

Н. Налегач
Кемерово

Поэтика городского пространства в лирике Анненского

Искусство символизма с самого своего зарождения проявляло повышенный интерес к миру города, в свете чего отношения человека с мирозданием у многих поэтов этого течения изображались сквозь призму урбанистических образов и мотивов. В этом смысле знаковыми оказываются поэтические миры Э. Верхарна, В. Брюсова, А. Белого и др. Однако город, городской ритм и уклад жизни оказались вкупе с метафорикой культуры и цивилизации пространством самоопределения лирического Я и в творчестве других символистов, потеснив более привычную, классическую антиномию человек – природа.

Свой поэтический вариант отношений человека и мира сквозь призму городской символики представил и Анненский. В литературоведении неоднократно отмечалось, что лирический герой Анненского – это городской человек, интеллигент рубежа XIX–XX веков, сознающий себя в психологизированном «вещном мире» (Л. Я. Гинзбург,¹ А. В. Федоров² и др.). Более того, как верно подметила Г. В. Петрова, «...поэзия, по мнению Анненского, перестает быть “делом природы” <...>. Новая поэзия для него, в первую очередь, – “дитя города” (КО, 358)».³ Анализируя эстетические взгляды поэта, исследователь справедливо утверждает: «Для него городское пространство вырабатывает новый тип души, «городской» <...>город дает новые психологические коллизии, а вместе с тем утверждается в нем и особый трагический пафос, и особое героическое начало».⁴ Цель нашей работы – систематизация и осмысление городской символики и выявление ее роли и места в поэтическом мире Анненского. Следует отметить, что в призму внимания исследователей попадали как географически маркированные образы городов – Петербург, Царское Село, так и отдельные элементы городского пространства,

например, электрическое освещение, железнодорожный вокзал, парки и их аллеи (Т. А. Алпатова,⁵ А. Г. Разумовская,⁶ О. Е. Рубинчик,⁷ О. Ю. Иванова,⁸ Л. Г. Кихней,⁹ Н. Т. Ашимбаева,¹⁰ А. Л. Топорков,¹¹ Г. Т. Савельева,¹² А. Люнггрен¹³ и др.). Однако системного изучения топосов и деталей городского пространства как неотъемлемой части поэтического мира Анненского еще не проводилось.

В его поэзии имеется как упоминание реальных городов: Москвы («Рождение и смерть поэта»), Петербурга («Петербург»), Царского Села («Л. И. Микулич»), Парижа («Буддийская месса в Париже»), так и примет конкретных пространств: в стихотворении «Villa Nazionale» название отсылает к парку в Неаполе, а «Трилистник в парке» насыщен деталями царскосельских садов. Следует отметить, что по большей части именно этот слой городского текста в поэзии Анненского уже изучен. Поэтому интереснее обратиться к *обобщенному образу города* («Тоска белого камня», «Дождик», «Шарики детские», «Нервы. Пластинка для граммофона», из поэмы «Mater dolorosa») и его *отдельным локусам*, среди которых в стихотворениях Анненского встречаются *улицы, парки и их аллеи* («Листы», «Электрический свет в аллее», «Сентябрь», «Перед закатом», «Villa Nazionale», «Трилистник в парке», «После концерта», «Если больше не плачешь, то слезы сотри», «Из поэмы “Mater dolorosa”» и др.), *библиотека* («Идеал»), *театр* («Декорация», «После концерта», «Перебой ритма»), *вокзал* («Тоска вокзала», «Прерывистые строки»), *квартира, комната* («У гроба», «Зимний сон», «Прерывистые строки», «Нервы. Пластинка для граммофона», «Рабочая корзинка», «Он и я», «Сестре»), *трактир* («Трактир жизни»), *присутственное место* («Бессонные ночи»), *игорный дом* («Под зеленым абажуром», «Ямбь», «Из окна»).

Остановимся подробнее на образе города как такового. Первая строфа стихотворения «Тоска белого камня» содержит в себе одновременно образ летнего города и его эмоциональную оценку лирическим Я: «Камни млеют в истоме, / Люди залиты светом, / Есть ли города летом / Вид постыло-знакомей?». ¹⁴ Эмоционально-оценочный эпитет «постыло-знакомей» становится источником развития лирического сюжета в последующих строфах, проясняющих суть обозначенного чувства. Городской вид, становящийся символом постыло-знакомого явления, чему способствует и сравнительная степень сложного прилагательного, и синтаксическая конструкция риторического вопроса,

переводящая в данном контексте сравнительную семантику в превосходную, во второй строфе изображен как узор на посуде, буднично-привычное изображение, нанесенное на предмет ежедневного домашнего обихода: «В трафарете готовом / Он – узор на посуде... / И не все ли равно вам: / Камни там или люди?» (108). Превращаясь в готовый и привычный трафарет в восприятии лирическим субъектом, городской вид изображается как безжизненное явление, в котором камни и люди – не различающиеся, уподобленные друг другу детали будничного рисунка, лишенные в этом изображении онтологического противопоставления, зафиксированного в структуре самого языка как категория одушевленности/неодушевленности. Мотив неразличения камней (городских зданий, мостовых) и людей закономерно перерастает в мотив безразличия лирического Я, которое он испытывает к городу. Но так как в этом стихотворении город – единственный пространственный образ, в котором актуализируется связь лирического субъекта (человека) и мира, то получается, что заданный в первой строфе мотив постыло-знакового вида города символически наполняется переживанием опостылевшего бытия, что, по сути, отражает состояние утраты смысла жизни.

Третья строфа смещает в сторону интимизации несколько обобщенное переживание летнего города, созданное в предыдущих строфах с помощью диалогически обращенных к собеседнику вопросов: «Сбита в белые камни / Нищетой бледнолицей, / Эта одурь была мне / Колыбелью-темницей» (108). Образ городской жизни как колыбели-темницы перекликается с платоновским философско-символическим сюжетом о воплощении крылатой души на земле в теле-темнице. Закономерно, что в следующих строфах появляется заданный платоновским претекстом мотив жажды освобождения души от уз неподлинного бытия (одури как колыбели-темницы): «Коль она не мелькает / Безотрадно и чадно, / Так давя вас, смыкает, / И уходишь так жадно // В лиловатость отсветов / С высей бледно-безбрежных / На две цепи букетов / Возле плит белоснежных» (108). Примечательно, что мотив устремления души к идеальному миру тоже реализован в образах городского пространства, ассоциативно отсылающих к могильным венкам на надгробных плитах или цветам, возложенным к памятникам. С одной стороны, этот образ продолжает развитие символики камней с подавляющей душу семантикой,

а с другой, вызывает в памяти платоновский символ смерти – освободительницы души из темницы телесного земного существования.

Однако последняя строфа разрешает этот философско-мистический мотив в высоко-ироничном ключе: «Так, устав от узора, / Я мечтой замираю / В белом глянце фарфора / С ободочком по краю» (180). То, что у Платона изображалось как закон объективной реальности, принцип мироустройства, в стихотворении Анненского оборачивается мечтой лирического Я, обнаруживающего себя в пространстве мысли и культуры как в мире все того же города, что подчеркнуто повторением образа узора на посуде, который теперь усилен еще и символикой круга, актуализирующей мотив безысходности и невозможности преодоления постыло-знакомого порядка вещей и отношений.

Следующее за «Тоской белого камня» стихотворение «Дождик»¹⁵ наполнено противоположным по отношению к предыдущему поэтическим переживанием городского пространства. Зной предыдущего стихотворения по контрасту сменяется холодом, залитый испепеляющим солнцем пейзаж сменяется дождевым: «Вот сизый чехол и распорот, – / Не все ж ему праздно висеть, / И с лязгом асфальтовым город / Хлестнула холодная сеть...» (108). Показательно, что явление природы, дождь, изображено в метафорике вещного городского быта: тучи – сизый чехол, хлынувший дождь – распоротый чехол, ливень – холодная сеть. Посредством этих метафор снимается привычное противопоставление городского и природного миров. Мир един и снова изображен как городская реальность.

Следующие три строфы лишь усиливают эту слитность дождя и города с помощью мотива метаморфоз и проникновений, которые в паре с предыдущим стихотворением актуализируют оппозицию мертвенной застылости (узор на посуде) и стихийного буйства дремлющего за этой неподвижностью эмоционального не проясненного начала: «И в миг, что с лазурью любилось, / Стыдливых молчаний полно, – / Всё темною пеной забилося / И нагло стучится в окно» (109). Город открывается лирическому Я иной стороной, неожиданной, полной сюрпризов и игры, разбивающей постыло-знакомый вид. Но эта стихийная игра, в конечном счете, вызывает в душе лирического субъекта жажду космизации: «О нет! Без твоих превращений, / В одно что-нибудь застывай! / Не хочешь ли дремой осенней / Окутать таинственный май?» (109), вслед за чем в его душе созвучно

разгулявшейся стихии пробуждается творческое самоопределение, которое, тем не менее, лишено романтической идеализации за счет обыгрывания образа поэта не как романтического безумца, а как упрямого калеки, суть «неполноценности» которого в глазах окружающих, проникающих в самооценку, в том, что он упорно продолжает нести в своей душе свет идеала гармонии золотого века: «Иль сделаться Мною, быть может, / Одним из упрямых калек, / И всех уверять, что не дожит / И первый Овидиев век» (109).

Финальная строфа выводит мотив упрямой веры в идеал к теме счастья, переживание которого даровано поэту даже в повседневности: «Из сердца за Иматру лет / Ничто, мол, у нас не уходит – / И в мокром асфальте поэт / Захочет, так счастье находит» (109). Благодаря композиционной взаимосвязи двух стихотворений в «Кипарисовом ларце» рождается мотив поединка мертвящего мира города, обесмысливающего, погружающего в тоску привычки, и лирического Я, чей поэтический дар способен пробудить в душе преображающее повседневность желание смысла как счастья и способность одухотворенного взгляда на все реалии мира, в том числе и сотворенные человеком.

Мир города может изображаться в поэзии Анненского не только как вещно-предметная реальность, но и как речевая стихия. В этом смысле показательны стихотворения «Шарики детские» и «Нервы. Пластинка для граммофона» из того же «Кипарисового ларца». В обоих произведениях текстовая реальность предстает как уличная разноголосица, композиционно подчиненная развитию лирического сюжета. В первом случае речь идет о социальной несправедливости и драматизме растворения человека в безжалостном будничном потоке, который по контрасту расцвечен разноцветными воздушными шариками – детскими надеждами и празднично-прибауточными репликами зазывалы-торговца, сквозь которые проглядывает драма опустошенной городом человеческой души, так и не сознавшей своего смысла и назначения в жизни и грезящей лишь об алкогольном забытии, в котором можно спрятаться от тоски существования: «Шарики детские, шарики! / Вам, сударики, шарики, / А нам бы, сударики, на шкалики!..» (130).

Стихотворение «Нервы» сложнее. В нем шумы, врывающиеся с улицы, вторгаются в речь переживающих и страшящихся за сына супругов, усиливая драму отцов и детей в неблагополучном

обществе. При этом бросается в глаза перевернутая семантическая модель соотношения закрытого пространства квартиры и открытого пространства улицы, которые в архаической бинарной модели наполнялись развитием оппозиций: безопасное – опасное, свое – чужое и т. п. В этом стихотворении все с точностью наоборот. Мир улицы при всей его разноголосице согласно безмятежен, что усиливается созвучием доносящихся реплик, которые, невзирая на то, что являются выкриками, тем не менее, связаны с мотивом устойчивой упорядоченной повседневности, неизбежно и привычно организующей фон разворачивающейся внутри комнаты драмы. Напротив, реплики супругов, сведенные до полусшепота, при всей их звуковой приглушенности отражают не тишину и умиротворение, а прикрываемый страх, тревогу и беспокойство. Знакомый свой мир дома в одночасье стал чуждым и опасным, незнакомым, т. к. супруги не знают, какие улики революционной деятельности их сына и где могут находиться в квартире и угрожать разоблачением и казнью для него. Показательно, что громкость и приглушенность речи, соответствующая открытому и закрытому пространствам, эмоционально переворачивается, отражая противоположные состояния душевного спокойствия и ужаса. Открытая дверь балкона, обеспечивающая звуковое взаимодействие комнатного и уличного пространств, оказывается, тем не менее, мнимой границей между созданными якобы противоположными мирами, т. к. на самом деле именно мир улицы чреват появлением из него полиции с обыском, шпииков, тех, кто несет с собой угрозу. И когда раздается стук во входную дверь, то супруги резко меняют речевую манеру во взаимодействии с внешним миром, масочно демонстрируя ту же безмятежность, которой проникнута городская зарисовка за пределами комнаты. Таким образом устанавливается соответствие: транслируемая с улицы доносящимися репликами неизбежность повседневности лишь легкий флер, которым внешне прикрыт ужас городского существования, насыщенный ожиданием готовой вот-вот разразиться трагедии. И это единство пронизывающего городской мир эмоционального состояния подчеркнуто ритмически посредством созвучий уличных и домашних реплик меж собой, организованных в том числе и с помощью рифм.

В целом изображение уличного пространства насыщено мотивами тоски, муки и скуки, что можно видеть и в стихотворениях

«Старая шарманка» и «Сиреневая мгла». Хотя в последнем сказочный подтекст, выявленный О. А. Лекмановым,¹⁶ несколько иначе высвечивает мотив тоски, уводя его в сторону романтического томления. Тем не менее, в обоих стихотворениях улица оказывается источником вдохновения, подчеркивая эстетическую установку Анненского о претворении в искусстве подлинных жизненных переживаний как попытки овладения ею художником, что проговорено и в его критических статьях, например в эссе «Мечтатели и избранник»: «Но на мириаду мечтательных червей и сохлых мотыльков жизнь облюбовывает иногда и одного избранника, облюбовывает, если увидит, что это не балаганный царь мечты, а ее безумец, ее мученик. И тогда избранника этого по классической традиции до сих пор называют уже не мечтателем, а творцом, даже изящнее, поэтом, с притязательно книжным о в безударном слоге. <...> Мечтатель любит только себя <...> Поэт, напротив, беззаветно влюблен в самую жизнь»,¹⁷ чем и обусловлена, согласно Анненскому, мука творчества и тоска по идеалу: «Но алмазные слова и даются не даром».¹⁸ Мир городских улиц, переулков, площадей и становится тем пространством, в котором шум жизни начинает мучительно перерастать в мечту поэта об обладании жизнью, порождая музыку, как в стихотворении «Старая шарманка», или мечту, как в стихотворении «Сиреневая мгла».

Отдельные топосы городского мира, такие как: библиотека, театр, трактир, игорный дом, вокзал, квартира – тоже оказываются связаны с экзистенциальными ситуациями и переживаниями, усиливая урбанистические черты поэтического мира Анненского.

Показательно ассоциативное мерцание смыслов, подсвечивающих образ читального зала в стихотворении «Идеал». С одной стороны, это актуализация Аида посредством специфики восприятия лирическим субъектом реалий в газовом освещении, с другой, как отметил в свое время О. В. Зырянов,¹⁹ это проявление топики игорного дома за счет все того же зеленого цвета. Взаимодействие трех топосов порождает оригинальную смысловую игру. Библиотека как пространство культурной памяти, хранящей сквозь века запечатленные в книгах мысли и переживания людей, оказывается сродни миру Аида, хранящему теневые отражения некогда живых людей. С другой стороны, столкновение мотивов смерти и жизни актуализирует

и архаичный мотив судьбы, неразрывно связанный с топикой азартных игр и игорного дома, что в сочетании с пространствами мира мертвых и библиотеки превращается в игру сознания, жаждущего бессмертия, вследствие чего оказывающегося за библиотечным столом как за игорным в ожидании обретения смысла как козыря. Но, как в игорном доме, игрок чаще проигрывает и разоряется, так и в стихотворении Анненского попытки искать бессмертия в чужой колоде карт (книг) оборачиваются усилением мертвящей символики, выталкивая лирического субъекта за пределы пространства памяти в мир жизни,²⁰ которая «...Своим бодрящим шумом / Она дает гореть, дает светиться думам» (126), как это представлено в стихотворении «Прелюдия» из «Трилистника толпы».

Представленное в стихотворениях «Под зеленым абажуром», «Ямбы» пространство игорного дома продолжает семантически подсвечиваться мотивами отпадения от жизни, превращения ее в мираж, низведение до теневого состояния. Способствует этому и мотив грехов и страстей, уместный в связи с мифопоэтикой Аида.

С пространством игорного дома по своему символическому наполнению перекликается и образ присутственного места, встречающийся в стихотворении «Бессонные ночи». В нем мертвящие мотивы, включая падение души, звучат еще сильнее, что подчеркнуто актуализацией ситуации распятия Христа, эмоционально усиленной почти просторечным текстовым выражением, подспудно вводящим присутствие толпы, единодушно готовой воскликнуть «Распни его!»: «Христа не распинали разве, / И то затем, что не пришлось...» (196). Показательно, что в следующей строфе мотив падения души, ее опустошения в этом пространстве усилен сочетанием злобы и пустодушья, образно поддержанным обесчеловеченными носителями этих состояний: «И всё там было – злобность мосек / И пустодушье чинуша» (196).

Лирический герой переживает пребывание в присутственном месте как заключение в темнице. Закономерно, что появляется и характерный для мотива тюремного заключения и парный к нему мотив освобождения, обусловленный сроком пребывания: «Но лжи и лести отдал дань я. / Бьет пять часов – пора домой; / И наг, и тесен угол мой... / Но до свиданья, до свиданья!» (196). Показателен контраст внешнего и переживаемого в этих локусах. Внешне присутственное

место изображено роскошным: «зеркала вощеных зал», а собственная квартира буднично охарактеризована как «угол», сопровождаемый эпитетами «наг» и «тесен», что на внешнем пространственном уровне вызывает контраст просторной залы присутственного места и тесной комнаты лирического субъекта. Но в переживании этих локусов все наоборот: тесной и удушающей оказывается просторная роскошь места службы, а освобождающим и дающим хотя бы на время возможность скинуть маску лжи оказывается пространство комнаты, в котором возможен сон: «Но прав и я, – и дай мне спать, / Пока во сне еще не лгу я» (197). Можно видеть, как в стихотворении «Бессонные ночи» текстуально поддержаны: обозначенный в «Тоске белого камня» символ воспринимаемого города как «колыбели-темницы», мотив падения души в соблазнительную одурь существования, выраженный в топике игорного дома, а также мотив театральности, позволяющий лирическому Я пересекать границу сцены и закулисья, что позволяет Анненскому воплотить в образности городского мира не только ощущение изневоленности души, но и возможность обретения ею пусть и призрачной (отсюда сочетание с мотивом сна), но все же объективно переживаемой ситуации освобождения от всего наносного и фальшивого, выводя поэтику города из исключительно негативной системы оценок в потенциально амбивалентное поле смыслов.

С рассмотренными выше локусами семантически сочетается и пространственный символ трактира, экзистенциально развернутый в стихотворении «Трактир жизни». Значим в этом смысле не только мотив опьянения и иллюзорности, пронизывающий это пространство, но и мотив отрезвления, сопровождающий покидание лирическим героем этого локуса. Примечательно, что выход за пределы трактира вновь актуализирующий топик городского улицы, в этом стихотворении связан не с выходом к жизни, а, как это уже неоднократно было отмечено в анненсковедении, к выходу в смерть.

Другой аспект соотношения мотивов теней, игры, отражений, масок, искусства раскрывается в пространстве театра точнее, театральной сцены, которое обнаруживается в таких стихотворениях Анненского, как «Декорация», «После концерта», «Перебой ритма». Практически во всех случаях мотив театральности сочетается с образностью ночи. Так, в стихотворении «Декорация» лунная ночь

предстает как театральная сцена. На ее подмостках разыгрывается в воображении лирического Я драма невозможной мечты. Метонимические знаки присутствия женского образа (луна, ассоциирующаяся с лицом – театальной маской, трепещущие ресницы), ритм, передающий взволнованность и сомнения, заставляют предположить, что речь идет о мотиве потаенной любви, чем и обусловлен финальный образ вырванных страниц, неуместных в контексте сценического пространства, но ассоциативно намекающих на оборванный сюжет развивающегося чувства, буднично сравниваемого с романом.

Характерно в этом смысле портретное изображение певицы на сцене в стихотворении «После концерта». Заданный в первой строфе ночной пейзаж поддерживается и впечатлением лирического Я от концерта и исполнительницы: «О, как печален был одежд ее атлас, / И вырез жутко бел среди наплечий черных! / Как жалко было мне ее недвижных глаз / И снежной лайки рук, молитвенно-покорных!» (126). Статуарность женского образа, контраст черного атласного платья и белизны лица, шеи и рук, неподвижность глаз актуализируют уже знакомый образ застывшей маски, ассоциативно пересекающийся с ослепительно яркой луной в черных небесах. И снова в развитии лирического сюжета сталкивается сценично-масочное начало с живым звуком голоса, в котором выразилась подлинная жизнь души: «А сколько было там развеяно души / Среди рассеянных, мятежных и бесслезных! / Что звуков пролито, взлелеянных в тиши, / Сиреневых, и ласковых, и звездных!» (126). Таким образом, метафорическая маска, как и в античной театальной традиции реальная, оказывается проницаема для эстетизированного переживания. Она не прячет, но излучает интенсивность чувства и смысла. Примечательно, что элементы театральности проникают и в стихотворения с менее проявленным или даже отсутствующим городским пейзажем, сохраняя при этом композиционную связь с лунной символикой, как например, в стихотворениях «На воде», «Январская сказка», где луна изображена как оригинальный авторский символ «колдуньяна маска», «маска колдуньи», вновь соотносясь с женским образом и темой невозможной любовной грезы. Показательно, что в «Январской сказке» лунная символика сочетается с лилейной, усиливая звучание мотива потаенной любви.

В этом ряду особняком стоит сонет «Перебой ритма», в котором сценическое пространство обозначено не символами маски,

декораций, подмостков, а образом рампы, прикрывающей для зрителя осветительные приборы, наставленные на сцену и обозначающей символическую границу между зрительным залом (житейской реальностью) и миром театральной игры (искусства), что сочетается со всем строем стихотворения, посвященного лирическому переживанию стихотворных размеров, обретающих в этом тексте собственную жизнь и переходящих из элементов поэтического инструментария в субъекты творчества, с которыми диалогически взаимодействует поэт в состоянии вдохновения. Таким образом, в поэтическом мире Анненского, театральное пространство символически раскрывается во взаимосвязи с развитием высоких ценностей любви и творческого вдохновения. Однако мотив театральной игры, чреватый символикой грезы, миражности, театрального обмана, по особому окрашивает в трагико-драматические и высоко иронические тона переживание любви и вдохновения лирическим я, придавая этим состояниям неповторимое сочетание счастья и муки, столь характерное для лирики Анненского.

Подводя итог разговору о системе городских топосов в лирике Анненского, остановимся и на образе железнодорожного вокзала, одном из наиболее изученных в анненсковедении по целому ряду причин. Именно этот образ стал устойчиво ассоциироваться с поэтическим миром Анненского и потому, что был им детально разработан как экзистенциальное пространство, наполненное тоской вокзала, суть которой в понимании ценности каждого уходящего мгновения, даже того, что тянется в мучительном ожидании паровоза, и потому, что в силу биографических обстоятельств, в поэзии XX века он стал символом будничной смерти поэта, среди толпы, суеты, сохранив при этом семантику метафизического порога, в силу чего сама повседневность и в лирике Анненского, и в поэзии последовавших за ним авторов стала изображаться как насыщенная бытийственными смыслами. На наш взгляд, пристальное внимание поэта к предметной реальности, «вещному миру» органично сочетается именно с рукотворной реальностью города, высвечивая творческую установку поэта на самопознание человека рубежа XIX–XX столетий не в природно-космическом масштабе, созданном Творцом, а в реалиях городского мира, созданного людьми.

¹ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 330–371.

² Федоров А. В. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984.

³ Петрова Г. В. Творчество Иннокентия Анненского. Великий Новгород, 2002. С. 74–75.

⁴ Там же.

⁵ Аллатова Т. А. Пушкинский миф Царского Села в лирике И. Ф. Анненского // Литература в школе. 1999. № 2. С. 40–49.

⁶ Разумовская А. Г. Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти. Псков, 2010.

⁷ Рубинчик О. Е. «Там были розы...»: тема розы у Иннокентия Анненского // Некалендарный XX век. М., 2011. С. 127–139.

⁸ Иванова О. Ю. Пушкин в античных мифологемах И. Анненского // Пушкин и мир античности. М., 1999. С. 139–149.

⁹ Кихней Л. Г., Ткачева Н. Н. Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания. М., 1999. С. 64–77.

¹⁰ Ашимбаева Н. Т. Некоторые царскосельские мотивы в поэзии Анненского (мифологические статуи) // Некалендарный XX век. М., 2011. С. 118–126.

¹¹ Топорков А. Л. Из мифологии русского символизма. Городское освещение // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 657. Тарту, 1985. С. 101–112.

¹² Савельева Г. Т. Два мифа о Царском Селе. Анненский и Мандельштам // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1998. С. 143–152.

¹³ Ljunggren A. At the Crossroads of Russian Modernism. Studies in Innokentij Annenskij's Poetics. Stockholm, 1997. P. 32–50.

¹⁴ Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 108. (Б-ка поэта. Большая серия). Все стихотворения Анненского цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

¹⁵ Стихотворение «Тоска белого камня» замыкает собой «Трилистник тоски», а «Дождик» открывает следующий за ним «Трилистник дождевой»

¹⁶ Лекманов О. А. Анненский и Андерсен о Снежной королеве, холоде и тепле // Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 234.

¹⁷ Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 126. (Литературные памятники).

¹⁸ Там же. С. 127.

¹⁹ Зырянов О. В. Язык поэзии в историческом освещении (о роли контекста в «исполняющем понимании» русской лирики начала XX века) // XX век. Литература. Стил. Вып. IV. Екатеринбург, 1999. С. 166–173.

²⁰ В подтексте возникает образ улицы, так как покидание читального зала неминуемо выводит лирическое я в этот умалчиваемый в стихотворении субстанционально, но актуализированный посредством мотива перемещения («от покидаемых столов») локус.