах отметили также Р. Д. Тименчик, Л. Я. Гинзбург, И. П. Смирнов, Вяч. Вс. Иванов, В. В. Мусатов, А. А. Долинин, Н. А. Фатеева, А. Е. Барзах, А. Люнгрен. Причем практически все исследователи, отмечая близость художественных манер, «поэтические принципы Анненского, его работа над деталью, будничность его метафор были развиты в высшей степени именно Пастернаком» [Шаламов, 1990, с. 18], одновременно указывают на полемическую обращенность Б. Пастернака к поэзии И. Анненского. Начиная со стремления отмежеваться от влияния И. Анненского, настаивая на случайности совпадений и сходств с поэзией предшественника, заканчивая смысловой переакцентировкой магистральных тем автора «Кипарисового ларца».

Так, А. А. Долинин, анализируя тему тоски и стихотворение «Тоска» из книги «Сестра моя – жизнь», отмечает, что в ней у Б. Пастернака опосредованно через И. Анненского контаминировались многие слои смысла: киплинговский, библейский, бодлеровский. Как указывает исследователь, тема тоски нарастает к финалу книги в соответствии с автобиографическим сюжетом о любви к Елене Виноград, развивающегося сообразно смене времен года – от весенней завязки через летнюю кульминацию к осенней развязке. «Если

учесть, что по первоначальному замыслу Пастернака «Тоска» должна была иметь эпиграф из Библии: «...и поставил на востоке у сада Едемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Бытие 3:24), то самый общий смысл стихотворения не вызывает сомнений: речь в нем идет о тоске по некоему утраченному раю, откуда поэт изгнан и куда ему нет возврата» [Долинин, 1999, с. 291]. «Однако в первой же строфе «Тоски» говорится не только о том состоянии отчаяния, в котором Пастернак заканчивал СМЖ, но и о его преодолении. Если лирический герой Бодлера, например, признает победу над собой «Тоски-царицы» с ее черным знаменем и не видит выхода из окружающей его «туманной Сахары», а И. Анненский делает «этапы Тоски» своей центральной темой, то Пастернак, полемизируя со своими предшественниками, с самого начала заявляет о своем решении отодвинуть тему тоски и связанные с ней мотивы и подтексты на второй план книги» [Долинин, 1999, с. 292].

Вяч. Вс. Иванов тоже усматривает отношения между поэтическими мирами И. Анненского и Б. Пастернака, особенно в «Сестре моей – жизни» как полемические, дополняя рассуждения над разным решением темы тоски, анализом поэтики бытовых деталей: «В описании быта и метонимических деталей Анненский временами дословно совпадает с Пастернаком. Но быт у Анненского поглощает поэта:

Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,
В эту одурь диванов,
В полосатые тики!

У Пастернака же диваны (канапе) ставятся в один ряд с железнодорожным расписанием, которое «грандиозней» их и «Святого писанья». Быт в «Сестре моей – жизни» претворен и преодолен. Тонус изображения стал другим, и этим определено заглавие и смысл книги – одной из самых радостных в мировой литературе. Если позднее где и появляется у Пастернака прямое воздействие Анненского, так это в стихах на главную тему последнего – о смерти (например, «Упрек не успел потускнеть...» в книге «Второе рождение»)» [Иванов, т. 2., 2000, с. 258–259]. И оценивая характер поэтических обращений Б. Пастернака к И. Анненскому, Вяч. Вс. Иванов пишет, что их можно представить «как преемственность между отдаленной возможностью, на существование которой в русской словесности намекнул Анненский в части своих сочинений, и полной реализации этой потенциально существовавшей (и иногда сказывавшейся, например, в отдельных строках Случевского) поэтической вселенной у Пастернака» [Иванов, т. 2., 2000, с. 259].

Еще одна тема, которая развивается у Б. Пастернака в полемике с предшествующей традицией, в том числе и с поэзией И. Анненского, по мнению Н. А. Фатеевой, тема болезни, проявившаяся в стихотворении «Болезни зем-

ли» («Сестра моя – жизнь»), в цикле «Болезнь» («Темы и вариации»), в поэме «Высокая болезнь», в стихотворении «В больнице» («Когда разгуляется») и в противопоставленном им своим заглавием романе «Доктор Живаго»: «...тема «болезни» как отражение болезненного, надрывного состояния окружающего мира была близка многим поэтам пастернаковского поколения (можно заметить прямые переключки между его текстами и текстами В. Маяковского, Н. Асеева, О. Мандельштама, М. Цветаевой и более ранними текстами И. Анненского). Однако у Пастернака, который обладал поистине «ультразвуковой» чувствительностью к малейшим нарушениям физической и психической гармонии, соотношение «болезнь – выздоровление» лежит в основании его поэтического мировосприятия и определяет способы прохождения им критических состояний» [Фатеева, 2003, с. 256].

Тем не менее, свое родство с поэзией И. Анненского Б. Пастернак ощущал не меньше, чем А. Ахматова или О. Мандельштам. Показательно в этом плане признание, сделанное им в письме к В. Шаламову: «Мне кажется, моей настоящей стихией были именно такие характеристики действительности или природы, гармонически развитые из какой-нибудь счастливо наблюдаемой и точно названной частности, как в поэзии Иннокентия Анненского и у Льва Толстого...» [«Над старыми тетрадами...», 1988, с. 301]. Отталкиваясь от этого признания Пастернака, В. В. Мусатов все-таки противопоставляет восприятие И. Анненского с одной стороны А. Ахматовой и О. Мандельштамом, с другой – Б. Пастернаком. Исследователь обнаруживает ядро притяжения Б. Пастернака к И. Анненскому в их общем источнике – поэтике А. Фета и в той линии ее развития, которая была предложена символизмом в целом и творчеством И. Анненского, в частности. «Фетовская традиция усваивалась им на основе той переработки, которую она прошла в творчестве автора «Кипарисового ларца». Но при этом очень важно помнить, что трагедийная проблематика Анненского Пастернака в «Сестре моей – жизни» практически не затронула» [Мусатов, 1998, с. 385].

Завершая анализ эволюции фетовско-анненско-пастернаковской линии в русской лирике, В. В. Мусатов писал: «Если Фет доверялся прежде всего красоте бытия, явленной через природу, если Анненский подверг это жесточайшему сомнению, то Пастернак реабилитировал природу как творческий замысел, частью которого является сам человек <...> Фетовское переживание природы как гармонического образца Пастернак распространил на жизнь в целом, делая шаг от фетовской «лирики природы» к пушкинскому универсализму, но отнюдь не подражая пушкинской поэтике, а развивая возможности того лирического метода, который был внесен в русскую поэзию Фетом и продолжен Анненским. Фет предвосхитил Пастернака прежде всего там, где переживание прекрасной дробности, детальности природного мира давало возможность интуитивного угадывания жизни как *целого*. Это целое, по словам самого Фета, возникало в процессе «восполнения недосказанного». Анненский расширил предметно-тематические границы этого лирического ми-

ропонимания и поставил вопрос об универсальном оправдании бытия. У Пастернака такое оправдание состоялось как религиозное. Природа была понята и почувствована им как сфера, в которой человек может наглядно, физиологически ощутимо и духовно убедительно осознать чудо творения, чудо собственного существования» [Мусатов, 1998, с. 390–391].

Кроме фетовской традиции объединяющим моментом в творческих позициях поэтов, по мнению В. В. Мусатова, выступает близость в понимании этических оснований существования человека. Так, переключка романа «Спекторский» с книгой И. Анненского «Кипарисовый ларец» основана на сходстве нравственно-философских концепций «...взаимозависимости и взаимоответственности смежных человеческих существований» [Мусатов, 1998, с. 416].

Близость поэзии Б. Пастернака к лирике И. Анненского обнаруживается и на уровне поэтики, в свойствах самого поэтического языка. Так, А. Е. Барзах прослеживает источник, из которого вырастает «заумь» Б. Пастернака: «...говоря о своеобразной уникальности «маньеризма» Анненского, мы прежде всего имеем в виду ту мелодию, которая возникает почти исключительно в соединении слов. От этих удивительных деформаций, этих «неряшливых» диссонансов словоупотребления и умелой эксплуатации номинационного переживания, таящих в себе, как оказывается, замечательные поэтические возможности – прямой путь к лексической невоздержанности Пастернака – к его «кошенили» и «хаосу», рифмующемуся с «какао». Недаром, как вспоминает Н. Н. Вильмонт, именно Анненского (наряду с Блоком) Пастернак выделял из всех символистов – и именно за его «большой русский словарь»» [Барзах, 1999, с. 112].

Приобщение к опыту И. Анненского отразилось и в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Так, стихотворение «Гамлет», по мнению Н. Фатеевой, вбирает в себя проблематику осмысления трагедии Гамлета в статьях со сходными названиями И. Анненского «Проблема Гамлета», 1907 («Вторая книга отражений») и Т. С. Элиота «Hamlet and His Problems», 1919. Исследовательница видит это стихотворение как ключ к композиции романа, в первую очередь, к системе персонажей. И такое прочтение обусловлено особым пониманием Гамлета в начале XX в. Так, И. Анненский не случайно помещает в «Книги отражений» статью о Гамлете, поскольку принцип «отражений» – ключевой в организации этой трагедии и этого образа. «У Шекспира Гамлет порождает одновременно два типа отражений – во-первых, героев – действующих лиц драмы, начиная с Тени Отца (т. е. «героев в герое»), во-вторых, «текста в тексте» – Гамлет в Гамлете». О первом типе «отражения» как о «многообразии» Гамлета пишет Анненский [Анненский, 1987, 381–382]: «Лица, его окружающие, несоизмеримы с ним; они ему подчинены, и не зависящий от них в своих действиях, резко отличный даже в метафорах – он точно играет ими: уж не он ли и создал их <...> всех этих Озриков и Офельд?» Второй сформулирован Ю. М. Лотманом [Лотман, 1981, 13–14]: «пье-

са, разыгрываемая по инициативе Гамлета, повторяет в подчеркнуто условной манере пьесу, сочиненную Шекспиром». Благодаря этому пьеса содержит свой собственный «метатекст» – так Шекспир при помощи Гамлета осуществляет режиссуру пьесы и одновременно суфлирует ее действующим лицам» [Фатеева, 2003, с. 99]. Таким образом, открывая цикл стихов Юрия Живаго стихотворением «Гамлет», Б. Пастернак учитывает и интерпретацию И. Анненского, что Гамлет – поэт и что Гамлет – голос и самая глубинная суть Шекспира. Тем самым в романе устанавливается подобная же структура взаимоотношений между Б. Пастернаком и его героем, а также между Юрием Живаго и остальными персонажами романа.

Итак, диалог Б. Пастернака с И. Анненским ощущается на протяжении всего творчества именно как развитие принципов построения поэтического образа. Кроме того, можно выделить и ряд текстов, в которых проявляются образы поэта-предшественника. Среди них уже рассмотренные в этом аспекте стихотворения «Тоска» (1919), «Гамлет», открывающее стихотворную главу романа «Доктор Живаго» и роман в стихах «Спекторский» (1931), а также «Вокзал» (1913; 1928), «Мухи мучкапской чайной» (1919), «Попытка душу разлучить...», «Поэзия» (1922), «О знал бы я, что так бывает...» (1932), «Ложная тревога» (1941), «Во всем мне хочется дойти...» (1956).

Стихотворение «Вокзал» (1913; 1928) содержит ряд отсылок к И. Анненскому. Так, в первой строфе вокзал предстает как образ жизни, человеческого существования: «Вокзал, несгораемый ящик / Разлук моих, встреч и разлук, / Испытанный друг и указчик, / Начать – не исчислить заслуг» [Пастернак, 2003, с. 71], что соотносится с образом вокзала в стихотворении И. Анненского «Тоска вокзала». Но если у И. Анненского человеческое существование постепенно превращается в томительное ожидание смерти и стремление от него убежать в «одурь диванов / В полосатые тики!», в облегченную констатацию: «Все равно – ты не это!», то у Б. Пастернака вокзал, сохраняя свою соотнесенность с символикой человеческого существования в первой строфе, предстает не столько пространством скуки, сколько, напротив, миром полноты ощущения жизни, где каждое впечатление, каждое переживание не исчезает, а сохраняет свою значимость, концентрируясь как пространство личной памяти лирического героя.

Диалог с И. Анненским усиливается во второй строфе, где поезд представлен как мифологическое чудовище: «И пышут намордники гарпий, / Парами глаза нам застлав» [Пастернак, 2003, с. 71]. У И. Анненского в том же «Трилистнике вагонном» в стихотворении «Зимний поезд» вагонный состав с паровозом представлен как «пышущий дракон», прорывающий зимнее пространство своим «мятежным бегом». Соотнесение поезда с гарпиями / драконом не случайно. У И. Анненского форма поезда-змея, с горящими в ночи глазами, жарко извивающегося среди заснеженного пространства, отсылает к древнему мифу о похищении людей драконом. Отсюда, и третья строфа, в которой мотив рабского плена выявлен в своем пределе: «А с ним усталые

рабы, / Обречены холодной яме, / Влчатся тяжкие гробы, / Скрипя и лязгая цепями» [Анненский, 1990, с. 118].

У Б. Пастернака мифопоэтический код высвечивает иной смысл. Так, в первой строфе вокзал изображен как мир встреч и разлук, а во второй он оборачивается миром поездов-гарпий. Метафора не случайна. Гарпии в античной мифологии символизировали стихию ветра, скорости, мгновенного перемещения. Показательны их имена: Аэлла – вихрь, Аэллопа – вихревидная, Подарга – быстроногая, Окипета – быстрая и Келайно – мрачная. А. А. Тахо-Годи указывает, что «в мифах они представлены злобными похитительницами детей и человеческих душ (греч. ἄρπάζω, «похищать»), внезапно налетающими и так же внезапно исчезающими, как ветер [МНМ, т. 1. с. 266]. Примечательно, что в третьей строфе разлука с возлюбленной представлена как стремительная, подсвеченная мотивом похищения: «Бывало, лишь рядом усядусь – / И крышка. Приник и отник. / Прощай же, пора, моя радость! / Я спрыгну сейчас, проводник» [Пастернак, 2003, с. 71]. Но не менее показательны и то, что лирический герой на вокзале изображен провожающим, тем, кого не забирает с собой поезд-гарпия.

Образ гарпий-похитительниц, а также образ раздвигающегося запада, открывающий следующую строфу, бросает и довольно зловещий отсвет на саму фигуру проводника, который из проводника в вагоне превращается в проводника между мирами. Но если у И. Анненского поезд-дракон несет в своем чреве проводника-Полночь с разбитым фонарем, символизирующим смерть, то у Б. Пастернака отправление поезда от перрона как метельно-вихревое сметание пространства оборачивается не столько путешествием в Аид, сколько обретением некоей абсолютной свободы: «И вот уже сумеркам невтерпь, / И вот уж за дымом вослед, / Срываются поле и ветер, – / О, быть бы и мне в их числе!» [Пастернак, 2003, с. 71].

Сопоставление стихотворения Б. Пастернака «Вокзал» с «Трилистником вагонным» И. Анненского позволяет говорить о том, что от И. Анненского Б. Пастернак, во-первых, подхватывает образ вокзала как символа человеческого существования, а во-вторых, аналогичным образом обращается к античным мифологемам, которые позволяют осмыслить антиномию жизни – смерти как стержень личностного самоопределения, в-третьих, младшим поэтом осваивается поэтика ассоциаций, благодаря которой реалии этого мира, не утрачивая своей земной предметной природы, контекстуально наделяются дополнительным смыслом (мистическим или психологическим).

В стихотворении «Попытка душу разлучить...» сравнение муки расставания с жалобой смычка раскрывается в контексте стихотворения И. Анненского «Смычок и струны», где образ жалобы смычка напрямую соотнесен с нежеланием разлуки: «Не правда ль, больше никогда / Мы не расстанемся? довольно?...» [Анненский, 1990, с. 87]. Но в том же стихотворении отвечающая согласием на эту жалобную просьбу скрипка все же осознает неотвратимость расставания: «И скрипка отвечала да, / Но сердцу скрипки было больно»

[Анненский, 1990, с. 87]. Если учесть контекст книги стихов «Сестра моя – жизнь», в которую входит это стихотворение Б. Пастернака, то грозящая героям разлука, в первую очередь, исходит от героини. Однако лирический герой Б. Пастернака, испытывая чувство любви, открывает для себя и таинство творчества, что было заявлено с самого первого стихотворения – «Памяти Демона», в котором занявший место Музы Демон приходит к лирическому герою-поэту, охваченный страстью к Тамаре: «Приходил по ночам / В синеве ледника от Тамары. / Парой крыл намечал, / Где гудеть, где кончаться кошмару» [Пастернак, 2003, с. 104]. Тем не менее, развитие мотива взаимосвязи любви и творчества как соединения муки и музыки, поддержанного внутренней рифмой стихотворения «Смычок и струны»: «И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось» [Анненский, 1990, с. 87] характерно не столько для М. Лермонтова, обращение к поэзии которого здесь настолько очевидно, что заслоняет собой все другие диалогические линии, сколько для И. Анненского. Более того, соединение этих имен может оказаться не случайным. Напрашивается упоминание о возможной параллели. Так, дебютная поэтическая книга И. Анненского «Тихие песни» в самом своем заглавии отсылает к лермонтовскому стихотворению «Ангел», что уже неоднократно было отмечено в литературоведческой традиции, а книга Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь», принесшая ему славу, открывается аллюзией на лермонтовского «Демона». Возможно, обращение к образности И. Анненского в этой книге обусловлено не только принадлежностью Б. Пастернака с пост-символизму, но и интуитивно уловленной поэтом возможности связи музыки лермонтовской поэзии с музыкальным началом в лирике И. Анненского и ощущением своего родства с этой музыкально-поэтической линией в русской лирике.

Вообще, развитие поэтического диалога Б. Пастернака с И. Анненским особенно очевидно в разработке темы поэта и поэзии. Суть этого диалога коренится в особом отношении к поэзии как к смыслу жизни, к тому, что делает ее безусловной ценностью вопреки всем сомнениям, источнику счастья и восторга и в то же время как к муке и фатальной неизбежности этих страданий, убедительно изображенных посредством прозаизмов («будничных слов»). Не случайно, в лирике И. Анненского поэтическое начало может быть воплощено не только в изысканном мелодично звучащем образе смычка и струн, но и в приземленном образе неблагозвучно скрипящей старой шарманки.

Так, в стихотворении Б. Пастернака «Поэзия» (1922) акцент сделан на растворенности поэтической стихии в самых прозаичных составляющих этого мира. В первой же строфе Б. Пастернак обнажает будничную природу поэзии в нетрадиционно развивающейся оппозиции благозвучия и далеких от красоты шумов: «Поэзия, я буду клясться / Тобой и кончу, прохрипев: / Ты не осанка сладкогласца, / Ты – лето с местом в третьем классе, / Ты пригород, а не припев» [Пастернак, 2003, с. 174]. Хрип лирического героя, шумы при-

города и душного летнего вагона 3-го класса противопоставлены как насыщенные поэзией лирическим ее, куда более привычным, образам сладкогласца и припева. В следующих строфах образы шумов и интенсивных звуков, наполняющих собою мир, нарастают как характеристики самой поэзии: «Ты – душная, как ай, Ямская, / Шевардина ночной редут, / Где тучи стоны испускают / И врозь по роспуске идут. // И, в рельсовом витье двояся, – / предместье, а не перепев – / Ползут с вокзалов восворяси / Не с песней, а оторопев» [Пастернак, 2003, с. 174]. В силу этого поэзия начинает осознаваться как сила, неотделимая от самой жизни во всех ее проявлениях. В итоге, в финальной строфе, она, представленная в образе струящейся из-под крана воды (иронически сниженная метафора поэзии как Кастальского ключа или источника Иппокрены), способна придать смысл даже пустому трюизму, который сравнивается в стихотворении с пустым цинковым ведром, подставленным под струящуюся из крана воду, наполняющую его: «Поэзия, когда под краном / Пустой, как цинк ведра, трюизм, / То и тогда струя сохранна, / Тетрадь подставлена – струись!» [Пастернак, 2003, с. 174].

Еще отчетливее связь с поэтической концепцией И. Анненского ощущается в стихотворении «О, знал бы я, что так бывает...» (1932). В первой же строфе этого стихотворения оформляется характерный для лирики И. Анненского мотив обреченности поэта на служение искусству и невозможности отказаться от этого дара, что с максимально возможной для лирики полнотой воплотилось в его стихотворениях старшего поэта «Смычок и струны» и «Старая шарманка», а у Б. Пастернака предстало в стихах: «О, знал бы я, что так бывает, / Когда пускался на дебют, / Что строчки с кровью – убивают, / нахлынут горлом и убьют! // От шуток с этой подоплекой / Я б отказался наотрез» [Пастернак, 2003, с. 323]. Подхваченный Б. Пастернаком этот мотив обрастает новыми смыслами, основанными не только на усилении прежних значений в образе поэта – раба искусства, но и на появлении тех смысловых нюансов, о которых мечтал И. Анненский, но сомневался в возможности их воплощения в современной и в собственной лирике (можно вспомнить его мучительные сонеты и «Ненужные строфы»). Речь идет о венчающем стихотворении Б. Пастернака понимания искусства не только как покоряющей силы, но и силы, открывающей покоряющемуся ей поэту, прямой доступ к истине, к подлинной сути мироздания: «Когда строку диктует чувство, / Оно на сцену шлет раба, / И здесь кончается искусство, / И дышат почва и судьба» [Пастернак, 2003, с. 323]. Следует отметить, что это не противоречит общей концепции искусства как она воплотилась в лирике И. Анненского. Такой силой и властью в кантате «Рождение и смерть поэта» И. Анненский наделял поэзию А. Пушкина, тем самым изобразив ее как некий абсолют земного воплощения небесного идеала в платоновском смысле. Показательно, что Б. Пастернак в 1930-е годы, по его самопризнанию, активно шел по пути освоения пушкинской поэтической системы, что также неоднократно было отмечено в литературоведческих работах.

Наконец, в стихотворении «Во всем мне хочется дойти...» (1956), открывающем итоговую поэтическую книгу стихов Б. Пастернака «Когда разгуляется (1956–1959)», поэзия, искусство связываются с одиссеево-фаустианской жаждой познания самой сути жизни, с тем чтобы вырваться из плена иллюзорности, в свете которой мы воспринимаем окружающий мир, к подлинной реальности. Тема эта на рубеже XIX–XX веков была представлена в поэзии И. Анненского, начиная с авторской поэтической разработки им мифа об Одиссее (Никто), продолжая экспериментами по созданию интеллектуальной поэтики, способной сплавить в едином образе эмоциональное и сознательное начала, например в образе поэзии – Старого Мудреца из стихотворения «?», вошедшего в «Тихие песни», опубликованные под одиссеевым псевдонимом, мотивом жажды освобождения от иллюзий, воплощенном, например, в его «Мучительном сонете»: «О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне, / Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!» [Анненский, 1990, с. 114], заканчивая восприятием его лирики современниками, создавшими образ И. Анненского как «обнажителя беспощадного» (Вяч. Иванов) и поэта, в чьих стихах мысль крепнет до силы чувства (Н. Гумилев). Возвращаясь к Б. Пастернаку, уместно напомнить в этом контексте о философском образовании поэта, о его переводе «Фауста» И. В. Гете, чтобы подчеркнуть типологическую близость этих двух поэтических систем, обусловившую сходство в их концепциях поэта и поэзии.

Заявленное в первых двух строфах стремление прорваться к самой сути бытия в третьей строфе оборачивается новым свойством творчества, обнаруживающим единство познания и создания, познания как самой сути человека: «Во всем мне хочется дойти / До самой сути. / В работе, в поисках пути, / в сердечной смуте. // До сущности протекших дней, / До их причины, / До оснований, до корней, / До сердцевины. // Всё время схватывая нить / Судеб, событий, / Жить, думать, чувствовать, любить, / Свершать открытия» [Пастернак, 2003, с. 404]. Это роднит его в его жажде жизни как сотворения новой реальности, не случайно развернутой в метафорической цепи: жизнь – поэзия – сад, с самим Творцом: «Я б разбивал стихи, как сад. / Всей дрожью жилочек / Цвели бы липы в них подряд, / Гуськом, в затылок. // В стихи б я внес дыханье роз, / Дыханье мяты, / Луга, осоку, сенокос, / Грозы раскаты» [Пастернак, 2003, с. 404 – 405]. Показательно, что у И. Анненского, чья поэтическая система пронизана метафизическим сомнением, трагически переживаемым как чувство утраты Бога, именно поэзия остается чуть ли не единственным доказательством его бытия и присутствия в мире, которое посредством поэтического вдохновения дано ощутить его лирическому субъекту.

Чтобы не быть голословными, сделаем отступление в сферу поэзии И. Анненского в этом ракурсе. С одной стороны, общеизвестно его признание из письма к А. В. Бородиной от 15. 06. 1904: «...я потерял Бога и беспokoйно, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным» [Анненский, т. 1., 2007, с. 349], с другой, эта утрата

Бога не была столь однозначной, о чем, например, свидетельствует одно из самых ярких в этом отношении стихотворений «В небе ли меркнет звезда» (опубл. в № 11 журнала «Аполлон» за 1910 г.). В основе лирического сюжета этого стихотворения – попытка лирического героя вступить в диалог с Богом, выяснить глубину своей веры. При этом развитие поэтического сюжета раскрывает двойственность отношения лирического субъекта к Богу. С одной стороны, внешне, ритуально он не верит, отсюда молчание, заявление об отказе вступить в диалог с Богом посредством молитвы в первой строфе: «Я не молюсь никогда, / Я не умею молиться» [Анненский, 1990, с. 188]. С другой – в глубине души, там, где нет даже звуков, «мятется» стремление обрести эту веру, что находит свое отражение в двух последних стихах: «Только во мне-то зачем / Мытарь мятется, тоскуя?..» [Анненский, 1990, с. 189]. Эти последние стихи придают новый смысл отказу молиться: религиозное чувство настолько глубоко скрыто и оно до такой степени сильно, что для его воплощения нет и не может быть слов, но есть момент постоянного духовного напряженного поиска, о чем свидетельствует эмоциональный мотив тоски, который в последнем стихе отменяет собою мотив муки и пытки первых двух катренов.

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

Образы звезды в небе и пытки земной не только пространственно организуют поэтический мир стихотворения по вертикали, вводящей иерархическую модель отношений: высший – низший, но также вводят оппозицию возвышенного духовного – мучительного телесного начал. В этом вертикально упорядоченном мире, связанном в сознании лирического героя с фарисейской церковью, где повторяется мотив вертикали через движение: «С ним упадаю я нем, / С ним и воспряну, ликуя...» [Анненский, 1990, с. 189], отсутствует Бог, отсутствует возможность диалога с ним: «Я не молюсь никогда, / Я не умею молиться» [Анненский, 1990, с. 188]. Но, когда эта вертикаль исчезает, сначала через воздействие времени: «Время погасит звезду» [Анненский, 1990, с. 188], затем через душевное усилие лирического «я»: «Пытку ж и так одолеем» [Анненский, 1990, с. 188], в мире стихотворения появляется сначала образ неупорядоченного, хаотичного движения души («мятется»), а затем и жажда обретения веры: «Только во мне-то зачем / Мытарь мятется, тоскуя?..» [Анненский, 1990, с. 188]. Следовательно, можно отметить, что система образов, организованная в данном стихотворении по дуалистической модели, подчеркивает двойственность религиозного чувства лирического героя, отраженную в идейно-тематической структуре.

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

Во-вторых, примечателен синтаксис данного текста. Так, первый катрен представляет собою бессоюзное сложное предложение, причем каждый стих – это простое предложение. Между собою они находятся в смысловых отношениях равноправности, что создает ощущение их отъединенности друг от друга, позволяет достичь прерывистости ритма. Более того, интонационно эти конструкции при произнесении строятся на резком падении силы голоса, что к концу четверостишия создает интонационный рисунок ступеней, направленных вниз. Второй катрен синтаксически и интонационно являет уже другой рисунок. Так, он состоит из двух сложных предложений. Первое пока еще построено тоже в виде бессоюзного сложного, а второе является уже сложноподчиненным. Между ними введена усиленная пауза, выраженная пунктуационным знаком многоточия. Эта пауза позволяет сгладить интонационный спуск и ввести рисунок излома: первая фраза – интонационный подъем, вторая – спад, чему способствует сложноподчиненная конструкция со значением условия. Этот интонационный излом сохраняется и в первых двух стихах третьей строфы, только происходит изменение в его движении: первая фраза – спуск, вторая – подъем, что подкрепляется и образом движения, выраженным глагольными формами: «С ним упадаю я нем, / С ним и воспряну, ликуя...» [Анненский, 1990, с. 189]. Изменение излома подчеркнуто изменением синтаксической конструкции – теперь это сложносочиненное предложение. И после подчеркнутой многоточием паузы, как бы продлевающей это движение вверх, звучит заключительная вопросительная конструкция, интонационно подводящая к кульминационному взлету, соответствующему взлету стилистически окрашенной в высокие тона лексики и сюжетному прорыву лирического героя к Богу.

Наблюдения, сделанные при анализе фонического уровня стихотворения, дополняют выводы, основанные на рассмотрении других уровней поэтической структуры. Стихотворение написано 3-стопным дактилем с усечением последней стопы. Давно подмечено, что этот трехсложный размер повторяет вальсовые движения, семантически наполняемые идеей круга и вихря. Таким образом, движения мятущейся и тоскующей души, не соответствующие движению по вертикали, находят свое отражение не только в последнем стихе произведения, но и в его ритмической организации. Перекрестная рифмовка

позволяет сохранить на уровне ритмической организации идею вертикали, но при этом добавляет образ креста, значимый в христианском мировосприятии и не проявленный по-иному в структуре стихотворения. Если же выстроить конечные ударные гласные стихов в единый ряд, то неожиданно зазвучит слава Господу: первая строфа – а / и, вторая строфа – у / ей, третья строфа – е / уя. В результате – а-и-у-ей-е-уя. Добавим к этому особо частое использование в стихотворении звука л и получим звуковой образ: «Аллилуїя». «Аллилуїя (Откр. XIX, I) – Еврейское слово *Гиллель*, означающее «хвалите Бога». Это слово было общим восклицанием радости и хвалы в Еврейском богослужении; оно начинается и заключает собою некоторые из псалмов <...>. Эта песнь и доселе употребляется в богослужении Христианской церкви» [Библейская энциклопедия, т.1., 1991, с. 34]. Этот звуковой образ, неожиданно возникающий в стихотворении, примиряет лирического героя не только с Богом, но и с самим собою, с фарисеем и мытарем в нем. В жанровом же отношении он устанавливает связь этого текста не только с молитвой (указание на эту жанровую форму появляется в стихотворении через ее отрицание: «Я не умею молиться»), но и с псалмопевческой традицией.

Тем не менее, в поэзии И. Анненского развитие религиозной темы скорее идет в русле не столько веры, сколько робкой и в то же время страстной надежды, что отражено и в его устойчивом интересе к чуду воскресения, и в особенностях его воплощения в стихотворениях «Рождение и смерть поэта», «Конец осенней сказки», «Вербная неделя», «Дочь Иаира», «Сирень на камне» и неопубликованной при жизни поэме «Магдалина». У Пастернака же и в стихотворении «Во всем мне хочется дойти...», и в романе «Доктор Живаго», включая стихотворения последней главы, способность к поэтическому творчеству и само состояние вдохновения оборачиваются одним из доказательств не только бытия Бога, но и сохраняющейся живой связи между Творцом и его творением. По сути, возникает ощущение, что лирика Пастернака, пронизанная единством человека с каждым элементом бытия, напоминающим феномен «вещного мира» И. Анненского как это раскрыла в своей работе Л. Я. Гинзбург, дает ответы на поставленные поэзией И. Анненского мучительные вопросы, разрешает заданные в ней сомнения, причем с опорой на его эстетику и поэтику, что и создает эффект диалогического взаимодействия этих двух поэтических систем.

§ 2. И. Анненский – Вс. Рождественский: Царскосельский ореол поэтического диалога

Всеволод Рождественский подобно Н. Гумилеву учился в Царскосельской Николаевской мужской гимназии, но лишь до тех пор, пока директором в ней оставался И. Ф. Анненский, чем, в определенной степени, объясняется его внимание к поэзии И. Анненского и к поэтическому мифу о Царском Селе. Более того, Вс. Рождественский неоднократно подчеркивал важную роль, ко-

тору сыграл И. Анненский, в его самоопределении: «Рос я в педагогической семье, которой близки были литературные интересы, в парках окружал меня воздух, которым дышали поэты пушкинской плеяды и последующих поколений, а директором гимназии был Иннокентий Анненский. Казалось, сама судьба предопределила мне быть убежденным филологом» [Рождественский, 1985, с. 45]. Слитность царскосельских переживаний с образом И. Анненского и его стихами в восприятии Вс. Рождественского отмечалась и мемуаристами.

Так, Л. Вышеславский вспоминал о поездке с Вс. Рождественским в г. Пушкин (Царское Село) и о том, как зашла речь об И. Анненском: «Да, Иннокентий Анненский до сих пор остается моим учителем, определившим мою поэтическую судьбу... Теперь нас сопровождали уже не отрывки из прозы Достоевского, а стихи Анненского, которые вспоминались почти на каждом шагу. Поводов для их чтения наизусть было много» [Вышеславский, ОВР, 1986, с. 223–224]. О столь же высокой оценке поэзии И. Анненского Вс. Рождественским пишет и В. Дитц: «Однажды в редакции журнала «Нива», когда рабочий день уже кончился, мы – несколько сотрудников журнала – попросили рассказать Всеволода Александровича о тех старых поэтах, которых ему довелось видеть еще до революции, в годы своей юности. Всеволод Александрович сразу вспомнил Иннокентия Анненского – поэта, которого он необыкновенно высоко ценил» [Дитц, ОВР, 1986, с. 243].

Войдя в литературу в 1910-е годы, Вс. Рождественский тоже посещал заседания «Цеха поэтов», что также способствовало восприятию идеи о том, что И. Анненский предопределил пути исканий для новых поэтов, не желающих становиться эпигонами символистов. Этот интерес к поэзии и личности И. Анненского Вс. Рождественский сохранил на протяжении всей творческой эволюции, о чем свидетельствует одно из последних написанных им стихотворений «Для всех раскрыты грустные страницы...» с посвящением «Памяти Ин. Анненского», опубликованное уже после его смерти в 1980 году¹.

Первая строфа начинается с приглашения читателям войти в поэзию И. Анненского, знаком которой здесь выступают его трилистники: «Для всех раскрыты грустные страницы / Трилистников раздумий и тревог, / Войдите в них, чтоб Вам могло присниться / То, что поэт другим сказать не мог». Показателен мотив сна, посредством которого должно состояться подлинное понимание едва уловимых в его лирике смыслов, балансирующих на грани яви и сна, того, что можно метафорически назвать поэтикой мерцающих смыслов. Добавим к этому значимый в поэзии И. Анненского мотив сна как приобщения к сфере поэзии Другого, например, Верлена, в стихотворении «Не могу понять, не знаю...», вторая строфа которого является вариацией эпиграфа, предпосланного книге стихов «Тихие песни». Здесь же можно упомя-

¹ Стихотворение приводится по статье К. Финкельштейна «Поэты Царскосельской Николаевской гимназии», опубликованной в ИФАМИ (с. 443–470) С. 463.

нать и его стихотворение «Мой стих», в третьей строфе которого вновь обнаруживается мотив ночной природы поэтических смыслов, посещающих разных поэтов: «Я не знаю, кто он, чей он, / Знаю только, что не мой, – / Ночью был он мне навеян, / Солнцем будет взят домой» [Анненский, 1990, с. 178]. Таким образом, в первой строфе стихотворения Вс. Рождественского оформляется лирическая ситуация погружения в поэтический мир И. Анненского посредством актуализации образов и мотивно-тематического комплекса его лирики.

Во второй строфе продолжается развитие мотива ночной поэзии-грезы: «Через года, рассеянные дымом, / Сгоревшие в мучительном огне, / О самом тайном и неизъяснимом / Вы вспомните в полночной тишине». При этом он дополняется реминисценцией к стихотворению И. Анненского «Третий мучительный сонет», которая содержится во втором стихе строфы. Этот стих представляет собой сплав характерных образов И. Анненского – мучительного сонета и стихов, «перегоревших на медленном огне» рефлексии. Трансформация мотива ведет к изменению смысла. У И. Анненского «Третий мучительный сонет» ритмически (6-стопный ямб), жанрово (сонет) и тематически (тема творчества, вдохновения) связан с сонетом «Ненужные строфы». В его терцетах в мифопоэтической форме изображено мучительно переживаемое лирическим «Я» сожжение рукописей со стихами в каминном огне как жертвоприношение Аполлону – строгому хранителю совершенства художественной формы.

В стихотворении Вс. Рождественского синтез этих реминисценций в продолжение первой строфы порождает мотив воскрешения сгоревших стихов в поэтическом сне читающего поэзию И. Анненского. Этот мотив закономерен в контексте эстетических взглядов И. Анненского, предполагавшего наличие некоего надличного поля поэтических смыслов, из которого отдельные стихи приходят в индивидуальные поэтические системы. Но, даже индивидуализируясь в конкретной авторской системе, они не порывают с общим полем «коллективного мыслестрадания». С другой стороны, не уловленные и в совершенстве не воплощенные в одной поэтической системе они рано или поздно прорастут в другой: «Видишь – он уж тает, канув / Из серебряных лучей / В зыби млечные туманов... / Не тоскуй: он был – ничей» [Анненский, 1990, с. 178].

Образная система третьей строфы строится на отсылках к стихотворению И. Анненского «Среди миров», что поддержано и в заключительной четвертой строфе: «Не счесть чудес в сиянии морозном / Иных миров на берегах Невы, / И в эту ночь, в ее дыханье звездном / О тайне тайн задумаетесь Вы. // И та звезда, которой нет названья / Среди других всем ведомых светил, / Лишь Вам тогда отдаст свое сиянье, / Как верный знак, что кто-то Вас любил». Символика таинственной звезды, заданная И. Анненским, в поэтическом тексте Вс. Рождественского разворачивается в нескольких смысловых наполнениях: звезда – обещание постижения тайны тайн; звезда – бессмерт-

ная душа И. Анненского, запечатлевшаяся в его лирике; звезда – символ любви как оправдания и смысла земного человеческого существования.

Показательна мотивно-образная симметрия, заложенная в композиции стихотворения Вс. Рождественского. В первых двух строфах ведущим является мотив творческого вдохновения, в связи с чем актуализируются отсылки к таким стихотворениям И. Анненского, как «Не могу понять, не знаю...», «Третий мучительный сонет», «Ненужные строфы», «Мой стих». В двух последних строфах мотив восприятия поэтического наследия И. Анненского развивается как постижение его стихотворения «Среди миров», которое в свете такого композиционного решения становится символом тайного очарования поэзии И. Анненского, самой ее сути, центром его поэтической системы, разыгрывающим образность звезды как светила. Наконец, объединяются эти условно обозначенные две части стихотворения Вс. Рождественского событием чтения стихов И. Анненского как вхождения в его особый мир.

Следует отметить, что стихотворение «Среди миров», судя по количеству обращений к нему в поэзии Вс. Рождественского, играло важную роль в понимании им лирики поэта-предшественника. Укажем кроме приведенного выше такие стихотворения, как «Я начал день свой пушкинским стихом...» (1960) и «Звезда» (1966).

Еще в портретных стихотворениях Вс. Рождественского образ И. Анненского оказался прочно связан с образом А. Пушкина. Поэтому вполне закономерно, что и в стихотворении «Я начал день свой пушкинским стихом...» образ одного поэта вызвал другого. В комментариях к тексту, подготовленному М. В. и Т. В. Рождественскими, образ Кифареда одновременно соотносится как со статуей Аполлона-Кифареда в Павловском парке, так и с героем драмы И. Анненского «Фамира-Кифаред» [Рождественский, 1985, с. 535, 511–512]. Предположение подкрепляется предшествующим образу Кифареда образом взыскательной и строгой звезды: «Но мнится мне – взыскательно и строго / там, в высоте, прорезалась звезда. // Меня с ней тонкий луч соединит, / Как с сердцем друга вещая беседа, / И этот луч стрелою Кифареда / Разбудит отозвавшийся зенит» [Рождественский, 1985, с. 236]. Звезда – вещая собеседница, друг – раскрывается в стихотворении как образ души поэта, лучами проникающий в душу лирического «Я» и наполняющий его вдохновенным состоянием.

Следует отметить, что образ звезды может восходить здесь еще к одному стихотворению И. Анненского – к его кантате «Рождение и смерть поэта», написанной по поводу 100-летнего юбилея А. С. Пушкина и исполненной во время торжеств в Царскосельской Николаевской мужской гимназии ее учениками. Интересен образный ряд кантаты. Так, образ звезды является магистральным, возникая в песне о рождении поэта: «Не звезда в полуночи затеплилась / <...> / Нарождается надежда – молодой певец» [Анненский, 1990, с. 77], затем вновь проявляясь в повествовании о его смерти: «Там ночи туманной / Холодные звезды» [Анненский, 1990, с. 78], воплощается в символе

вифлеемской звезды: «О тень, о сладостная тень, / Стань вифлеемскою звездой, / Алмазом на ее груди – / И к дому бога нас веди» [Анненский, 1990, с. 79]. В развитии символического образа звезды отчетливо проступает циклическое время мифа: рождение – смерть – воскресение.

Введение этого образа через былинный зачин (надо отметить, что в типичных русских былинах такое сравнение рождения богатыря со звездой практически не встречается и создано И. Анненским через развитие устойчивой метафоры из астрального мифа) позволяет обратиться к народному поверью, восходящему к мифу об астральной природе души. Суть одного из вариантов в том, что, в момент рождения ребенка звезда падает на землю, когда же человек умирает, она возвращается на небо. А. Н. Афанасьев указывает, что данный миф был широко распространен у всех индоевропейских народов, причем в варианте, актуальном для И. Анненского, он встречается еще у Аристотеля: «По словам Аристотеля, душа усопшего превращается в звезду, и чем во время земной жизни бывает она пламеннее, возвышеннее, доступнее для духовной деятельности, тем блистательнее горит она по смерти человека» [Афанасьев, т. 3, 1995, с. 106]. Сюжет этого мифа прослеживается и в стихотворении: не звезда затеплилась – жизнь поэта, когда же он умирает, его манят к себе обратно холодные звезды. Возвратившись на небо, душа поэта становится алмазом на груди вифлеемской звезды.

Благодаря этому символу вводятся христианские ассоциации, одна из которых позволяет осмыслить назначение поэта в контексте религиозных исканий народа, что опять-таки актуализирует концепцию о поэте как учителе народа, как ее представлял И. Анненский. Так в своей «Речи о Достоевском» он раскрывает это представление следующим образом: «Начиная с классической древности до сих пор поэты были воспитателями нравственного чувства. Гомер у греков лежал в основе не только образования, но и воспитания; из него черпали не только мудрость, знания, но и понятия о справедливости и добродетели. Древнейшая поэзия была то религиозного, то поучительного характера, поэты являлись и жрецами, и философами, и учителями. У французов до сих пор неразрывны понятия: *poésie* и *morale*. Если таково значение поэта, то, очевидно, всего важнее, чему и как он учит людей. Учит поэт людей тому, чему сам верит: во всех произведениях истинного поэта отражается эта вера в той форме, которую мы привыкли называть идеалом. <...> Чем сильнее поэтический талант автора, тем большее количество людей и тем глубже заставляет он чувствовать и любить, что сам чувствует и любит. Чем выше идеал, тем выше поэт и симпатичнее его влияние» [Анненский, 1979, с. 235].

Другой ассоциативный ряд выстраивается в сопоставлении полного страданий пути Христа и исполненной невзгод и лишений жизни А. Пушкина. При этом в обоих случаях звучит мотив преодоления мук посредством веры, надежды и любви: «Но бог любовью окрылил / Его пленительные грезы / И в чистый жемчуг перелил / Поэт свои немые слезы» [Анненский, 1990, с. 78].

Так поэтически переосмысливается И. Анненским пушкинский образ поэта-пророка и связанный с ним образ вещего сердца – души как пламенеющего огнем угля. В христианской традиции сердце и душа часто употребляются как синонимы. Образы звезды и пламенеющего угля ассоциативно соотнесены между собой на основе общего признака светоносности. При этом связующим звеном между ними выступает символ алмаза на груди вифлеемской звезды. Таким образом, символика звезды в стихотворении И. Анненского, намекая на пушкинский образ пламенеющего угля, вбирает его в себя, но при этом строится на развитии оппозиции: пылающий земным жарким огнем уголь (жизнь А. Пушкина) – сияющая холодным небесным светом звезда (поэзия А. Пушкина, ведущая в мир идеала). Творчество становится тем горнилом, в котором «вещее сердце» перегорает из пламенеющего угля в алмаз на груди вифлеемской звезды.

Этот мотив перевоплощения и мучительного пылания жизни поэта подкреплен у И. Анненского, как всегда, конкретным, «вещным» явлением: при необыкновенно высокой температуре уголь «превращается» в алмаз. Сила и тайна творчества заключаются в том, что поэт оказывается способным «перелить» страдания и муки несовершенной действительности, тленного мира в «чистый жемчуг» поэзии, в миг совершенного гармоничного бытия произведения искусства. Но чтобы это превращение произошло, необходимо сжечь собственную душу в пламени жизни (= жизненных впечатлений) дотла. Наградой за этот подвиг окажется преображение и души поэта из угля в алмаз. Этот мотив очищения, просветления мук бытия силой творчества является одним из ключевых в поэзии И. Анненского и связывается им, как видно из стихотворения «Рождение и смерть поэта», с истинным предназначением поэта, которое удалось воплотить в жизни А. Пушкину. Отсюда представление о нем в творчестве И. Анненского как об идеальном поэте.

Отсылка через сходно развивающуюся образность к кантате И. Анненского позволяет Вс. Рождественскому усилить взаимосвязь образов И. Анненского и А. Пушкина в своем стихотворении, а также ценностно обозначить свое отношение к поэзии поэта-предшественника.

Кроме того, следует отметить во второй строфе стихотворения Вс. Рождественского характерный для поэзии И. Анненского мотив листов-листьев, подчеркивающий единство мира природы с миром искусства: «О чем шумит бессонных листьев речь? / Как разгадать их тайное значенье? / И вот уже игла воображенья / Легко успела сердце мне обжечь» [Рождественский, 1985, с. 236].

Следовательно, образ пушкинского стиха, сверкнувшего с развернутой страницы, актуализирует не только тему приобщения лирического героя-поэта к пушкинской традиции, но, развиваясь в поле образно-мотивных ассоциаций, характерных для поэзии И. Анненского, формирует символику поэзии как путеводной звезды, наполняющей жизнь лирического «Я» смыслом посредством связи с другими поэтическими мирами.

В контексте разговора о реминисценции к стихотворению И. Анненского «Рождение и смерть поэта» следует упомянуть и стихотворение Рождественского «Светом бывает тьма разбужена...» (1966), содержащее мотив творчества как преобразования муки жизни силой поэзии, развивающийся в тесной взаимосвязи с образом растущей в раковине моллюска жемчужины.

С первой же строфы тема творчества, которая в контексте образности И. Анненского и отчасти Н. Гумилева представлена посредством рождения жемчужины от песчинки (здесь также можно указать и на переключку с ахматовским «Когда б вы знали из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда»), включена Рождественским в тему онтологического противостояния света и тьмы, где искусство, метафорически представленное образом жемчужины, растущей во тьме раковины, соотнесено в духе пушкинской традиции с началом света, борющегося и нарастающего вопреки тьме: «Светом бывает тьма разбужена / В непрекращающемся поединке. / Тысячелетья растет жемчужина / В мякоти раковины – от песчинки» [Рождественский, 1985, с. 278]. Во второй строфе жемчужина соотносится с правдой жизни, с ее стремлением к росту и поискам путей к свету: «Там, в глубине, где морские слизи / Плотно ребристые сжали створки, / Эта песчинка – прообраз жизни – Ищет в потемках дороги зоркой» [Рождественский, 1985, с. 278], подготавливая в третьей строфе мотив претворения тьмы вопреки страданиям и боли и благодаря упорной вере в светлое начало: «И не по прихоти иль своеволью, / А оттого, что мученье длится, / Всё, что дано нам любовью, болью, / В радость нежданную обратится» [Рождественский, 1985, с. 279], что буквально соответствует созданному И. Анненским образу пушкинского творчества как идеальной модели поэзии в кантате «Рождение и смерть поэта»: «Но бог любовью окрылил / Его пленительные грезы / И в чистый жемчуг перелил / Поэт свои немые слезы» [Анненский, 1990, с. 78].

Если первые три строфы стихотворения Вс. Рождественского основаны на развитии мотива неизбежности творческих мук, то две заключительные, в отличие от И. Анненского, у которого этот мотив сопровождался представлением о творчестве не только как даре, но и чуть ли не проклятии («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?..» [Анненский, 1990, с. 91]), что, в свою очередь, нашло развитие в поэзии Б. Пастернака «О знал бы я, что так бывает...», держатся на мотиве приятия этих мук как непреложного закона бытия, задавая не свойственный для поэзии И. Анненского мотив смирения. Если у И. Анненского проклятые вопросы существования становились источником мучительного сомнения в самом смысле бытия и человеческого существования в нем, то у Рождественского, напротив, оплаченное страданием слово обретает силу правды и, тем самым, способно нести в себе радость, которая искупает неизбежность страдания: «А проще сказать – пусть зреет слово / Неторопливо и полноценно, – / Тогда и старое будет ново / Правды крупницею неизменной. // Если жемчужины нет без боли, / Если и

радость – венец страданья, / Что бы ты делал без вечной соли, / Горестной спутницы существования?» [Рождественский, 1985, с. 279].

Возвращаясь к звездной образности, отметим, что в стихотворении «Звезда» (1966) отсылки к стихотворению «Среди миров» более очевидны и поэтически точнее связаны с развитием смыслов, заданных в стихотворении предшественника. Оба стихотворения напрямую связаны с темой любви и строятся на мотиве уникальности и единственности избранницы, которая сравнивается со звездой. Однако если в стихотворении И. Анненского образ Звезды не ограничивается любовной темой, более того, эта любовь, укорененная в сфере идеала, что подчеркнуто астральной символиккой, скорее, изображена как духовная близость, нежели земное чувство, и может проецироваться не только на образ женщины, но и поэзии и шире – сферы идеала, то стихотворение Вс. Рождественского целиком и полностью принадлежит к любовной лирике. Романтическое, по сути, отношение к этому стихотворению И. Анненского у Вс. Рождественского отметила И. А. Васильева: «Вс. Рождественский находился, несомненно, под обаянием таких строк Ин. Анненского, как «среди миров в мерцании светил, одной звезды я повторяю имя...». В начале двадцатых годов он создал много прекрасных стихов о любви: «Мы с тобой когда-нибудь поедem...», «Земное сердце не устанет...», «Помнишь маленьких калиток хрипы...», «Дворик наш затянут виноградом...», «В этой комнате проснемся мы с тобой...». Разумеется, эти стихи не простое подражание Ин. Анненскому. В лирике Вс. Рождественского отчетливо слышен его особенный, неповторимый голос, придающий стихам своеобразие: в основе – простое, безыскусственное, искреннее чувство, вызванное ощущением радости жизни. Любовь ослепляет поэта своей силой, она целомудренна, светла, романтична» [Васильева, 1983, с. 94–95].

В свете отсылки к И. Анненскому изящным преломлением этой реминисценции выглядит четвертый стих, который рефреном завершает каждую из трех строф: «Одну тебя, одну тебя» [Рождественский, 1985, с. 274]. Этот композиционный прием является откликом на начальные строки стихотворения И. Анненского: «Среди миров, в мерцании светил / Одной Звезды я повторяю имя...» [Анненский, 1990, с. 153] (подчеркнуто мною – Н. Н.). В обоих случаях перед нами выражение мотива постоянства чувства на фоне мерцающей и подвижной в смысловом отношении реальности бытия (в стихотворении И. Анненского) или суеты человеческого существования (в стихотворении Вс. Рождественского). В стихотворении И. Анненского неизменность чувства к Звезде противопоставлена ускользающим мерцаниям всех остальных смыслов, что ценностно возвышает Одну Звезду над всеми остальными, превращая ее в символ надежды и веры в существование вечных ценностей в мире, полном сомнений: «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» [Анненский, 1990, с. 153]. У Вс. Рождественского тот же контраст мотивов дает иной смысл. В его стихотворении за счет усиления моти-

ва постоянства чувства даже тогда, когда лирический герой в третьей строфе изображен покинувшим мир живых, ведет тему торжества силы любви, над которой не властны ни суэта жизни, ни смерть.

Наряду с образом звезды аллюзиями на поэзию И. Анненского в лирике Вс. Рождественского овеяны образы скрипки и смычка («В столовой музыка и пенье...», «Какие-то улицы, встречные пары...»), лебединой формы облаков («Nature morte», «Не всем дано мечтою прорасти...»), тикающих часов («Поэзия») и маятника («Нам снятся до сих пор нездешние закаты...»).

Образы смычка и струн – одни из первых символов поэзии И. Анненского, освоенные Вс. Рождественским. Оба стихотворения, в которых наблюдается обращение к этим образам, написаны в 1920-х годах: «В столовой музыка и пенье...» (между 1923 и 1926), «Какие-то улицы, встречные пары...» (1927). В обоих стихотворениях эта образность непосредственно связана с темой любви как музыки и муки одновременно, что представляет собой развитие известной внутренней рифмы И. Анненского из стихотворения «Смычок и струны»: «И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось» [Анненский, 1990, с. 87]. Однако если в первом из этих стихотворений Вс. Рождественского любовная тематика исключительна: «Чуть только сердце ты задела, / Как, став струною под смычком, / Беспечной скрипкою запело / Мое послушливое тело / О милом, вечном и земном. // С широкошумным вздохом муки / Я отдаю себя – гляди! – / В твои безжалостные руки, / как будто тополь, в ночь разлуки / Грозу качающий в груди» [Рождественский, 1985, с. 95], то во втором – мотив разлуки с возлюбленной смутно, посредством отсылки к И. Анненскому, начинает подсвечиваться мотивом мук любви как источника поэтического вдохновения: «Опять я один, и, как старая скрипка, / Ложится душа под смычок, // Опять я дышать и тревогой и маем / В ночное иду забыть» [Рождественский, 1985, с. 114–115].

В 1920-е же годы Вс. Рождественский обращается и к другому запоминающемуся образу И. Анненского – облакам лебединой формы из стихотворения «Облака»: «Облака, мои лебеди нежные!» [Анненский, 1990, с. 132]. Показательно, что реминисценция к И. Анненскому включена в стихотворение, в центре которого образ М. Волошина, – «Nature morte» (1929). По всей вероятности, отсылка к И. Анненскому здесь носит не столько индивидуализированный характер, сколько играет роль некоего обобщенного образа воздушной и неуловимой красоты искусства эпохи Серебряного века, частью которой было творчество и М. Волошина, и И. Анненского: «И, словно лебеди эпохи символизма, / В наклонном зеркале лепные облака...» [Рождественский, 1985, с. 129].

Совсем иначе образ лебединой стати облаков раскрывается в позднем стихотворении В. Рождественского «Не всем дано мечтою прорасти...» (1964). В первой строфе посредством способности именовать облачный облик и видеть в нем лебединую статую выражается мотив избранности поэтической личности в силу особого дара видеть мир прекрасным: «Не всем дано мечтою

прорасти / И облакам, ловя их очертанья, / На лебединую их глядя стать, / давать какой-то облик и названья» [Рождественский, 1985, с. 265]. По-видимому, в контексте этой тематики не случайна отсылка к поэзии И. Анненского, ставшей символом изысканной красоты. В следующих двух строфах, тем не менее, наблюдается отход от поэтики И. Анненского. Так, заявив тему творческой муки на грани с мотивов «ненужных строф»: «Ты их поймать задумал в невода / Своих стихов, – напрасные усилия!» [Рождественский, 1985, с. 265], Вс. Рождественский завершает стихотворение в не свойственном для И. Анненского эмоциональном ключе: «У них свои стремленья и пути, / Свои неизъяснимые пристрастья... / И все-таки как хочется найти / И в них неуловимый призрак счастья!» [Рождественский, 1985, с. 265]. Но если в поэзии И. Анненского тема творческих мук напрямую соотносится с многозвучным мотивом тоски, то у Вс. Рождественского даже мотив творческой неудачи разрешается в состоянии неугасимой надежды на счастье, которая подпитывается пронизывающим всю его лирику чувством приятия жизни с ее драматизмом, просветленным любовью и надеждой. Это особое чувство проявляется даже тогда, когда Вс. Рождественский обращается к такой насыщенной у И. Анненского переживаниями ужаса образности, как часы и маятник.

В стихотворении «Поэзия» (1960) образ тикающих часов, содержащийся во второй строфе, по сути, в контексте поэтической традиции, связанной с именем И. Анненского, оборачивается мотивом надвигающейся смерти: «И не там, в заснувшем доме, / В свете лунной полосы, / Где все строже, незнакомей / В полусне, в полуистоме / Тихо тикают часы» [Рождественский, 1985, с. 238]. Однако, в отличие от стихотворений поэта-предшественника, этот звук не становится здесь всепоглощающим. Он отступает перед ритмами жизни как источника и процесса творчества: «Нет, она в живом волненье, / В светлой поступи труда, / В неустанном нетерпенье / Жить, творить и, к звеньям звенья / Прибавляя, длить года» [Рождественский, 1985, с. 238]. Вследствие этого надвигающаяся смерть и символизирующий ее звуковой образ утрачивают свою пугающую природу в стихотворении Вс. Рождественского: «В том, что я, свой век кончая, / С полной света высоты / все дышу прохладой мая, / Все ищу, не уставая, / Века нового черты» [Рождественский, 1985, с. 238]. Более того, тот звук, который в стихотворениях И. Анненского заглушал другие, сливаясь с ритмом сердца, становясь ритмом стиха, как считал В. Ходасевич, у Вс. Рождественского лишается поэтической силы и, соответственно, власти над душой лирического «я». И дело не в том, что лирический субъект верит в бессмертие души, воплотившейся в реальности жизни и поэзии, а в том, что душа, приобщенная поэзии, не утрачивает способности к радостному открытию новизны мира, перед которой и отступает власть времени как ужас надвигающегося конца. Она уступает место образу времени как связи времен, в котором дни отдельного поэта подобно звеньям цепи переплетаются с ушедшими и грядущими, отсюда, и пронизывающий стихо-

творение мотив надежды и бесстрашной устремленности в будущее, что, по сути, является кардинальным смысловым смещением акцента по отношению к поэтическому восприятию времени в поэзии И. Анненского.

В стихотворении «Нам снятся до сих пор нездешние закаты...» (1966) образ медлящего отсчитывать минуты жизни лирического «Я» маятника в смысловом отношении повторяют уже осуществленное смысловое смещение в использовании образности поэта-предшественника: «И все мне кажется во тьме моей каюты, / Что стрелка компаса надежно держит путь, / Что медлит маятник отсчитывать минуты, / Которых уж никто не может мне вернуть. // Как будто в некий час проснусь я на рассвете / И с палубы крутой увижу там, вдали, / Сияющий залив, единственный на свете, / Куда не пристают земные корабли...» [Рождественский, 1985, с. 276]. Так, подобно лирике И. Анненского образ маятника выступает напоминанием о движении в будущее как движение к смерти, но опять-таки страх перед таким образом будущего преодолевается за счет творческого пересоздания существования человека во временном потоке.

В целом, стихотворение насыщено реминисценциями из поэзии Н. Гумилева, особенно ощутимыми не только в образности и мотивах странствий, но и в рифме первого и третьего стихов второй строфы: «в причудливом убранстве» – «ветер дальних странствий» (ср. с гумилевской рифмой из стихотворения «Отъезжающему»: «Ведь ты во всем ее убранстве / Увидел Музу Дальних Странствий» [Гумилев, 2000, с. 352]), актуализируя образ Музы Дальних Странствий как романтической готовности открывать красоту этого мира. Эта аллюзия подкрепляется мотивом оживания давно забытых голосов: «Встают леса мечты в причудливом убранстве, / Давно забытые доходят голоса, / Плынут обрывки снов, и ветер дальних странствий / Соленой свежестью нам полнит паруса» [Рождественский, 1985, с. 275]. Возможно, образ маятника, отчетливо отсылающий к поэзии И. Анненского, в следующей третьей строфе обусловлен развитием мотива оживающих забытых голосов как созвучия голосов учителя и ученика, принадлежащих Царскосельскому Пантеону Муз (образ Вс. Рождественского из его стихотворения «Город Пушкина»). Возможно, именно оживлением их образов, скрыто присутствующих в стихотворении, обусловлен и финальный мотив «несбывшейся Мечты», которому лирический субъект стихотворения пытается противопоставить акмеистическую стратегию собирания личного космоса как смысла жизни вопреки силам распада и хаоса.

Наконец, следует отметить обращение Вс. Рождественского к одному из магистральных лирических сюжетов русской лирики, выразившемуся в стихотворении И. Анненского «Опять в дороге» («Когда высоко под дугою») и восходящему к стихотворению А. С. Пушкина «Телега жизни», что было отмечено и в комментариях А. В. Федорова к этому стихотворению, и в работах Н. В. Фридмана и В. В. Мусатова [Фридман, 1991, с. 347, Мусатов, 1998, 200–201]. Чувство безысходности в этом стихотворении И. Анненского обу-

словлено неотвратимостью «стены» и непререкаемой волей стоящей над ящиком силы: «А там стена, к закату ближе, / Такая страшная на взгляд... / Она все выше... Мы все ниже... / «Постой-ка, дядя!» – «Не велят»» [Анненский, 1990, с. 69], в которой воплощена необратимость движения времени, которое движется применительно к человеческой жизни от рассвета и утра к закату и ночи. В данной оппозиции закат и ночь метафорически обозначают старость и смерть.

Подобно предшественникам Вс. Рождественский разворачивает образ жизни как метафору езды в санях по дороге. Однако его решение темы ближе к А. Пушкину, нежели к И. Анненскому. С А. Пушкиным Вс. Рождественского объединяет проявленное к финалу смирение перед непреложным законом бытия, явленным во власти времени, что в стихотворениях обоих поэтов сопровождается мотивом усталости: «Катит по прежнему телега; / Под вечер мы привыкли к ней / И дремля едем до ночлега – / А время гонит лошадей» [Пушкин, т. 2., кн. 1., 1994, с. 273], «Вот и доскакали, / Да и то не впрок. / Лошади ль устали? / Дремлет ли седок? // Нет того уж бега, / Сани чуть ползут... / Скоро ль до ночлега / Кони довезут?» [Рождественский, 1985, с. 272]. Причем, если в стихотворении А. Пушкина контраст между мчащимся временем и пассивно дремлющим ездоком позволяет сохранить драматизм отношений человека со временем, который и приобретет характер трагизма в стихотворении И. Анненского, у Вс. Рождественского этот контраст снят: дремлющему седоку соответствуют ползущие сани. Вследствие изображенного замирания движения и вносится та нота примирения и покоя, которая насыщает самостоятельным звучанием стихотворение Вс. Рождественского на фоне стихотворений А. Пушкина и И. Анненского.

Подводя итог рассмотрению поэтического диалога Вс. Рождественского с И. Анненским, можно отметить последовательно сохраняющуюся поэтическую логику включения И. Анненского в широкий контекст русской лирики, неотъемлемой от мифа о Царском Селе как истоке русской поэзии. Кроме того, именно И. Анненский и его поэзия в творчестве Вс. Рождественского предстают как то связующее звено, благодаря которому русская поэтическая традиция изображена как непрерывная и прочная цепь, протянувшаяся от века XIX в век XX-ый.

§ 3. И. Анненский – А. Кушнер. Развитие эстетических принципов аполлонизма в современной поэзии

Александр Кушнер – один из тех современных поэтов, чье творчество представляет собой интенсивный диалог с русской литературой. Как отмечает И. А. Макарова, «если цель искусства – отражение действительности, то и само искусство – неременная часть этой действительности. И основным пафосом творчества А. Кушнера можно было бы назвать пафос «культурной

памяти»» [Макарова, 1986, с. 49]. Сам он в интервью с А. Кузнецовым, данном для журнала «Вопросы литературы» в 1986 г., охарактеризовал эту особенность своей лирики следующим образом: «За «Первым впечатлением» стоит тень Заболоцкого, далее моя любовь переместилась в сторону Фета и Пастернака («Приметы»), им на смену пришли Тютчев и Анненский, а «Таврический сад», вы правы, сдвинут «в сторону Мандельштама» [Кушнер, 1991, с. 319]. Таким образом, сам Кушнер в середине 80-х годов отмечал, что наиболее интенсивно поэтический опыт И. Анненского привлекал его в 1970-е годы, то есть во время создания его поэтических книг «Письмо» (1974), «Прямая речь» (1975) и «Голос» (1978), что, однако, не означает, что позже эта линия диалога с русской лирикой перестала быть актуальной в его поэзии.

Позднее, в 1997 г., в интервью, данном И. Кузнецовой для журнала «Вопросы литературы», А. Кушнер отметил, что с И. Анненским его сближает внутренняя, неявная тяга к обновлению стиха: «...интонационное преобразование стиха, предпринятое, например, Анненским или Мандельштамом, говорит мне больше, чем революционные преобразования, совершенные в поэзии Маяковским, тем более – Крученых или Айги. Скажем так, я предпочитаю незаметную, ползучую революцию – преднамеренным переворотам» [Кушнер, 2005, с. 199]. По мнению А. Арьева, А. Кушнер является в современной русской поэзии наиболее последовательным преемником поэтического опыта И. Анненского: «Кушнер наследует ему явственнее других современных поэтов и, я бы сказал, сознательнее. В пантеоне литературных предков Царскосельский поэт заменяет ему всех символистов. Лирика Кушнера – это современная гармоническая компенсация «тоски о смертном недоборе» – ведущего мотива Анненского» [Арьев, 2000, с. 172].

И. Анненский становится также «героем» двух его книг, представляющих собою синтез лирики и рассуждений о поэзии, «Аполлон в снегу» (1991) и «Аполлон в траве» (2005). Не считая постоянных обращений к его поэзии в других статьях, очерках, интервью, вошедших в эти книги, ему посвящены в них отдельные эссе. В книге «Аполлон в снегу» это «Интонационная неровность» (1981), которое к тому же сопровождается стихотворением «Размашистый совхоз Темрюкского района...» (1986), а в «Аполлоне в траве» – «Среди людей, которые не слышат...» (1997). В них А. Кушнер выразил восприятие поэтической системы И. Анненского, поэтому на их анализе остановимся более подробно. При этом само название книги «Аполлон в снегу», с точки зрения В. Н. Топорова, оказывается типологически и генетически близким эстетической позиции И. Анненского: «"Аполлон в снегу", сама эта ситуация не что иное, как некий парадокс, обозначающий несовместимость – в норме – Аполлона и снега (значит, и холода, и мороза), некая неблагоприятная ситуация для Аполлона. В этом плане у Кушнера, конечно, были предшественники, из которых стоит выделить Иннокентия Анненского и Комаровского, в

поэзии которых (особенно у первого) нередко выступают «неблагополучные» статуи» [Топоров, 2004, с. 220].

Стихотворение «Размашистый совхоз Темрюкского района...» в каком-то смысле является лирическим воплощением тех наблюдений и мыслей о поэтических открытиях И. Анненского, которые изложены в эссе «Интонационная неровность» и поэтически разворачивают сжатое определение, которым это эссе начинается: «Для каждого поэта мы держим наготове несколько слов, определяющих для нас самое характерное в нем, что отличает его от всех других. Для Анненского эти слова – психологизм, предметность, сцепленность вещей с внутренним миром человека. Но есть еще одна характерная примета, очень много объясняющая в Анненском; я бы назвал ее особой интонационной неровностью» [Кушнер, 1991, с. 161]. На этой интонационной неровности держится и указанное стихотворение А. Кушнера.

Композиционно стихотворение распадается на две части, графически маркированные часто встречающимся в стихотворениях И. Анненского отточием, и в смысловом отношении взаимосвязанные по принципу ассоциативного сходства. Так, в первых двух строфах лирически изображена ситуация вторжения античного прошлого в суету современной жизни. И эта ситуация обнаружения статуи Аполлона вспахивающим поле трактористом последовательно насыщается смыслами, постепенно складывающимися в стройное авторское представление о сути культуры и о существовании человека в поле культуры.

Начинается стихотворение предельно приземленным образом современного мира живущего сиюминутными нуждами. Созревает урожай, забота о котором требует напряжения всех сил человека и не может быть отложена ни на минуту. При этом эпитет «размашистый», которым сопровождается образ совхоза, тоже усиливает это ощущение полной оторванности захолустного местечка от какой-либо культуры. «Размашистый», согласно тексту стихотворения, совхоз потому, что имеет огромные пшеничные поля и виноградники. Но так назван он и потому, что живет с размахом, безоглядно. Эта основательность жизни на земле, здесь и сейчас, подчеркнута и повествовательно-утвердительно интонацией, отразившейся в соответствующей синтаксической конструкции первых двух стихов: «Размашистый совхоз Темрюкского района, / Пшеничные поля да пыльный виноград» [Кушнер, 1991, с. 173]. Выбранная интонация подчеркивает реальность и устойчивость изображенного мира. Отсутствие движения во времени, его погруженность исключительно в настоящее усиливается и отсутствием глагольных форм. Мир предельно статичен и успокоен в своей самодостаточности.

Тем не менее, устойчивость взрывается в следующих двух стихах строфы, последовательно ставящих под вопрос эту безоглядно не нуждающуюся ни в чем, кроме хлеба насущного, современность под вопрос: «Кто б думал, что найдут при вспашке Аполлона? / Кто жил здесь двадцать пять веков тому назад?» [Кушнер, 1991, с. 173]. Получив толчок движения во временном пото-

ке, изначально статичная картинка повседневности насыщается темой соотношения времени и вечности. Причем проникновение вечности во временной поток более чем символично. Статую Аполлона – древнегреческого бога культуры и искусств – обнаруживают при вспахивании поля. Но изначально в латыни само слово «культура» (cultura) произошло от слова «возделывание, обработка» (cultus). И тем самым иронически современность как бы зеркально обнаруживает свое отражение в античности и наоборот – античность отражается в настоящем.

Вращивая материальную земледельческую культуру, древнее человечество создало основания духовной культуры как того опыта человечности, что последовательно передавался и прирастал от поколения к поколению в виде религиозных, нравственных, эстетических и т. п. ценностей, постепенно выделивших человека из животного мира. Показательно также, что ключевыми символами духовности в Европе, оформившимися в христианской традиции, стали хлеб и вино, используемые в обряде причастия как материальные символы-указания на существование духовного плана реальности, ценностно возвышающегося над планом материальным, но и одновременно означающими нерасторжимое единство этих уровней бытия. И в данном контексте образы пшеничных полей и пыльного винограда – это та не преображенная, но чреватая духовностью реальность, которая и открывается как клад: «Сначала тракторист решил, что это клад...» [Кушнер, 1991, с. 173], заставляя современного человека ощутить себя пахарем не только на совхозном поле, но и в поле культуры, задуматься над базисным вопросом культуры – вопросом о связи времен и поколений: «Кто жил здесь двадцать пять веков тому назад?» [Кушнер, 1991, с. 173].

И этот вопрос, риторически заданный лирическим субъектом стихотворения, волшебным образом преображает современность, которая во второй строфе выступает уже не в образе «размашистого совхоза Темрюкского района», но как «Азовская жара с отливом изумрудным» [Кушнер, 1991, с. 173]. Восхищение от свершившейся метаморфозы интонационно подчеркивается восклицанием, которое по накату передается и восторженно завершающему эту часть стихотворения вопросу, по сути являющемуся поэтическим утверждением о неразрывности связи времен и просветов вечности во времени: «Азовская жара с отливом изумрудным! / Кто б думал, что и ты в волшебный встанешь ряд?» [Кушнер, 1991, с. 173].

Вторая часть стихотворения повторяет композиционную логику первой и основана на том же мотиве неожиданного и внезапного открытия, чудесно преображающего будничную жизнь и выводящего лирического субъекта из плана быта в план бытия. По сравнению с первой частью, вторая более лиризована и помещена в рамки частной жизни. Банальное чаепитие со старой тушкой жены, казалось бы, не предвещающее ничего интересного, вдруг оказывается захватывающим и волнующим из-за случайно сорвавшейся с ее уст реплики: «Но выяснилось вдруг из реплики сухой, // Что это про нее, про де-

вочку в зеленом, / Представьте, кушаке написано в стихах / У Анненского...» [Кушнер, 1991, с. 173]. Отсылка к стихотворению И. Анненского «Одуванчики» из «Трилистника сентиментального»: «Захлопоталась девочка / В зеленом кушаке, / Два желтые обсевочка / Сажая на песке» [Анненский, 1990, с. 88] стала причиной мгновенного перехода лирического субъекта стихотворения А. Кушнера из будничной сферы в поэтический мир И. Анненского с его образами старой шарманки и скрипки, неразрывно связанными с темой поэта и поэзии.

Обращение к поэзии И. Анненского усилило композиционное единство двух частей стихотворения, связанных на первый взгляд, лишь спецификой развития мотива открытия и вследствие этого обнаружения связи времен как претворения времени в вечность. И как жители советского совхоза неожиданно ощутили себя наследниками древнегреческих колонистов в Причерноморье, так и лирический субъект стихотворения, живущий в конце XX столетия, вдруг ощутил себя причастным к его началу: «Мы рядом с «Аполлоном», / Вблизи шарманки той, от скрипки в двух шагах!..» [Кушнер, 1991, с. 173]. Символично перекликаются образы выкопанной из земли статуи Аполлона в первой части стихотворения и журнала «Аполлон» во второй, устанавливая взаимосвязь современности и с началом XX в., вопреки утверждению о том, что тот мир, мир Российской Империи окончился навсегда, и с эпохой начала европейской цивилизации, колыбелью которой принято считать античность.

Это отвлеченное единство времен подсвечено в стихотворении Кушнера частно-конкретной, очеловечивающей параллелью. Сотрудничество И. Анненского с журналом «Аполлон», участие в его создании в 1909 г., во многом было обусловлено причастностью этого поэта к античной культуре и его последовательной деятельностью, направленной на обнаружение существующей связи эпох и культур (преподавание античной словесности, перевод и комментирование всего дошедшего до наших дней наследия Еврипида, а также переводы из других античных авторов, обращение к античным образам, мотивам, сюжетам в собственном поэтическом творчестве). Показателен и выбор имени бога для журнала «серебряного века» и для обнаруженной в конце XX столетия статуи – Аполлон – бог культуры. И его неожиданное обретение в ситуациях возделывания поля или домашнего чаепития – это символически выраженная мысль о незаметном присутствии культуры в обыденной жизни, о ее неистребимом, по сути, характере. Культура, согласно А. Кушнеру, оказывается сферой, в которую человек попадает именно потому, что является человеком, открывая в себе феномен человечности, существенно выделяющий его из всего остального мира.

Показательна также поэтика лирического времени, реализованная благодаря образам Аполлона – бога, статуи и журнала. Изображенное в стихотворении время оказывается мифопоэтически подсвеченным античным мифом о смене золотого, серебряного и железного веков в существовании человечест-

ва. В тексте стихотворения эти мифологемы реализованы в образах античности, серебряного века русской поэзии и современности. Но если в мифе, литературно обработанном Гесиодом и Овидием, эта связь характеризует отпадение человечества от истины и богов, его деградацию, то у А. Кушнера, наоборот, вопреки мифу нарастает мотив возрождения, прорастания в эпоху железного века ростков века золотого и серебряного.

В этом плане А. Кушнер развивает один из важных мотивов поэзии И. Анненского – обнаружение обломка античной эпохи в современности. У И. Анненского этот мотив может изображаться и как посыл к развитию тем одиночества и непонимания, как это представлено в стихотворении «<Я на дне >» из «Трилистника в парке»: «Я на дне, я печальный обломок, / Надо мной зеленеет вода. / Из тяжелых стеклянных потемок / Нет путей никому, никуда... // <...> // Там тоскует по мне Андромеда / С искаленной белой рукой» [Анненский, 1990, с. 121], и как способность прошлого незаметно стать частью настоящего и будущего, как это представлено в стихотворении «Дождик» «Трилистника дождевого»: «Иль сделаться Мною, быть может, / Одним из упрямых калек, / И всех уверять, что не дожит / И первый Овидиев век» [Анненский, 1990, с. 110] или в реплике Гермеса в пьесе «Лаодамия»: «Нам интересен пестрый / И шумный мир. Он ноты нам дает / Для музыки и краски для картины: / В нем атомы второго бытия... / И каждый миг, и каждый камень в поле, / И каждая угасшая душа, / Когда свою она мне шепчет повесть, / Мне расширяет мир... И вечно нов / Бессмертному он будет... / А потом, / Когда веков минуте тьма и стану / Я мраморным и позабытым богом, / Не пощажен дождями, где-нибудь / На севере, у варваров, в аллее / Запущенной и темной, иногда / В ночь белую или июльский полдень, / Сон отряхнув с померкших глаз, цветку / Я улыбнусь или влюбленной деве, / Иль вдохновлю поэта красотой / Задумчивой забвенья...» [Анненский, 1990, с. 452]. Эта способность прошлого жить в настоящем и прорасти в будущем представляет у И. Анненского если и не гарантию, то обещание надежды на преодоление человеком оков смерти и забвения в поле культуры. И это одна из тех поэтических находок И. Анненского, которая была прочно усвоена в XX в. в личном поэтическом опыте А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама, Б. Пастернака, а также А. Кушнера.

Если в 1970-80-х годах А. Кушнер делал акцент на уникальности И. Анненского-поэта, связывая эту уникальность с введением в поэзию интонаций живой разговорной речи и способности сквозь сцепление предметного мира и человека добиваться ощущения живого присутствия человека в стихах, позже, уже в эссе «Среди людей, которые не слышат...» (2005), он сжато сформулирует свою мысль об этом так: «...но если я называю его самым дорогим для меня поэтом в уходящем веке, то именно по этой причине: в его интонациях живет человеческая душа так, как будто она и впрямь обманула смерть, обрела загробное существование» [Кушнер, 2005, с. 282–283], то в том же эссе появится и новый акцент. Теперь для А. Кушнера самое важное в

мире И. Анненского – его человечность. И именно ею объяснял он его одиночество на фоне поэзии рубежа XIX–XX веков: «Потому, что все они были маги и жрецы, андрогины и мистагоги, демоны, рыцари и паладины, и лишь он один оставался человеком. <...> Потому что, будучи человеком, страдая от одиночества, он замечал людей, живущих рядом, в том числе самых заброшенных, последних, никому не нужных, вроде деревенского дурачка, бредущего ночью по зимней дороге босиком: «Была не одинока теперь моя душа...»» [Кушнер, 2005, с. 279]. Эта человечность, по сути, и стала той нотой, усвоенной русскими поэтами, которые подхватили и развили дальше поэтический опыт И. Анненского в XX в. Среди них А. Ахматова, О. Мандельштам, Н. Гумилев, Вс. Рождественский, Г. Адамович, Г. Иванов, А. Штейгер, И. Чиннов и др. И поэзия А. Кушнера вписывается в этот ряд как звено, передающее этот опыт из века XX в век XXI-ый.

В новом веке диалог А. Кушнера с И. Анненским продолжился и даже усилился. Стихотворение А. Кушнера «Потому-то и лебеди нежные...» предварено эпиграфом «Облака, мои лебеди нежные!» из стихотворения И. Анненского «Облака», которым завершается «Трилистник весенний». Оба стихотворения навеяны созерцанием плывущих по небу и меняющих свою форму облаков. Тем не менее, сходная ситуация созерцания игры облачными формами в этих стихотворениях способствует выражению разных чувств.

В стихотворении И. Анненского любованье облаками и узнавание в их игре черт земного мира ведет за собой мотивы грез и воспоминаний о былой любви и мечты о ее возвращении: «Те не снятся ушедшие грозы вам, / Всё бы в небе вам плавать да нежиться, / Только под вечер в облаке розовом / Будто девичье сердце забрезжится...» [Анненский, 1990, с. 132]. Но как обманчива игра облаков, так напрасны и эти надежды, которым суждено растаять, подобно таянию облаков, проливающимся дождем, ассоциирующимся со слезами, в которых изливается и истает чувство: «Но не дружны вы с песнями звонкими, / Разойдусь я, так вы затуманитесь, / Безнадежно, полосками тонкими, / Расплываясь, друг к другу всё тянетесь... // Улетели и песни пугливые, / В сердце радость сменилась раскаяньем, / А вы всё надо мною, ревнивые, / Будто плачете дымчатым таяньем...» [Анненский, 1990, с. 132–133].

В стихотворении А. Кушнера облака, принимающие разные земные формы, служат иной цели. Если у И. Анненского, по сути, облака конкретизируются лишь в двух формах – нежных лебедей и девичьего сердца, то у А. Кушнера эти формы множатся и нарастают, оправдывая мотив измученности облаков этими земными обликами: «Потому-то и лебеди нежные, / Что земными измучены формами» [Кушнер, 2000, с. 63]. Нагромождение этих образных соответствий подготавливает финальные стихи, в которых содержится мотив бунта, желания избавиться от прихотливой игры в отражения земных форм: «Как им хочется быть не похожими / Ни на что, проходными, стерильными!» [Кушнер, 2000, с. 63]. Учитывая, что игра облаков представляет собой игру воображения созерцающего их человека, мечта облаков о

непохожести ни на что земное, по сути, оборачивается мотивом освобождения неба от навязываемого ему человеком субъективного земного смысла. В этом плане обращение А. Кушнера к И. Анненскому вполне закономерно и не исчерпывается исходной лирической ситуацией. За конкретной цитатой открывается обращение к общему смыслу поэзии И. Анненского, в центре которой оказывается лирическое «я», мучительно ищущее выход из лабиринта субъективных ответов на вечные вопросы.

Стихотворение А. Кушнера «Как бы Анненский был удивлен...» предварено эпиграфом «Всё равно – ты не это!..» из стихотворения И. Анненского «Тоска вокзала» и построено на ироническом обыгрывании смыслов этой фразы самой по себе и в контексте стихотворения И. Анненского. Кроме того, эпиграф влияет и на организующий композиционный прием стихотворения – контрастное противопоставление. В основе лирического сюжета стихотворения в целом смена предполагаемых чувств созерцающего современную вокзальную суматоху жившего 100 лет назад И. Анненского и последующее обращение к собственному восприятию. В первой же строфе лирический герой А. Кушнера пытается посмотреть на Детскосельский (во времена И. Анненского Царскосельский, ныне Витебский) вокзал глазами И. Анненского, который часто этим вокзалом пользовался и умер на его ступеньках. Первая и вполне ожидаемая реакция – удивление, раскрывающееся в двух первых строфах: «Как бы Анненский был удивлен, / Детскосельский вокзал наблюдая, / Этой публикой в дачный сезон, / Этой дамой в штанах: молодая / И нарядная, только штаны – / Разве можно ходить в них, простите! / Полноватые ляжки видны. / Предстоит ему много открытий. // Молодой человек в декольте / С черно-розовой татуировкой, / Нет, наклейкой, – такие везде / Продаются, считаясь дешёвкой; / Две подружки: сверкает пупок, / Оголен загорелый животик, / О, вакханок таких бы не мог / Он найти и в пыли библиотек!» [Кушнер, 2001, с. 6]. Неприятное удивление, вызванное нарядами, смешивающими гендерные и культурные роли, усиливается мотивом нелепости, граничащей с уродством.

В третьей строфе оно сменяется успокаивающим узнаванием неизменных черт реальности, изображенных в несколько ироничных образах старушки и полковника: «Ну, старуха. Старухи всегда / Одинаковы: сумка да палка. / Только с этой случилась беда: / Впала в детство – и как ее жалко! / А полковник – легко угадать, / Что полковник, – по трем его звездам, / Туп, как водится, прежним под стать, / И для этого звания создан» [Кушнер, 2001, с. 6]. Наконец, вслед за этим потрясением и успокоением следует третье эмоциональное состояние – грусть, вызванная полным осознанием того, что изменилась вещная реальность. Вспоминая определение поэзии И. Анненского как «вещного мира», показательным, что ощущение чуждости, которым венчается воображаемое знакомство И. Анненского с современностью в стихотворении А. Кушнера дано посредством предметного образного ряда: «...браслеты, часы / И транзисторы, к ним батарейки. / Кто с усами, не холят усы. / Всё дру-

гое: рекламы, скамейки. // Фонари. Неожиданный гул, / И не сзади, не сбоку, а с неба. / Испугался. На небо взглянул: / Что-то там пролетело свирепо. / Кто-то рядом вещичку извлек / Из кармана – так по телефону / Говорят. Где же шнур? Видит бог, / Без шнура – и бредет по перрону...» [Кушнер, 2001, с. 6].

В заключительной строфе лирический герой возвращается к собственному восприятию современности и, обращаясь к незримой собеседнице, не соглашается с ней в желании заглянуть в будущее на 100 лет вперед: «Ты не раз говорила: вперед / Заглянуть бы лет на сто. Не знаю, / Не уверен, что лучшее ждет / Там. Я, кажется, предпочитаю / Если уж любопытствовать, то / Не вперед, а назад: из буфета / Он выходит в мундирном пальто. / Электричка! И впрямь, «ты не это»» [Кушнер, 2001, с. 6]. Иронически высвеченная посредством изображения как бы от лица И. Анненского современность делает желание человека заглянуть в будущее сомнительным. В противовес этому лирический герой А. Кушнера предпочитает вглядываться в прошлое. Однако стихотворение завершается легкой улыбкой, основанной на контрасте воображаемого образа И. Анненского, ожидающего паровоз, и увидевшего электричку лирического героя. Романтическое очарование прошлого, каким бы притягательным оно ни было, оказывается зыбким, хотя его мгновенное исчезновение из-за внезапно появившейся электрички сопровождается сожалением.

В стихотворении А. Кушнера «Снегири прилетели...» с эпиграфом «Полюбил бы я зиму...» из стихотворения И. Анненского «Снег», входящего в «Трилистник ледяной», А. Кушнер вновь, по сути, противопоставляет чувство лирического «Я» чувствам И. Анненского, который в стихотворении «Снег», несмотря на красоту зимы, противопоставленную всеسوуженью весны, все же не питает к ней любви: «Полюбил бы я зиму, / Да обуза тяжка...» [Анненский, 1990, с. 114]. Снова, благодаря мотиву допущения, А. Кушнер выражает другое чувство и как бы наделяет им изображаемого в стихотворении И. Анненского: «Полюбил бы он зиму, / Если б вспомнил о них» [Кушнер, 2009, с. 6]. Оправданием зимы в стихотворении современного поэта выступают снегири, которые в первой же строфе, благодаря сравнению их прилета с прилетом грачей по весне, вносят радостную ноту: «Снегири прилетели, / Как весною грачи. / Их прельщают метели, / Тяжесть зимней парчи» [Кушнер, 2009, с. 5]. Символ «обузы зимы» из стихотворения И. Анненского преобразуется в образ красивого, хотя и тяжелого зимнего парчового покрова. Мотив радости усиливается в следующих строфах стихотворения посредством любования красотой снегирей, выглядящих как маленькое чудо, рождающее приятие этого мира в его драматизме и противоречивости: «Посреди обезлички, / Уготованной тьмой, / разноцветные птички / Примиряют с зимой. // В этой сумрачной драме / Все же мы не одни: / Разделить ее с нами / Прилетают они. // Кто-то, стужей томимый, / Приуныл и притих. / Полюбил бы он зиму, / Если б вспомнил о них» [Кушнер, 2009, с. 6]. Получается, что в

этом стихотворении А. Кушнера, по сути, звучит ответ на один из самых безнадежных и в то же время основных поэтических вопросов И. Анненского, ярче всего заданный в стихотворении «Когда б не смерть, а забытье...»: «А мне, скажите, в муках мысли / Найдется ль сердце сострадать?» [Анненский, 1990, с. 189]. Прилетевшие разделить зимнюю тоску снегири в стихотворении А. Кушнера оказываются откликом мира на муку человеческого сердца, и тем самым, развеивая связанный с образом зимы мотив одиночества, утверждают возможность его преодоления и существования в мире как взаимного диалога «Я» и «Не-я».

Таким образом, в творчестве А. Кушнера происходит обновление диалога русской лирики XX века с произведениями И. Анненского как поэзией человечности. Не случайно в его стихотворениях обобщенно завершается и переосмысливается поэтический миф об Анненском как учителе поэтов. Благодаря поэтическому творчеству А. Кушнера линия преемственности русской поэзии по отношению к И. Анненскому продолжена и в XXI столетии. Закономерно, что в стихах 2000-х годов обращение к поэтическому опыту И. Анненского и на уровне его образов, и как включение его стихов в качестве эпиграфов, и знаковое упоминание в своих стихотворениях его имени только нарастают.

Заключение

Последовательное рассмотрение поэтического диалога русских лириков XX века с И. Анненским позволяет говорить о том, что в русской литературе сложилось особое ответвление классической традиции, маркированное его именем. Целостность этой традиции обеспечивается оформившимся в 1910–20-х годах мифом о нем как «учителе поэтов» и подкрепляется пост-символистским прочтением его поэзии, а также освоением его эстетических принципов.

Закономерно, что приобщение к его традиции, как правило, прямо декларируется и осуществляется либо непосредственно через «ученичество», оформившееся изначально в акмеистическом кругу как одна из творческих установок, отражающих представление о поэзии как «высоком ремесле», либо опосредованно через влияние акмеизма или отдельных поэтов-«учеников» на творчество последующих авторов, преимущественно середины и второй половины XX столетия. Так, от Н. Гумилева и трех объединений Цеха поэтов протягивается линия преемственности через Г. Адамовича и Г. Иванова к поэзии «парижской ноты», с одной стороны, с другой – посредством творческого ее освоения в лирике Вс. Рождественского (тоже участника второго «Цеха») становится пусть и неявной, но все же частью советской литературы. При этом сильнее усвоение традиции И. Анненского в поэзии метрополии идет через «ученичество» у других акмеистов – непосредственно у А. Ахматовой и опосредованно через усвоение поэтического опыта О. Мандельштама, что осуществлено, например, в творчестве А. Кушнера. Наконец, следует учитывать и преломление поэзии И. Анненского в творчестве поэтов, чьи эстетические установки не были связаны с акмеизмом, что не помешало им выступить продолжателями и обновителями этой традиции. Особенно показателен здесь поэтический путь Б. Пастернака.

Формулируя суть этой определившейся в XX столетии ветви русской поэтической традиции, можно обозначить несколько особых, ей присущих свойств.

Во-первых, благодаря тому, что творчество И. Анненского являет собой органичный синтез разнородных европейских традиций с исканиями русского искусства («весь корабль сколочен из чужих досок, но стать у него своя»), приобщение к его опыту становится знаком причастности к высокой поэтической традиции, что связано с установкой на преодоление гамлетовской ситуации «прервавшейся связи времен», которая неоднократно актуализировалась в русской культуре XX в. вследствие катастрофических социально-исторических потрясений. На уровне поэтической формы это привело к активному использованию «чужого слова», что, как и в творчестве И. Анненского, привнесло в чисто лирический дискурс элементы драматизации, ставшие основой диалогической поэтики в лирическом стихотворении.

Во-вторых, начиная с акмеистов, И. Анненский был воспринят как поэт, овладевший смысловыми возможностями «будничного слова». Это привело к активному использованию прозаизмов в лирике, что, в свою очередь, способствовало созданию лиризованного образа повседневности, быта как явления сопричастного бытию, а также соответствующего лирического субъекта – частного человека, живущего «тихой» жизнью вопреки громко заявляющей о себе эпохе революций и мировых преобразований. Поскольку это сочеталось у И. Анненского с тематикой совести, жалости к обыкновенному человеку и в то же время со стремлением постигнуть и утвердить феномен человека как высшей ценности, несмотря на его высокоюмористическую (по выражению И. Анненского) природу (имеется в виду соединение в человеке смертного тела и бессмертного духовного дерзания), лирика И. Анненского привлекла к себе тех поэтов, кто преодолел или изначально с сомнением отнесся к сверхчеловеческим устремлениям и взгляду на человека как один из эволюционных периодов мыслящего существа (к сверхчеловеческим моделям можно отнести и образ советского человека, преобладающий в литературе соцреализма, как строителя светлого будущего, обладающего нечеловеческой целеустремленностью и готовностью к любым жертвам – «Гвозди бы делать из этих людей / Не было б крепче в мире гвоздей»). Как следствие, развитие этой линии русской поэзии оказалось связанным с интенсивной рефлексией и жаждой ответить на «последние вопросы бытия», избегая как громкого пафоса, так и откровенного мистицизма. Поэтов «парижской ноты» эта установка и вовсе привела к требованию аскетизма плана поэтического выражения.

Тем не менее, следование традиции И. Анненского позволило ряду поэтов при всем углубленном внимании к проблемам человеческого существования избежать одного из важнейших тезисов философии экзистенциализма – мысли о тотальном одиночестве человеческого «Я». Проблематичность диалогических отношений «Я» и «Не-Я» стала основой многих стихотворений Анненского, но при этом в них присутствует представление об идеале, суть которого – в возможности понимания, гармонии между «Я» и «Другим», отсюда его символ «лучезарного слиянья». Мука в поэзии Анненского, зачастую, рождалась из этого источника несовпадения идеала гармонии и наличествующей дисгармонии не только человеческих отношений, но и всех отношений, связующих «Я» и «мир». В результате искажения идеала в дисгармоничной действительности лирический субъект И. Анненского и оказывается погруженным в переживание одиночества. По сути, И. Анненский своими стихами побуждает искать пути к преодолению разлада между «Я» и «Не-Я», на что и откликнулись, каждый по-своему, такие поэты, как Н. Гумилев, Б. Пастернак, А. Ахматова, О. Мандельштам, А. Кушнер. Парадоксально, но освоение поэтической традиции И. Анненского Г. Ивановым, напротив, приблизило его к исканиям европейского экзистенциализма.

В-третьих, искания в области усложненных форм психологизации лирического образа привели И. Анненского к поэтике «вещного мира». Освоение

этой поэтики тоже приобрело характер знакового приобщения к его традиции, породив целые серии отражений в русской поэзии образов маятника, будильника, детских шариков, одуванчиков, залитой чернилом страницы и т. п. Каждый из этих образов-символов стал в сложившейся поэтической традиции знаком определенного душевного или даже экзистенциального состояния.

В-четвертых, лирический субъект И. Анненского выступает, в первую очередь, как городской человек, неоднозначно переживающий свою неразрывную связь с миром города, с определенным им укладом жизни. По сути, источником вдохновения и образности у И. Анненского чаще оказываются не любимые русской классикой явления природы, а элементы и ритмы городской цивилизации (трактир жизни, бабочка газа, электрический свет в аллее, вокзал, железная дорога, паровоз и пр.), высвечивающие трагизм человеческой жизни. С другой стороны, городской человек теснее связан (через книги, архитектуру, театр и т. д.) с пространством мировой культуры, которая в его творчестве изображена как особая сфера, осмысление которой дает возможность ощутить объективность бессмертия человеческого духа вне религиозного опыта в состоянии «утраты Бога», что, в свою очередь, активно было усвоено не только акмеистами с их «тоской по мировой культуре», но, особенно Б. Пастернаком с его мыслью об истории и культуре как сфере бессмертия и свободы человеческой личности. Более того, заостренный в поэзии И. Анненского трагизм «утраты Бога» и «безнадежной мучительной тоски по Нему» побудил некоторых его «учеников» к поиску выхода из этого болезненного состояния, что и обнаруживается в поэзии зрелого периода творчества Н. Гумилева, А. Ахматовой, Б. Пастернака, А. Штейгера, отчасти, в отдельных стихотворениях позднего Г. Адамовича.

Наконец, для всех последовавших за ним поэтов в центре их исканий обозначилось важное устремление – сохранить вопреки откровенной дегуманизации XX столетия ценность и высокое понимание человечности, которая в разных своих гранях и становится основой поэтического смысла их произведений, ведя одних к воскрешению гуманистических традиций, других – к восстановлению отношений человек – Бог, так как само онтологическое определение человека теряет свой смысл вне связи с его Творцом, третьих побуждает открывать значимость человека как такового в мире, в котором человек предоставлен самому себе. Но все они, так или иначе, посредством приобщения к опыту И. Анненского осваивают возможности и принципы «сократической иронии», ведущей не к разрушению истины (она направлена на сокрушение заблуждений и мнимых очевидностей), но к постижению и утверждению идеала. Все эти творческие задачи и приводят И. Анненского и тех поэтов, кто провозгласил его своим учителем, к созданию и развитию диалогической поэтики не столько как техники взаимодействия «своего» и «чужого» слова в лирическом стихотворении, сколько как осмысленной установки на восстановление и утверждение возможности понимания между «Я» и «Другим».

Условные сокращения, принятые в тексте работы

ГИМБ – Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография / сост. М. Д. Эльзон, Н. А. Грознова. – СПб., 1994.

ГЧ – Гумилевские чтения. – СПб., 1996.

Звезда. 2009. № 12 – Кушнер, А. К 100-летию со дня смерти Иннокентия Анненского / А. Кушнер, А. Леонтьев, А. Пурин, В. Русаков, Е. Ушакова // Звезда. – 2009. – № 12. – С. 108–110.

ИАиРК – Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1998.

ИНЦГ – Императорская Николаевская Царскосельская гимназия / сост. К. И. Финкельштейн. – СПб., 2008.

ИФАМИ – Иннокентий Федорович Анненский (1855 – 1909). Материалы и исследования: По итогам международных научно-литературных чтений, посвященных 150-летию со дня рождения И. Ф. Анненского / редакторы-составители С. Р. Федякин, С. В. Кочерина. – М., 2009.

ЛЭРЗ – Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). – Т. 4. Русское зарубежье и всемирная литература. – М., 2006.

МНМ – Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М., 1991–1992.

ОВР – О Всеволоде Рождественском: Воспоминания. Письма. Документы / сост. В. Б. Азаров, Н. В. Рождественская. – Л., 1986.

ПЗЛ – Письма запрещенных людей. Литературная жизнь эмиграции. 1950–1980-е годы. По материалам архива И. В. Чиннова / сост. О. Ф. Кузнецова. – М., 2003.

ППН – В Россию ветром строчки занесет...: Поэты «парижской ноты» / сост., предисл., примеч. В. Крейда. – М., 2003.

Литература

1. Абрамов, С. Р. Интертекстуальность как конституирующий признак и условие сосуществования семиотических систем / С. Р. Абрамов // Интертекстуальные связи в художественном тексте. – СПб., 1993. – С. 4–12.
2. Агеносов, В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996) / В. В. Агеносов. – М., 1998.
3. Адамович, Г. Вклад русской эмиграции в мировую культуру / Г. Адамович. – Париж, 1961.
4. Адамович, Г. Иннокентий Анненский / Г. Адамович // Адамович, Г. Литературные беседы. Кн. 1.: «Звено» 1923–1926 / Г. Адамович. – СПб., 1998. – С. 75–78.
5. Адамович, Г. Николай Ушаков. – Советские прозаики / Г. Адамович // Адамович, Г. Литературные беседы. Кн. 2.: «Звено» 1926–1928 / Г. Адамович. – СПб., 1998. – С. 276–285.
6. Адамович, Г. В. Собрание сочинений. Стихи, проза, переводы / Г. В. Адамович; [вступ. ст., сост. и примеч. О. А. Коростелева]. – СПб., 1999.
7. Адамович, Г. Комментарии / Г. Адамович. – СПб., 2000.
8. Аллен, Л. «С душой и талантом...» Штрихи к портрету Николая Оцупа / Л. Аллен // Оцуп, Н. Океан времени / Н. Оцуп; [сост., вступ. ст. Л. Аллена; коммент. Р. Тименчика]. – СПб., 1994. – С. 3–24.
9. Амелин, Г. Г. Миры и столкновения Осипа Мандельштама / Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер. – М., 2000.
10. Аникин, А. Е. Из наблюдений над поэтикой И. Анненского / А. Е. Аникин // Серебряный век в России. – М., 1993.
11. Аникин, А. Е. Ахматова и Анненский. Заметки к теме II / А. Е. Аникин. – Новосибирск, 1988.
12. Аникин, А. Е. Ахматова и Анненский. Заметки к теме IV / А. Е. Аникин. – Новосибирск, 1989.
13. Аникин, А. Е. Ахматова и Анненский: Заметки к теме V / А. Е. Аникин. – Новосибирск, 1989.
14. Аникин, А. Е. Ахматова и Анненский: Заметки к теме VII / А. Е. Аникин. – Новосибирск, 1990.
15. Аникин, А. Е. Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы. Статьи / А. Е. Аникин. – М., 2011.
16. Анненский, И. Ф. Миф об Оресте у Эсхила, Софокла и Еврипида / И. Ф. Анненский. – СПб., 1900.
17. Анненский, И. Ф. Театр Еврипида: в 3 т. / И. Ф. Анненский. – Т. 1. – СПб., 1906.
18. Анненский, И. Ф. Книги отражений / И. Ф. Анненский; [изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров]. – М., 1979. – (Литературные памятники).

19. Анненский, И. Ф. Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский; [вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова]. – Л., 1990. – (Библиотека поэта. Большая серия).
20. Анненский, И. Ф. О романтических цветах / И. Ф. Анненский // Гумилев, Н. Собрание сочинений. – Т. 1.: Стихотворения. Поэмы. 1905–1916 / Н. Гумилев; [сост., вступ. ст. и коммент. И. А. Панкеева]. – М., 2000.
21. Анненский, И. Ф. Учено-комитетские рецензии 1899–1900 годов / И. Ф. Анненский; [сост., подгот. текста, предисл., приложение, примеч. и указатель А. И. Червякова]. – Иваново, 2000.
22. Анненский, И. Ф. Письма: в 2 т. / И. Ф. Анненский; [сост., предисл., коммент. и указатели А. И. Червякова]. – Т. 1.: 1879–1905. – СПб., 2007.
23. Анненский, И. Ф. Письма. В 2 т. / И. Ф. Анненский [сост., предисл., коммент. и указатели А. И. Червякова]. – Т. 2.: 1906–1909. – СПб., 2009.
24. Арнольд, И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста) / И. В. Арнольд. – СПб., 1995.
25. Арьев, А. «Великолепный мрак чужого сада». Царское Село в русской поэтической традиции и «Царскосельская ода» Ахматовой / А. Арьев // Звезда. – 1999. – № 6. – С. 220–238.
26. Арьев, А. Ю. Маленькие тайны, или Явление Александра Кушнера / А. Ю. Арьев // Арьев, А. Ю. Царская ветка / А. Ю. Арьев. – СПб., 2000. – С. 85–185.
27. Арьев, А. Ю. Пока догорала свеча (О лирике Георгия Иванова) / А. Ю. Арьев // Иванов, Г. Стихотворения / Г. Иванов; [вступ. ст., подг. текста, состав, примеч. А. Ю. Арьева]. – СПб., 2005. – (Новая библиотека поэта).
28. Асоян, А. А. К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова) / А. А. Асоян // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. – Томск, 2002. – С. 16–24.
29. Асоян, А. А. Вячеслав Иванов и орфический сюжет в культуре Серебряного века / А. А. Асоян // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. – Вып. 6: Интерпретация художественного произведения: Сюжет и мотив / отв. ред. Е. К. Ромодановская. – Новосибирск, 2004. – С. 179–191.
30. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. Т. 3. / А. Н. Афанасьев – М., 1995.
31. Ахматова, А. Собрание сочинений: в 6 т. – Т. 1. / А. А. Ахматова; [сост., подгот. текста, коммент., ст. Н. В. Королевой]. – М., 1998.
32. Ахматова, А. Собрание сочинений: в 6 т. – Т. 4. / А. А. Ахматова; [сост., подгот. текста, коммент., ст. Н. В. Королевой]. – М., 2000.
33. Ахматова, А. Собрание сочинений: в 6 т. – Т. 5. / А. А. Ахматова; [сост., подгот. текста, коммент., ст. С. А. Коваленко]. – М., 2001.

34. Ашимбаева, Н. Т. Достоевский. Контекст творчества и времени / Н. Т. Ашимбаева. – СПб., 2005. – С. 213–263.
35. Баевский, В. С. Николай Гумилев – мастер стиха / В. С. Баевский // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. – СПб., 1994.
36. Баевский, В. С. История русской поэзии: 1730–1980. Компендиум / В. С. Баевский. – М., 1996.
37. Барзах, А. Е. «Рокот фортепьянный»: Мандельштам и Анненский / А. Е. Барзах // Звезда. – 1991. – № 11. – С. 161–165.
38. Барзах, А. Е. «Тоска» Анненского / А. Е. Барзах // Гумилевские чтения. – СПб., 1996. – С. 32–43.
39. Барзах, А. Обратный перевод / А. Барзах. – СПб., 1999.
40. Барковская, Н. В. Поэзия «Серебряного века» / Н. В. Барковская. – Екатеринбург, 1993.
41. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1988.
42. Баскер, М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму / М. Баскер. – СПб., 2000.
43. Бахтин, М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб., 2000.
44. Бахтин, М. М. Философская эстетика 1920-х годов / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. – Т. 1. / М. М. Бахтин. – М., 2003.
45. Бахтин, М. М. Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Собр. соч.: в 7 т. – Т. 5. / М. М. Бахтин. – М., 1997.
46. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. – Т. 6. / М. М. Бахтин. – М., 2002.
47. Бахтин, М. М. Из лекций по истории русской литературы / М. М. Бахтин. – Режим доступа: <http://www.annensky.lib.ru/notes/bahtin.htm> (создатель и модератор сайта М. А. Выграненко).
48. Белобородова, А. А. Трансформация жанрового канона поэтической книги в раннем творчестве Н. С. Гумилева / А. А. Белобородова // Историко-литературный сборник: Материалы «Герценовских чтений» 2002 года / под ред. О. В. Евдокимовой, Н. С. Мовниной. – СПб., 2003 – С. 142–146.
49. Беренштейн, Е. П. Действительность и искусство в миропонимании И. Ф. Анненского / Е. П. Беренштейн // Эстетика и творчество русских и зарубежных романтиков. – Калинин, 1983. – С. 145–162.
50. Беренштейн, Е. П. Типологические особенности поэтики И. Ф. Анненского / Е. П. Беренштейн // Миропонимание и творчество романтиков. – Калинин, 1986. – С. 97–109.
51. Беренштейн, Е. П. «Просветленная страданьем красота»: Поэтический мир Иннокентия Анненского / Е. П. Беренштейн // Литература в школе. – 1992. – № 3/4. – С. 14–22.
52. Беренштейн, Е. П. Символизм Иннокентия Анненского: Проблема художественного метода (конспект лекций) / Е. П. Беренштейн. – Тверь, 1992.
53. Библейская энциклопедия: в 2 кн. – М., 1991.

54. Блум, Х. Страх влияния. Карта перечитывания / Х. Блум. – Екатеринбург, 1998.
55. Бобышев, Д. Эстетическая формула Иннокентия Анненского в отражениях его антагонистов и последователей / Д. Бобышев // Новый журнал. – 1996. – Кн. 198–199. – С. 178–185.
56. Богомолов, Н. А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича / Н. А. Богомолов // Вопросы литературы. – 1988. – № 3. – С. 23–61.
57. Богомолов, Н. Талант двойного зренья / Н. Богомолов // Вопросы литературы. – 1989. – № 2. – С. 116–142.
58. Богомолов, Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания / Н. А. Богомолов. – Томск, 1999.
59. Богомолов, Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм / Н. А. Богомолов. – М., 2000.
60. Болычев, И. Игорь Чиннов: «Последний парижский поэт» / И. Болычев // Новый журнал. – 1994. – № 197. – С. 99–118.
61. Большакова, А. Ю. Архетип в теоретической мысли XX в. / А. Ю. Большакова // Теоретико-литературные итоги XX века. – Т. 2: Художественный текст и контекст культуры. – М., 2003. – С. 284–319.
62. Борев, Ю. Б. Художественные взаимодействия как внутренние связи литературного процесса / Ю. Б. Борев // Теория литературы. – Т. 4.: Литературный процесс. – М., 2001. – С. 41–47.
63. Борев, Ю. Б. Литература и литературная теория XX в. Перспективы нового столетия / Ю. Б. Борев // Теоретико-литературные итоги XX века. – Т. 1: Литературное произведение и художественный процесс. – М., 2003. С. 6–48.
64. Борисенко, А. В. Интертекстуальность как семиотическая проблема / А. В. Борисенко // Богинские чтения. – Тверь, 2003. – С. 19–21.
65. Боровская, А. А. К вопросу о творческих связях В. Хлебникова и И. Анненского (стихотворение И. Анненского "Колокольчики") / А. А. Боровская // Творчество Велимира Хлебникова в контексте мировой культуры XX века. – Астрахань, 2003. – С. 134–136.
66. Боровская, А. А. Автор в жанровой системе лирики И. Анненского / А. А. Боровская. – Астрахань, 2008.
67. Бочаров, С. Г. Ходасевич / С. Г. Бочаров // Литература русского зарубежья. 1920–1940. – Вып. 1. – М., 1993. – С. 178–219.
68. Бройтман, С. Н. Истоки диалогичности лирического образа / С. Н. Бройтман // Жанр и проблема диалога. – Махачкала, 1982. – С. 11–121.
69. Бройтман, С. Н. Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века / С. Н. Бройтман. – Махачкала, 1983.
70. Бройтман, С. Н. Субъектная структура русской лирики XIX – нач. XX веков в историческом освещении / С. Н. Бройтман // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. – Т. 47. – 1988. – № 6. – С. 527–538.
71. Бройтман, С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура / С. Н. Бройтман. – М., 1997.

72. Брюсов, В. Среди стихов: 1894–1924: манифесты, статьи, рецензии / В. Брюсов. – М., 1990.
73. Брюсов, В. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. / В. Брюсов; [под общ. ред. П. Г. Антокольского и др.] – М., 1973.
74. Булычева, Т. А. Эстетика И. Ф. Анненского и проблема синтеза искусств в современном литературоведении / Т. А. Булычева // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998. – С. 124–129.
75. Бурдина, Т. Н. Философско-эстетические воззрения Иннокентия Анненского / Т. Н. Бурдина. – Кострома, 2005.
76. Бушмин, А. С. Преемственность в развитии литературы / А. С. Бушмин. – Л., 1978.
77. Вайман, Р. История литературы и мифология / Р. Вайман; [пер. с нем.]. – М., 1975.
78. Васильева, И. А. Всеволод Рождественский. Очерк жизни и творчества / И. А. Васильева. – Л., 1983.
79. Верхейл, К. Трагизм в лирике Анненского / К. Верхейл // Звезда. – 1995. – № 9. – С. 208–216.
80. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М., 1989.
81. Веселовский, А. Н. Избранное: Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М., 2006.
82. Виноградова, А. Образы «телесности» в поэзии русского символизма («диаволический символизм») / А. Виноградова // Тело в русской культуре: сборник статей. – М., 2005. – С. 277–286.
83. Владимирова, Н. Г. Категория интертекстуальности в современном литературоведении / Н. Г. Владимирова // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998. – С. 182–188.
84. Волошин, М. Голоса поэтов / М. Волошин // Мандельштам О. Камень / О. Мандельштам; [подгот. Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин]. – Л., 1990.
85. В Россию ветром строчки занесет...: Поэта «парижской ноты» / сост., предисл., примеч. В. Крейда. – М., 2003.
86. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М., 1991.
87. Галимова, Е. Ш. Даль общения или груз наследия? (О роли традиции в развитии советской литературы) / Е. Ш. Галимова // Литературный процесс: традиции и новаторство / под ред. Е. Ш. Галимовой. – Архангельск, 1992. – С. 235–254.
88. Гаспаров, Б. М. Послесловие. Структура текста и литературный контекст / Б. М. Гаспаров // Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – М., 1993. – С. 274–303.
89. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М., 2000.

90. Гаспаров, М. Л. Труд и постоянство в поэзии О. Мандельштама / М. Л. Гаспаров // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. – М., 1991. – С. 371–389.
91. Гильдебрандт-Арбенина, О. Н. Гумилев / О. Н. Гильдебрандт-Арбенина; [публикация М. В. Толмачева, примеч. Т. Л. Никольской] // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. – СПб., 1994. – С. 427–470.
92. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Л., 1974.
93. Гинзбург, Л. Я. О старом и новом. Статьи и очерки / Л. Я. Гинзбург. – Л., 1982.
94. Гитин, В. Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») / В. Е. Гитин // Русская литература. – 1997. – № 4. – С. 3–53.
95. Гиршман, М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М., 2002.
96. Гиршман, М. М. Фундамент культуры и связь веков: русская литературная классика в свете философии диалога / М. М. Гиршман // Памяти профессора В. П. Скобелева: Проблемы поэтики и истории русской литературы XIX–XX веков. – Самара, 2005. – С. 29–36.
97. Голлербах, Е. Genius loci (Александру Кушнеру – 60) / Е. Голлербах // Звезда. – 1996. – № 9. – С. 7–11.
98. Голлербах, Э. Ф. Никто (К 20-летию со дня смерти Ин. Ф. Анненского) / Э. Ф. Голлербах // Звезда. – 2006. – № 4. – С. 169–174.
99. Голлербах, Э. Царское Село в поэзии / Э. Голлербах. – СПб., 2009.
100. Гордин, Я. Выход за межу (Александру Кушнеру – 60) / Я. Гордин // Звезда. – 1996. – № 9. – С. 11–14.
101. Гринцер, Н. П. Древнегреческая «лирика»: значение термина и суть явления / Н. П. Гинцер // Лирика: генезис и эволюция / сост. И. Г. Матюшина, С. Ю. Неклюдов. – М., 2007. – С. 13–53.
102. Гуль, Р. Георгий Иванов / Р. Гуль // Новый журнал. – 1955. – Кн. 42. – С. 110–126.
103. Гуль, Р. Игорь Чиннов «Линии» / Р. Гуль // Новый журнал. – 1961. – № 65. – С. 298–300.
104. Гумилев, Н. С. Письма о русской поэзии / Н. С. Гумилев; [сост. Г. М. Фридендер (при участии Р. Д. Тименчика)]. – М., 1990.
105. Гумилев, Н. С. В огненном столпе / Н. С. Гумилев; [вступ. ст., сост., лит.-ист. коммент. и именной указатель В. Л. Полушина]. – М., 1991.
106. Гумилев, Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. – Т. 1. / Н. С. Гумилев. – М., 1998.
107. Гумилев, Н. Собрание сочинений: в 3 т. – Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1905–1916 / Н. Гумилев; [сост. и коммент. И. А. Панкеев]. – М., 2000.
108. Гумилев, Н. С. Собрание сочинений: в 3 т. – Т. 2: Стихотворения. Поэмы. 1917–1921 / Н. Гумилев; [сост. и коммент. И. А. Панкеев]. – М., 2000.
109. Гумилевские чтения. – СПб., 1996.

110. Гумилев: ИМБ – Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография / сост. М. Д. Эльзон, Н. А. Грознова. – СПб., 1994.
111. Гурвич, И. Анна Ахматова: традиция и новое мышление / И. Гурвич // *Russian literature*. – 1997. – Т. ХLI. – № 2. – С. 121–196.
112. Данилович, Т. В. Культурный компонент поэтического творчества Георгия Иванова: Функции, семантика, способы воплощения / Т. В. Данилович. – Минск, 2000.
113. Данилович, Т. В. Поэзия русского зарубежья: Творчество Г. Иванова в аспекте интертекстуального анализа / Т. В. Данилович // *Наука о литературе в XX веке (История, методология, литературный процесс)*. – М., 2001. – С. 255–272.
114. Денисова, Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г. В. Денисова. – М., 2003.
115. Долинин, А. А. О некоторых подтекстах стихотворения Б. Пастернака «Тоска» / А. А. Долинин // *Поэтика. История литературы. Лингвистика*. – М., 1999. – С. 290–301.
116. Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М., 1979.
117. Ермилова, Е. В. Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова. – М., 1989.
118. Ермилова, Е. В. Традиции в лирической поэзии / Е. В. Ермилова // *Теория литературы*. – Т. 4.: Литературный процесс. – М., 2001. – С. 25–41.
119. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л., 1977.
120. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л., 1979.
121. Жирмунский, В. М. Введение в литературоведение: курс лекций / В. М. Жирмунский. – М., 2004.
122. Зорина, Т. С. Поэма-сказка? Поэма-трагедия? Жанровое своеобразие ранних поэм Н.С. Гумилева (сборник «Путь конквистадоров») / Т. С. Зорина // *Жанры в историко-литературном процессе*. – СПб., 2000. – С. 107–121.
123. Зырянов, О. В. О возможностях кластерного подхода к проблеме лирического интертекста / О. В. Зырянов // *Взаимодействия в поле культуры: преемственность, диалог, интертекст, гипертекст: сборник научных статей* / [ред. И. В. Ащеулова, Ф. С. Рагимова]. – Кемерово, 2011. – С. 12–19.
124. Иванов, Вяч. О поэзии Иннокентия Анненского / Вяч. Иванов // *Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. – Т. 2.* / Вяч. Иванов; [под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт]. – Брюссель, 1974. – С. 573–586.
125. Иванов, Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Т. 2.: Статьи о русской литературе / Вяч. Вс. Иванов. – М., 2000.
126. Иванов, Г. Собрание сочинений: в 3 т. – Т. 1. / Г. Иванов; [сост., подгот. текста, вступ. ст., Е. В. Витковского; коммент. Г. И. Мосешвили]. – М., 1994.

127. Иванов, Г. Стихотворения / Г. Иванов; [вступ. ст., подг. текста, состав, примеч. А. Ю. Арьева]. – СПб., 2005. – (Новая библиотека поэта).
128. Иванова, И. Н. Ирония в поэзии русского модернизма (1890–1910 годы) / И. Н. Иванова. – Ставрополь, 2006.
129. Иваск, Ю. О послевоенной эмигрантской поэзии / Ю. Иваск // Новый журнал. – 1950. – № 23. – С. 195–214.
130. Иваск, Ю. Цветаева – Маяковский – Пастернак / Ю. Иваск // Новый журнал. – 1969. – Кн. 95. – С. 161–185.
131. Иваск, Ю. Николай Гумилев. Георгий Иванов / Ю. Иваск // Новый журнал. – 1970. – Кн. 98. – С. 131–143.
132. Иваск, Ю. Собеседник. Памяти Георгия Викторовича Адамовича / Ю. Иваск // Новый журнал. – 1972. – Кн. 106. – С. 284–288.
133. Ивнев, Р. Избранное. Стихотворения и поэмы 1907–1981 / Р. Ивнев. – М., 1985.
134. Императорская Николаевская Царскосельская гимназия / сост. К. И. Финкельштейн. – СПб., 2008.
135. Иннокентий Анненский глазами современников / К 300-летию Царского Села: сборник / [сост., подгот. текста Л. Г. Кихней, Г. Н. Шелогуровой, М. А. Выграненко; вступит. ст. Л. Г. Кихней, Г. Н. Шелогуровой; коммент. Л. Г. Кихней, Г. Н. Шелогуровой, М. А. Выграненко]. – СПб., 2011.
136. Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1998.
137. Иннокентий Федорович Анненский (1855 – 1909). Материалы и исследования: По итогам международных научно-литературных чтений, посвященных 150-летию со дня рождения И. Ф. Анненского / редакторы-составители С. Р. Федякин, С. В. Кочерина. – М., 2009.
138. Искандер, Ф. Поэт нормы (Александрю Кушнеру – 60) / Ф. Искандер // Звезда. – 1996. – № 9. – С. 6–7.
139. Искржицкая, И. О. Образ античности в лирике И. Анненского и А. Ахматовой / И. Ю. Искржицкая // Вторые Ахматовские чтения. Тезисы докладов и сообщений. – Одесса, 1991. – С. 5–7.
140. Казанцева, А. Анна Ахматова и Николай Гумилев: диалог двух поэтов / А. Казанцева. – СПб., 2004.
141. Карлинский, С. Вещественность Анненского / С. Карлинский // Новый журнал. – 1966. – Кн. 85. – С. 69–79.
142. Каспэ, И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. – М., 2005.
143. Кацис, Л. Ф. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи / Л. Ф. Кацис. – М., 2000.
144. Кедрова, М. М. «Лишь слову жизнь дана...» Литература как диалог / М. М. Кедрова. – Тверь, 1997.
145. Кихней, Л. Г. Осип Манделштам: Бытие слова / Л. Г. Кихней. – М., 2000.

146. Кихней, Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика / Л. Г. Кихней. – М., 2005.
147. Кихней, Л. Г. Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания / Л. Г. Кихней, Н. Н. Ткачева. – М., 1999.
148. Кожевникова, Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века / Н. А. Кожевникова. – М., 1986.
149. Козубовская, Г. П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX – начала XX веков / Г. П. Козубовская. – Самара; Барнаул, 1995.
150. Колобаева, Л. А. Ирония в лирике Иннокентия Анненского / Л. А. Колобаева // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1977. – № 6. – С. 21–30.
151. Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. / Л. А. Колобаева. – М., 1990.
152. Колобаева, Л. А. «Вещный» символ в лирике И. Анненского и А. Ахматовой / Л. А. Колобаева // Вторые Ахматовские чтения: тезисы докладов и сообщений. – Одесса, 1991. – С. 16–18.
153. Колобаева, Л. А. Феномен Анненского / Л. А. Колобаева // Русская словесность. – 1996. – № 2. – С. 35–40.
154. Колобаева, Л. А. Русский символизм / Л. А. Колобаева. – М., 2000.
155. Колобаева, Л. А. Связь времен: Иосиф Бродский и Серебряный век русской литературы / Л. А. Колобаева // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология. – 2002. – № 6. – С. 20–39.
156. Корецкая, И. В. Литература в кругу искусств (полилог в начале XX века) / И. В. Корецкая. – М., 2001.
157. Коростелев, О. А. Г. Адамович, В. Ходасевич и молодые поэты эмиграции (Реплика к старому спору о влияниях) / О. А. Коростелев // Российский литературоведческий журнал. – 1997. – № 11. – С. 282–292.
158. Коростелев, О. А. Адамович / О. А. Коростелев // Литература русского зарубежья 1920–1940. – Вып. 2 / отв. редактор О. Н. Михайлов. – М., 1999. – С. 158–186.
159. Кочеткова, О. С. Идеино-эстетические принципы «парижской ноты» и художественные поиски Бориса Поплавского: автореф. дисс... канд. филол. наук / О. С. Кочеткова. – М., 2010.
160. Кочеткова, О. С. Проблема внутреннего и внешнего пространства в судьбе и творчестве А. С. Штейгера / О. С. Кочеткова // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология. – 2010. – № 2. – С. 81–94.
161. Крейд, В. Заметки о Гумилеве / В. Крейд // Новый журнал. – 1987. – Кн. 168–169. – С. 221–227.
162. Крейд, В. «В линиях нотной страницы...» / В. Крейд // «В Россию ветром строчки занесет...»: Поэты «парижской ноты» / сост., предисл., примеч. В. Крейда. – М., 2003. – С. 5–30.
163. Крейд, В. Георгий Иванов в двадцатые годы / В. Крейд // Новый журнал. – 2005. – Кн. 238. – С. 167–200.

164. Крепс, М. Анализ стихотворения Иннокентия Анненского «Моя тоска» / М. Крепс // Новый журнал. – 1981. – Кн. 144. – С. 68–94.
165. Крепс, М. Поэтика гротеска Игоря Чиннова / М. Крепс // Новый журнал. – 1990. – № 181. – С. 84–97.
166. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 97–124.
167. Куликова, Е. Ю. «Петербургский текст» в лирике В. Ф. Ходасевича («Тяжелая лира», «Европейская ночь»): автореферат ... кандидата филологических наук / Е. Ю. Куликова. – Новосибирск, 2000.
168. Крылов, В. Н. «Символизм был достойным отцом». История русского символизма в критических работах Н. С. Гумилева / В. Н. Крылов // Ахматовские чтения: А. Ахматова, Н. Гумилев и русская поэзия XX века. – Тверь, 1995. – С. 35–43.
169. Кулькина, Л. В. Типология псевдонима «Никто» в «Тихих песнях» И. Анненского / Л. В. Кулькина // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах. – Волгоград, 2006. – С. 144–148.
170. Кушнер, А. Стихотворения / А. Кушнер; [предисл. Д. С. Лихачева]. – Л., 1986.
171. Кушнер, А. Аполлон в снегу / А. Кушнер. – Л., 1991.
172. Кушнер, А. Потому-то и лебеди нежные... / А. Кушнер // Новый мир. – 2000. – № 1. – С. 63.
173. Кушнер, А. Как бы Анненский был удивлен... / А. Кушнер // Звезда. – 2001. – № 1. – С. 6.
174. Кушнер, А. Аполлон в траве / А. Кушнер. – М., 2005.
175. Кушнер, А. С. И Анненский теперь не то что молодым... / А. С. Кушнер // Звезда. – 2007. – № 1. – С. 4.
176. Кушнер, А. Снегири прилетели... / А. Кушнер // Нева. – 2009. – № 3. – С. 5–6.
178. Кушнер, А. К 100-летию со дня смерти Иннокентия Анненского / А. Кушнер, А. Леонтьев, А. Пурин, В. Русаков, Е. Ушакова // Звезда. – 2009. – № 12. – С. 108–110.
179. Лавров, А. В. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях / А. В. Лавров, Р. Д. Тименчик // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. – Л., 1983. – С. 61 – 146.
180. Левин, Ю. И. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян // Russian literature. – Amsterdam. – 718: Special issue devoted to Asteism, I. – 1974. – С. 47–82.
181. Леденев, А. В. «Дух вечного возвращения»: В. Набоков / А. В. Леденев // Литература русского зарубежья. – М., 1998. – С. 321–352.

182. Леденев, А. В. Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века / А. В. Леденев. – М., Ярославль, 2004.
183. Лекманов, О. А. Книга об акмеизме и другие работы / О. А. Лекманов. – Томск, 2000.
184. Лекманов, О. А. Осип Мандельштам / О. А. Лекманов. – М., 2004.
185. Леонова, Н. Е. Образ лилии в искусстве модерна и в поэзии И. Ф. Анненского / Н. Е. Леонова // Вестник Новгородского госуниверситета. – Сер. «Филология» – Специальный выпуск: «Мусатовские чтения – 2009». – 2010. – № 56. – С. 40–43.
186. Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. – Т. 4.: Всемирная литература и русское зарубежье. – М., 2006.
187. Лосев, А. Ф. Аполлон / А. Ф. Лосев // Лосев, А. Ф. Мифология греков и римлян / А. Ф. Лосев. – М., 1996. – С. 303–680.
188. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб., 1996.
189. Магомедова, Д. М. Анненский и Ахматова (к проблеме «романизации» лирики) / Д. М. Магомедова // Царственное слово. Ахматовские чтения. – Вып. 1. – М., 1992. – С. 135–140.
190. Макарова, И. А. Трансформация «чужого слова» в поэзии А. Кушнера (К вопросу целостности художественного произведения) / И. А. Макарова // Целостность художественного произведения. – Л., 1986. – С. 37–49.
191. Малюкова, Л. Н. Анна Ахматова. Эпоха. Личность. Творчество / Л. Н. Малюкова. – Таганрог, 1996.
192. Мандельштам, Н. Я. Вторая книга / Н. Я. Мандельштам; [предисл. и примеч. А. Морозова; подгот. текста С. Василенко]. – М., 1999.
193. Мандельштам, О. Камень / О. Мандельштам; [подгот. Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин]. – Л., 1990. – (Литературные памятники).
194. Мандельштам О. Э. Сочинения: в 2 т. – Т. 1.: Стихотворения / сост., подгот. текста и коммент. П. Нерлера; вступ. ст. С. Аверинцева. – М., 1990.
195. Мандельштам О. Э. Сочинения: в 2 т. – Т. 2.: Стихотворения / сост. и подгот. текста С. С. Аверинцева, П. М. Нерлера; коммент. П. М. Нерлера. – М., 1990.
196. Мандельштам, О. Собрание сочинений: в 4 т. – Т. 1. / О. Э. Мандельштам; [сост. П. Нерлер, А. Никитаев]. – М., 1999.
196. Мандельштам, О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. – Т. 2 / О. Э. Мандельштам; [сост. П. Нерлер, А. Никитаев]. – М., 1993.
197. Марков, В. Ф. Русские цитатные поэты: Заметки о поэзии П. А. Вяземского и Георгия Иванова / В. Ф. Марков // Марков, В. Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное / В. Ф. Марков. – СПб., 1994. – С. 214–232.
198. Меднис, Н. Е. Мотив пустыни в лирике Пушкина / Н. Е. Меднис // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. – Вып. 2: Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998. – С. 163–171.

199. Минералова, И. Г. Образ скрипки в художественном претворении символистов, акмеистов, футуристов / И. Г. Минералова // Синтез в русской и мировой художественной культуре. – М., 2002. – С. 225–228.
200. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М., 1991–1992.
201. Мусатов, В. В. «Тихие песни» Иннокентия Анненского / В. В. Мусатов // Изв. РАН. – Сер. Лит. и яз. – 1992. – Т. 51. – № 6. – С. 14–24.
202. Мусатов, В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века / В. В. Мусатов. – М., 1998.
203. Мусатов, В. В. Лирика Осипа Мандельштама / В. В. Мусатов. – Киев, 2000.
204. Мусатов, В. В. «В то время я гостила на земле...» Лирика Анны Ахматовой / В. В. Мусатов. – М., 2007.
205. Набоков, В. В. Стихотворения / В. В. Набоков; [подгот. текста, сост., вступ. ст. и примеч. М. Э. Маликовой]. – СПб., 2002. – (Новая библиотека поэта).
206. «Над старыми тетрадами...» (Письма Б. Л. Пастернака и воспоминания о нем В. Т. Шаламова) / публ. И. П. Сиротинской // Встречи с прошлым. – Вып. 6. – М., 1988.
207. Невинская, И. Н. «В то время я гостила на земле...» (Поэзия Ахматовой) / И. Н. Невинская. – М., 1999.
208. Некрасова, Е. А. А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания / Е. А. Некрасова. – М., 1991.
209. Нестеров, И. В. Теории диалога в русской и западноевропейской культурной традициях / И. В. Нестеров, В. Е. Хализев // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология. – 2004. – № 2. – С. 49–63.
210. Несынова, Ю. В. Эволюция поэтической системы Г. В. Иванова. Дисс... канд. филол. н. / Ю. В. Несынова. – Екатеринбург, 2007.
211. Несынова, Ю. В. Эволюция поэтической системы Г. В. Иванова: автореф. дисс ... канд. филол. н. / Ю. В. Несынова. – Екатеринбург, 2007.
212. Никитин, М. В. Диалогизм vs интертекстуальность: выбор плацдарма / М. В. Никитин // *Studia linguistica XIV*. Человек в пространстве смысла: слово и текст. – СПб., 2005. – С. 115–123.
213. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше; [пер. с нем. Г. А. Рачинского]. – СПб., 2005.
214. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше; [пер. с нем. Ю. М. Антоновского]. – СПб., 2007.
215. Новикова, У. В. Частотный словарь лексики лирики И. Ф. Анненского / У. В. Новикова. – Краснодар, 2006.
216. Новикова, У. В. Эстетика И. Ф. Анненского в свете интерпретации доминантных мотивов лирики поэта: автореферат ... канд. филол. наук / У. В. Новикова. – Краснодар, 2007.

217. О Всеволоде Рождественском: Воспоминания. Письма. Документы / сост. В. Б. Азаров, Н. В. Рождественская. – Л., 1986.
218. Орлицкий, Ю. Б. Прозаическая миниатюра в культуре Серебряного века (от Анненского и Добролюбова до футуристов и Ахматовой) / Ю. Б. Орлицкий // Некалендарный XX век. – М., 2011. – С. 371–386.
219. Орлов, В. Перекресток: Поэты начала века / В. Орлов // Орлов, В. Избранные работы: в 2 т. / В. Орлов. – Т. 1. – Л., 1982.
220. Осипова, Н. О. Исследовательские возможности современного мифопоэтического подхода к анализу русской поэзии XX века / Н. О. Осипова // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998. – С. 298–302.
221. Оцуп, Н. Николай Гумилев. Жизнь и творчество / Н. Оцуп; [пер. и коммент. Луи Аллена]. – СПб., 1995.
222. Пастернак, Б. Собрание сочинений: в 5 т. – Т. 1 / Б. Пастернак; [вступ. ст. Д. С. Лихачева, сост. и коммент. Е. В. Пастернак и К. М. Поливанова]. – М., 1989.
223. Пастернак, Б. Полное собрание стихотворений и поэм / Б. Пастернак; [вступ. ст. В. Н. Альфонсова; сост., подгот. текста, примеч. Е. В. Пастернак и В. С. Баевского]. – СПб., 2003. – (Новая библиотека поэта).
224. Пахарева, Т. А. Художественная система Анны Ахматовой / Т. А. Пахарева. – Киев, 1994.
225. Петрова, Г. В. Проблема бессознательного в лирике И. Ф. Анненского / Г. В. Петрова // Русская литературная критика серебряного века. – Новгород, 1996. – С. 30–34.
226. Петрова, Г. В. Творчество Иннокентия Анненского: учебное пособие / Г. В. Петрова. – Великий Новгород, 2002.
227. Петрова, Г. В. А. А. Фет и русские поэты конца XIX – первой трети XX века / Г. В. Петрова. – СПб., 2010.
228. Пигина, Н. В. Лирический цикл в свете теории интертекстуальности / Н. В. Пигина // *Studia linguistica XIV*. Человек в пространстве смысла: слово и текст. – СПб., 2005. – С. 124–131.
229. Письма запрещенных людей. Литературная жизнь эмиграции. 1950–1980-е годы. По материалам архива И. В. Чиннова / сост. О. Ф. Кузнецова. – М., 2003.
230. По, Э. The bells / Э. По // Американская поэзия в русских переводах. XIX–XX вв. / сост. С. Б. Джимбинова; на англ. яз. с параллельным русск. текстом. – М., 1983. – С. 58–64.
231. Подворная, А. В. Особенности поэтической онтологии И. Анненского: автореферат ... канд. филол. наук / А. В. Подворная. – Омск, 2003.
232. Пономарев, Е. Распад атома в поэзии русской эмиграции. Георгий Иванов и Владислав Ходасевич / Е. Пономарев // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 48–81.
233. Пурин, А. Недоумение и тоска / А. Пурин // Постскриптум. – 1998. – № 3. – С. 230–248.

234. Пурин, А. Превращение бабочки. О русской поэзии XX века / А. Пурин. – Режим доступа: http://www.newkamera.de/purin/purin_o_05.html
235. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. – Т. 2. – Кн. 1 / А. С. Пушкин. – М., 1994.
236. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. – Т. 3. – Кн. 1. / А. С. Пушкин. – М., 1995.
237. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. – Т. 6 / А. С. Пушкин. – М., 1995.
238. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / Н. Пьеге-Гро; [общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М., 2008.
239. Пэн, Д. Б. Мир в поэзии Александра Кушнера / Д. Б. Пэн. – Ростов-н/Д, 1992.
240. Разумовская, А. Г. Сад в русской поэзии 20 века: феномен культурной памяти / А. Г. Разумовская. – Псков, 2010.
241. Ранчин, А. Роль традиции в литературном процессе / А. Ранчин // Теория литературы. – Т. 4.: Литературный процесс. – М., 2001. – С. 9–25.
242. Ранчин, А. На пиру Мнемозины: Интертексты Бродского / А. Ранчин. – М., 2001.
243. Расин Ж. Федра (пер. М. А. Донского) // Расин Ж. Трагедии / изд. подгот. Н. А. Жирмунская, Ю. Б. Корнеев. – Новосибирск, 1977. – С. 243–298. (Литературные памятники).
244. Роднянская, И. Б. Лирический образ вещи в русской поэзии начала XX в. / И. Б. Роднянская // Материалы научной конференции 1984. – Вып. XVII. – М., 1986. – С. 226–246.
245. Рождественский, Вс. Стихотворения / Вс. Рождественский; [сост., подгот. текста и примеч. М. В. и Т. В. Рождественских; вступ. ст. А. И. Павловского]. – Л., 1985.
246. Ронен, О. Из города Энн. Сборник эссе / О. Ронен. – СПб., 2005.
247. Рылова, А. Е. Традиции И. Анненского в лирике Г. Иванова / А. Е. Рылова // Актуальные проблемы современной филологии: Литературоведение. – Киров, 2003. – С. 78–80.
248. Рылова, А. Е. Георгий Иванов и русский символизм: дисс.... кандидата филол. наук / А. Е. Рылова. – Шуя, 2006.
249. Савельева, О. М. О реминисценции одного античного сюжета у М. Цветаевой / О. М. Савельева // Античность в контексте современности. – М., 1990. – С. 138–149.
250. Салма, Н. Анна Ахматова и Иннокентий Анненский (к вопросу о смене моделей мира на рубеже двух веков) / Н. Салма // Царственное слово. Ахматовские чтения. – Вып. 1. – М., 1992. – С. 126–134.
251. Сафонова, Н. С. Литературные ассоциации в поздней лирике А. А. Ахматовой: автореферат... канд. филол. наук / Н. С. Сафонова. – Тверь, 1998.

252. Северская, О. «На пороге двух миров» (о прагматической переменной ЗДЕСЬ в творчестве И. Анненского и А. Ахматовой) / О. Северская // Некалендарный XX век. – М., 2001. – С. 256–266.
253. Сечкарев, В. К тематике поэзии Владимира Набокова / В. Сечкарев // Новый журнал. – 1996. – Кн. 197. – С. 42–66.
254. Силантьев, И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии / И. В. Силантьев. – Новосибирск, 1999.
255. Силантьев, И. В. Мотивный анализ / И. В. Силантьев, В. И. Тюпа, И. В. Шатин. – Новосибирск, 2004.
256. Смелова, М. В. Роль христианства в картине мира Н. С. Гумилева / М. В. Смелова // Ахматовские чтения: А. Ахматова, Н. Гумилев и русская поэзия XX века. – Тверь, 1995. – С. 27–35.
257. Смирнов, И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. П. Смирнов. – М., 1977.
258. Смирнов, И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов. – СПб., 1995.
259. Соболевский, С. И. Древнегреческий язык: учебник для высших учебных заведений / С. И. Соболевский. – СПб., 2002.
260. Созина, Е. К. Трансформация зеркального мифа символистов в творчестве И. Анненского / Е. К. Созина // Традиции в контексте русской культуры. – Череповец, 1995. – С. 108–112.
261. Соколова, В. А. Мотивы лирики И. Ф. Анненского и А. А. Ахматовой в творчестве Ирины Кнорринг (разветвленность поэтической родословной) / В. Соколова // Вестник Новгородского государственного университета. – Сер. «Филология» – Специальный выпуск: «Мусатовские чтения – 2009». – 2010. – № 56. – С. 62–66.
262. Соловьев, В. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина / В. Соловьев // Пушкин в русской философской критике. – М., 1990. – С. 41–91.
263. Соловьева, О. Иннокентий Анненский в творческом самоопределении О. Мандельштама / О. Соловьева // Гуманитарные исследования. – Вып. II. – Омск, 1997.
264. Ставровская, И. В. Мотив двойничества в русской поэзии начала XX века (И. Анненский, А. Ахматова): автореферат ... канд. филол. наук / И. В. Ставровская. – Иваново, 2002.
265. Струве, Г. П. Иннокентий Анненский и Гумилев. «Неизвестная» статья Анненского / Г. П. Струве // Новый журнал. – 1965. – Кн. 78. – С. 279–285.
266. Струве, Г. Русская литература в изгнании. Опыт исторического обзора зарубежной литературы / Г. Струве. – Париж; Москва, 1996.
267. Струве, Н. Осип Мандельштам / Н. Струве. – London, 1988.
268. Тамарченко, Н. Д. Поэтика Бахтина и современная рецепция его творчества / Н. Д. Тамарченко // Вопросы литературы. – 2011. – № 1. – С. 291–340.

269. Тарановский, К. О поэзии и поэтике / К. Тарановский. – М., 2000.
270. Тарасова, И. А. Образы языкового сознания: к проблеме индивидуально-специфического (на материале поэзии И. Анненского и Г. Иванова) / И. А. Тарасова // Язык, сознание, коммуникация. – Вып. 18. – М., 2001. – С. 101–105.
271. Тарасова, И. А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект / И. А. Тарасова. – Саратов, 2003.
272. Тарасова, И. А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (на материале поэзии Г. Иванова и И. Анненского): автореферат... доктора филол. наук / И. А. Тарасова. – Саратов, 2004.
273. Терапиано, Ю. О зарубежной поэзии 1920–1960 годов / Ю. Терапиано // Муза диаспоры. Избранные стихи зарубежных поэтов 1920–1960 / под ред. Ю. К. Терапиано. – Frankfurt am Main, 1960. – С. 7–25.
274. Терапиано, Ю. Человек 30-х годов / Ю. Терапиано // Русский Париж / сост., предисл. и коммент. Т. П. Бушлаковой. – М., 1998. – С. 285–287.
275. Терапиано Ю. Встречи: 1926–1971 / вступ. ст., подгот. текста, коммент., указатели Т. Г. Юрченко. – М., 2002.
276. Тименчик, Р. Д. О составе сборника «Кипарисовый ларец» / Р. Д. Тименчик // Вопросы литературы. – 1978. – № 8. – С. 307–316.
277. Тименчик, Р. Д. Текст в тексте у акмеистов // Р. Д. Тименчик // Труды по знаковым системам XIV: Текст в тексте. – Тарту, 1981. – С. 65–75.
278. Тименчик, Р. Д. Художественные принципы предреволюционной поэзии Анны Ахматовой: автореферат... канд. филол. наук / Р. Д. Тименчик. – Тарту, 1982.
279. Тименчик, Р. Д. Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х гг. / Р. Д. Тименчик // Ученые записки Тартусского гос. ун-та. – Вып. 680. – Блоковский сб. VI. – Тарту, 1985. – С. 101 – 116.
280. Тименчик, Р. Д. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев / Р. Д. Тименчик // Вопросы литературы. – 1987. – № 2. – С. 271–278.
281. Тименчик, Р. Д. Культ Иннокентия Анненского на рубеже 1920-х годов / Р. Д. Тименчик // Культура русского модернизма. – М., 1993. – С. 338–348.
282. Титова, М. Л. Полифоническая организация текста как способ смыслообразования / М. Л. Титова // Богинские чтения. – Тверь, 2003. – С. 107–110.
283. Ткачева, Н. Н. Анненский – лирик: миропонимание и поэтика: автореферат ... канд. филол. наук / Н. Н. Ткачева. – Владивосток, 1999.
284. Топоров, В. Н. Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и крушение / В. Н. Топоров. – М., 2004.
285. Тороп, П. Х. Проблема интекста / П. Х. Тороп // Труды по знаковым системам XIV: Текст в тексте. – Тарту, 1981. – С. 33–44.
286. Тростников, М. В. Сквозные мотивы лирики И. Анненского / М. В. Тростников // Изв. АН СССР. – Сер. Литературы и языка. – Т. 50. – 1991. – № 4. – С. 328–337.

287. Тырышкина, Е. В. К вопросу о литературных переключках: В. Маяковский и И. Анненский («Несколько слов о себе самом» и «Тоска припоминания») / Е. В. Тырышкина // Сибирский филологический журнал. – 2007. – № 3. – С. 48–51.
288. Тюпа, В. И. Архитектоника циклизации (о «Трилистниках» И. Анненского) / В. И. Тюпа, Г. А. Мешкова, Н. В. Курбатова // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. – Кемерово, 1992. – С. 104–125.
289. Тюпа, В. И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века / В. И. Тюпа. – Самара, 1998.
290. Ухова, Е. Ю. Память и реальность (на материале творчества В. Набокова) / Е. Ю. Ухова // Теоретико-литературные итоги XX века. – Т. 2: Художественный текст и контекст культуры. – М., 2003. – С. 358–389.
291. Фатеева, Н. А. Поэт и проза: книга о Пастернаке / Н. А. Фатеева. – М., 2003.
292. Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. – М., 2006.
293. Федоров, А. В. Иннокентий Анненский: Личность и творчество / А. В. Федоров. – Л., 1984.
294. Федоров, А. В. Иннокентий Анненский – лирик и драматург / А. В. Федоров // Анненский И. Стихотворения и трагедии / И. Анненский. – Л., 1990. – (Библиотека поэта).
295. Федорчук, И. Лирическая картина мира в творчестве Анны Ахматовой / И. Федорчук. – Szczecin, 1999.
296. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг; [сост., послесл., коммент. Н. Брагинской; библиогр. М. Ю. Сорокина, Н. Ю. Костенко]. – Екатеринбург, 2008.
297. Фридман, Н. В. Иннокентий Анненский и наследие Пушкина / Н. В. Фридман // Изв. АН СССР. Сер. Литературы и языка. – Т. 50. – 1991. – № 4. – С. 338 – 349.
298. Фролова, Т. О. Разрыв и единенье (к вопросу о «традиционности» поэтики Г. Адамовича) / Т. О. Фролова // Актуальные проблемы современной литературы. – Курган, 2002. – С. 88 – 91.
299. Хазан, В. О. Мандельштам и А. Ахматова: наброски к диалогу / В. Хазан. – Грозный, 1992.
300. Хализев, В. Е. Литературная реминисценция и ее функции / В. Е. Хализев // Историко-литературный процесс. Методологические аспекты. – Рига, 1989. – С. 43–45.
301. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М., 1999.
302. Ханзен-Леве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханзен-Леве; [пер. с нем. М. Ю. Некрасова]. – СПб., 2003.

303. Ходанен, Л. А. Лермонтовский миф о демоне в поэзии раннего Б. Пастернака / Л. А. Ходанен // Серебряный век: философско-эстетические и художественные искания. – Кемерово, 1996. – С. 104–118.
304. Ходасевич, В. Стихотворения / В. Ходасевич; [вступ. ст. Н. А. Богомолова, сост., подг. текста и примеч. Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека]. – Л., 1989. – (Библиотека поэта).
305. Ходасевич, В. Об Анненском / В. Ходасевич // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. – Т. 2.: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939 / В. Ходасевич. – М., 1996. – С. 94–110.
306. Цивьян, Т. В. Античные героини – зеркала Ахматовой / Т. В. Цивьян // Russian literature. – Amsterdame. – 718: Special issue devoted to Acmeism, I. – 1974. – С. 103–120.
307. Цифровой архив Анненского / создатель и модератор сайта М. А. Выграненко. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru>
308. Чернаков, И. Э. «Художественная критика» И. Ф. Анненского в составе его литературного наследия: автореф ... канд. филол. наук / И. Э. Чернаков. – Вологда, 2007.
309. Черный, К. М. Поэзия Иннокентия Анненского: автореф ... канд. филол. наук / К. М. Черный. – М., 1973.
310. Чиннов, И. В. Собрание сочинений: в 2 т. – Т. 1: Стихотворения / И. Чиннов; [сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. О. Кузнецовой]. – М., 2000.
311. Чиннов И. В. Собрание сочинений: в 2 т. – Т. 2: Стихотворения 1985–1995. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / И. Чиннов; [сост., подгот. текста, коммент. О. Кузнецовой, А. Богословского]. – М., 2002.
312. Шаламов, В. Несколько замечаний к воспоминаниям Эренбурга о Пастернаке / В. Шаламов // Литературная Россия. – 1990. – 9 февраля. – № 6.
313. Шварцбанд, С. Колчан: «Четвертая книга» стихотворений Н. Гумилева / С. Шварцбанд // Nicolaj Gumilev. 1886–1986. Papers from The Gumilev Centenary symposium. – Oakland, 1987. – С. 293–310.
314. Шелогурова, Г. Н. Об интерпретации мифа в литературе русского символизма / Г. Н. Шелогурова // Из истории русского реализма конца XIX – начала XX в. – М., 1986. – С. 122–135.
315. Штейгер, А. 2x2=4. Стихи 1926 – 1939 / А. Штейгер [библиогр. заметка А. Головиной; предисл. Ю. Иваска]. – New York, 1982.
316. Элиот, Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе / Т. С. Элиот. – Киев, 1996.; М., 1997.
317. Эткинд, Е. Материя стиха / Е. Эткинд. – СПб., 1998.
318. Якорь: Антология русской зарубежной поэзии / сост. Г. В. Адамович, М. Л. Кантор [под ред. О. Коростелева, Л. Магаротто, А. Устинова]. – СПб., 2005.
319. Ямпольский, М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – М., 1993.

320. Basker, M. The Title-Page Conundrums of Osip Mandel'shtam's "First" *Kamen'*: Baron A. A. Del'vig and the Gumilevs / M. Basker // *The Slavonic and East European Review*. – V. 83. – 2005. – № 3. – P. 440–469.
321. Gamalova, N. La littérature comme lieu de rencontre: I. Annenskij, poète et critique / N. Gamalova. – Editions de l'Université Lyon III, 2005.
322. Ljunggren, Anna At the Crossroads of Russian Modernism. Studies in Innokentij Annenskij's Poetics / A. Ljunggren. – Stockholm, 1997.
323. Thomson, R. D. B. The vision of the BOG: the poetry of Vladimir Narbut / R. D. B. Thomson // *Russian literature*. – Special issue the Russian avant-garde VII. – Amsterdam, 1981. – T. 10. – № 4. – C. 319–338.
324. Tucker, Janet G. Innokentij Annenskij and the Acmeist doctrine / Janet G. Tucker. – Columbus, Ohio, 1986.

Содержание

Введение	3
Глава 1. Миф об И. Анненском в русской поэзии	21
§ 1. Мифопоэтический образ «учителя поэтов».....	22
§ 2. Мифопоэтика «будничной смерти».....	37
§ 3. Дистанцирование от мифа об Анненском в поэзии А. Кушнера и поэтов XXI столетия.....	40
Глава 2. И. Анненский и акмеисты	57
§ 1. И. Анненский и Н. Гумилев: Учитель и ученик.....	64
2.1.1. Живой диалог в 1900-е годы.....	64
2.1.2. «Жемчуга» (1910): феномен многонаправленной реминисцентности	69
2.1.3. «Чужое небо» (1912) и «Колчан» (1916): эстетика и поэтика аполлонизма.....	85
2.1.4. Отголоски поэтического диалога с И. Анненским в поздней лирике Н. Гумилева.....	97
§ 2. И. Анненский и О. Мандельштам: поэтика «тоски по мировой культуре».....	104
Глава 3. И. Анненский и русская эмигрантская поэзия первой волны	131
§ 1. Диалог с И. Анненским в поэзии «младших акмеистов».....	144
3.1.1. Г. Адамович – И. Анненский.....	144
3.1.2. Г. Иванов – И. Анненский.....	156
§ 2. И. Анненский и поэты «парижской ноты».....	174
3.2.1. А. Штейгер – И. Анненский.....	174
3.2.2. И. Чиннов – И. Анненский.....	190
Глава 4. И. Анненский и русская поэзия XX в. в метрополии	203
§ 1. И. Анненский и Б. Пастернак: поэтика сопряжения быта и бытия.....	204
§ 2. И. Анненский – Вс. Рождественский: Царскосельский ореол поэтического диалога.....	215
§ 3. И. Анненский – А. Кушнер: эстетические принципы аполлонизма в современной поэзии.....	226
Заключение	236
Условные сокращения	239
Литература	240

Научное издание

НАЛЕГАЧ Наталья Валерьевна

**«Поэтика отражений» И. Анненского
и феномен поэтического диалога
в русской лирике XX века**

Редактор В. П. Долгих

Подписано в печать 21.11.2012 г. Формат 60*84 1/16.

Бумага офсетная № 1. Печ. л. 16,25.

Тираж 100 экз. Заказ №

Кемеровский государственный университет,
650043, г. Кемерово, ул. Красная, 6.

Отпечатано в типографии ООО «ИНТ», г. Кемерово, пр-т Химиков, 43а,
тел.: (3842) 73-75-13, факс: (3842) 738797, e-mail: typoint@mail.ru.