

Л. Кихней
Москва

Лирические адресации Иннокентия Анненского: поэтологические функции и жанровое своеобразие

Объект моего рассмотрения – стихотворные адресации Анненского, прямо или косвенно обращенные к собратьям по перу. В творческом наследии поэта подобных обращений насчитывается совсем немного.¹

Первое, что бросается в глаза при рассмотрении этих текстов – это то, что Анненский сознательно дистанцируется от жанровой формы посланий с конкретной адресацией, канонизированной символистами в конце 1900-х годов. Мне уже приходилось писать о том, что панэстетические и теургические представления символистов, стирающие границу между искусством и жизнью, обусловили расцвет лирической коммуникации, в которую были втянуты практически все символисты. Главными жанрами этой коммуникации становятся стихотворное послание, а главными темами поэт и поэзия.

Вся эта стихотворно-эпистолярная турбулентность (особенно заметная на фоне предшествующего упадка диалогических контактов в поэзии последней трети XIX века) создавала особого рода коммуникативно-художественное пространство, в котором формировались литературные репутации, задавались модели творческого поведения, разрабатывалась эстетическая стратегия, «рецензировались» только что вышедшие поэтические книги. Специфика этого типа художественного общения заключалась в том, что, с одной стороны, оно балансировало на границе жизненно-биографических и литературных отношений корреспондентов, а с другой стороны, эти биографические и литературные отношения в значительной мере ритуализировались и мифологизировались. Отсюда выбор ролевых масок, которые автор примерял на себя и адресата («стихийного поэта», «пророка», «мага», «теурга» и пр.). Сравним, например, стихотворение Вячеслава Иванова «Бог в лупанарии» (1909), посвященное Александру Блоку:

Я видел: мрамор Праксителя
Дыханьем Вакховым ожил,
И ядом огненного хмеля
Налилась сеть бескровных жил...²

Вяч. Иванов, создавая портрет адресата, проецирует его одновременно и на античный (Дионисов) миф, и на его отражение в скульптурах Праксителя,³ и на собственную идеологию дионисийства, включающую мотив нисхождения божества к людям:

И взор бесцветный обезумел
Очей божественно-пустых,
И Бога демон надоумил
Сойти на стогна с плит святых...⁴

В целом лирическая коммуникация символистов – при всех ее реально-биографических коннотациях – неизбежно обретала условный, ритуализированный характер. И это не ускользнуло от внимания Анненского. В статье «О современном лиризме» (1909) он иронически замечает: «...приходится видеть, как меняются между собой то акростихами, то печатными подписями вроде “Другу и Брату” крупные и серьезные поэты».⁵ Здесь Анненский, в частности, имеет в виду посвящения Брюсова: «К. Д. Бальмонту, другу и брату» – к книге «Urbi et Orbi» и «Вячеславу Иванову, поэту, мыслителю, другу» – к книге «Stephanos». Ср. также обмен акростихами М. Кузина («Валы стремят свой яростный прибой...», 1908) и В. Брюсова («Мгновенья льются, как поток бессменный...», 1908).

Подобная модель эпистолярного поведения была Анненскому глубоко чужда. И его неприятие символистского канона в рамках его коммуникативно-художественной стратегии обретает причудливые формы. С одной стороны, он пародирует образные концепты и ритуальные каноны общения символистов. Мы имеем в виду и его «чистые» пародии («Из Бальмонта», «Море любви»); экспромты, стихи на случай («Мифотворцу – на башню. Два мифотворения», «Из участковых монологов»).

С другой стороны, в его стихотворной коммуникации прослеживается установка на общение с обобщенным адресатом – в самых известных его посланиях «Другому» и «Поэту», (эта жанровая

традиция культивировалась на заре формирования символизма – в так называемых инициационных или назидательных посланиях раннего символизма – типа «Юному поэту» Брюсова), но Анненский модифицирует эту жанровую форму за счет игры с адресатом, точнее сказать, – с самой *категорией* адресата.

И совсем особый путь опосредованного, непрямого диалога, продолжающего традицию античной эпиграммы, Анненский реализует в жанре подписей «К портретам...».

Тактику пародического обыгрывания Анненским лирического диалога символистов покажем на примере сонета (как указано в подзаголовке) «Из участковых монологов». Но как мы увидим далее, этот адресованный текст далеко выходит за рамки пародии...

Сонет является одновременно акростихом, адресат – поэт-сатириконец Петр Потемкин:

ПЕро нашло мозоль... К покою нет возврата:
ТРУдись, как А-малю, ломая А-кростих,
«**ПО ТЁМ**ным вышкам»... Вон! «По темпу пиччикато»...
КИдаю мутный взор, как припертый жених...

НУ что же, что в окно? Свобода краше злата.
НАчало есть... Ура!.. Курнуть бы... Чирк – и пых!
«**ПА**рнас. Шато»? Зайдём! Пст... кельнер! Отбивных
МЯсистей, и флакон!.. Вальдшлесхен? В честь соб-брата!

ТЪфу... Вот не ожидал, как я... чертовски – вывыс
К НИзинам невзначай отсюда разлетись
ГАЗелью легкою... И где ты, прах поэта!!

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

О «Поплавке» сонета

.....
<ПЕТРУ ПОТЁМКИНУ НА ПАМЯТЬ КНИГА ЭТА>

Налицо бурлескная ситуация: Анненский вкладывает в «высокую» сонетную (и к тому же «акростиховую»!) форму воображаемый монолог захмелевшего (и попавшего в участок) поэта. Не пародийное ли это обыгрывание идеологии дионисийства, культивируемой

Вяч. Ивановым? Тем более что в финале второго катрена упоминается лексема *соб-брат*, корреспондирующая с уже упомянутым выше ироническим цитированием Анненского «печатных подписей» символистов.

Однако сонет Анненского имеет многовекторную адресацию и может быть прочитан в нескольких жанровых регистрах. Так, если имплицитный (пародлируемый) адресат – поэт типа Вячеслава Иванова, то эксплицитированный адресат – конечно, Петр Потемкин, приобретший в литературных кругах репутацию «пьяницы». ⁶ Но дело не только в биографических, но и в литературных аллюзиях. П. Потемкин нередко вкраплял в лирико-повествовательную структуру своих сатир прямую речь персонажей, выдержанную в разговорном стиле (см.: «Дьявол», ⁷ «В окошке с тюлевой шторой...», «Пьяница» и др. стихи, вошедшие в сборник «Смешная любовь», 1909):

...Пьян-то кто? Пьян-то я!
Почему я пьян-то?
Разлюбила меня,
Полюбила франта.
<...>
Впереди
Шляпа с цветочками,
Боа на груди.
Он сам не свой:
«Пойдем со мной!
Угощу мадерой с почками!»⁸

Эту стилевую манеру отчасти имитирует речевая структура послания: «Курнуть бы... Чирк – и пых! // «Парнас. Шато»? Зайдём! Пст... кельнер! Отбивных // Мясистей, и флакон!.. Вальдшлесхен?...». Пристрастие героя к пиву марки Вальдшлесхен ⁹ понятно: отрочество Потемкина прошло в Риге, куда в 1895 году переехала его семья: очевидно будущий поэт знал марку старейшей рижской пивоварни не понаслышке.

Кроме того, в литературном альбоме Валентина Кривича находим автограф шуточного стихотворения П. Потемкина, написанного в форме газели, – «Не ходи, мой друг, к соседке, не ходи!...», после которого стоит помета: «4 марта 1909 Царское Село». ¹⁰ Несомненно,

что «легкая газель» из первого терцета послания Анненского – аллюзия на это «альбомное» стихотворение адресата.

Но это еще не все адресаты! Как явствует из выделенных слогов, составляющих акrostих («Петру Потемкину на память книга эта») жанр стихотворения – «надпись на книге». Тогда посвященное Потемкину стихотворение – как всякий текст «надписи» – вступает в диалогические отношения с *надписанной книгой, подаренной адресату*. По свидетельству В. Кривича, это была «Вторая книга отражений».¹¹

И действительно, деталь, открывающая сонет «Перо нашло моль» автобиографична и отсылает к «имевшемуся у Анненского хроническому затвердению на верхнем суставе среднего пальца правой руки – от пера»¹² и отображающая процесс написания сонета.

Внимательно приглядевшись, в стихотворении можно найти и другие автометаописательные пометы, фиксирующие этапы создания именно *этого* текста (6-й стих: «Начало есть... Ура...»). В черновом варианте, как указывает Р. Д. Тименчик, 12-й стих также был метаописательным: «Эге... да это стих двенадцатый, кажись».¹³

Текст демонстрирует, что Анненский открыл новые метаописательные лакуны, сделав ситуацию создания текста, со всем ее жизненным «сором» предметом лирической рефлексии. Но экспромтная легкость и сонетные ограничения не низводят текст *только* до уровня литературной игры. Обобщая содержание «Второй книги» в письме издателю, Анненский пишет: «Проблема творчества – вот что меня занимает».¹⁴ В семантическую ткань сонета вплетены психофизические и философские мотивы поэтического труда («Перо нашло моль... К покою нет возврата...», «...где ты, прах поэта»), мотивы творческой свободы («свобода краше злата») и слома устаревших канонов («Трудись как А-малю, ломая А-кростих»).

В текст введена и профессиональная терминология: *сонет, акrostих, газель*... Причем образ *газели* двупланов: оксюморонный микросюжет 1-го терцета («...как я... чертовски – ввысь / К низинам невзначай отсюда разлетись / Газелью легкою...») заставляет вспомнить о том, что излюбленный ландшафт газели – низкие скалистые возвышенности... В этом контексте жанр *газели* воспринимается как форма, в которую облекается даже не стихотворное содержание, а, скорее, само бытие поэта с его взлетами и падениями, и одновременно, это стилевая характеристика – как творений Потемкина, так и самого Анненского. В ту же

парадигму вписывается и упоминание о «темпе пиччикато», как бы регулирующем не только мелодию стиха, но и саму жизнь поэта.

Вместе с тем, сама разговорно-интертекстуальная поэтика сонета демонстрирует «нераздельность и неслиянность» жизни и литературы: монолог героя, насыщенный просторечной лексикой и эллипсоидными синтаксическими конструкциями, имитирующими бесвязную речь пьяного, вдруг оказывается аллюзией из гоголевскую «Женитьбу» (ср.: «КИдаю мутный взор, как припертый жених... / Ну что же, что в окно? Свобода краше злата»).

В то же время текст стихотворения Анненского является и экспериментальной площадкой: автор проверяет здесь одну из своих заветных мыслей о символической и суггестивной силе будничного слова. Эта мысль наиболее отчетливо прозвучала в письме М. Волошину от 6 марта 1909 года. Приведем пространную цитату из письма:

...самое *страшное* и *властное* слово, т. е. самое *загадочное*, – может быть, именно слово – *будничное*. Что сделал с русской публикой один Вячеслав Иванович?... Насмерть напугал все Замоскворечье... Пуще Артюра Рембо <...> Любите Вы Шарля Кро?.. Вот поэт – *Do-re-mi-fa-sol-la-si-do*... Помните? Вот что нам – т. е. в широком смысле слова нам – читателям русским – надо. Может быть, тут именно тот мост, который миражно хоть, но перебросится – ну пускай на полчаса, разве этого мало? – от тысячелетней Иронической Лютееции к нам в Устьсысольские палестины.¹⁵

Обратим внимание в этом письме на косвенную полемику с Вячеславом Ивановым. Такая же полемика содержится и в «надписи на книге» Потемкину. Но если стилевым антиподом Вячеслава Иванова в письме к Волошину становится Шарль Кро, прокладывающий, по Анненскому, новые пути использования в лирике «будничного слова», то нет ли доказательств пристрастия автора к этому французскому лирику (стихи которого Анненский переводил) в нашем сонете?

Оказывается, есть. «След» Шарля Кро спрятан в анаграмме: *А-кростих*. Напомним, что на французском написание фамилии поэта *Cros* – с конечной «s». Кроме того, *Парнас*, упоминаемый во 2-м катрене, не только петербургский топоним (холм в Выборге), место предполагаемого кутежа Потемкина, но и отсылка к творческой биографии

Ш. Кро, стихи которого публиковались в парижском журнале «Парнас», где, кстати сказать, печатались Малларме, П. Верлен и другие поэты-символисты, ценимые Анненским. В подзаголовке сонета «Из участковых монологов» также можно усмотреть переключки с литературной биографией Ш. Кро, который обрел большую популярность благодаря жанру *монологов*, написанных им для сценического исполнения. Кроме того, он, как и Потемкин, не был трезвенником и мог безудержно предаваться алкогольным возлияниям и сидению в кабаках. Не случайно лексема *Парнас*, в своем первом – мифологическом значении – место пребывания муз – соседствует с французским *Шато*, имеющем прочные винодельческие ассоциации...

Все это – вкуче с явными совпадениями стилевых манер Кро и Потемкина (и, кстати сказать их поразительным портретным сходством) – наталкивает на мысль, что Анненский видел в поэте-сатириконе продолжателя традиций Шарля Кро, сумевшего передать в лубочно-бурлескной и одновременно изысканно-утонченной стилевой манере высокую трагедийность и фарсовость современной жизни. Поэтому возглас «И где ты, прах поэта!» можно отнести к Шарлю Кро († 1888).

Ну а «третьим соединяющим» философских и стилевых поисков названных поэтов выступает сам автор: не случайно ведь в 1-м катрене появляется сравнение, как бы и неожиданное для лирического субъекта: «Тьфу... Вот не ожидал, как я...», объединяющее субъекта речи с «соб-братом», близким по духу и стилю, соединяющем высокий и низкий регистры лирического звучания.

И не случайно название готовящейся к печати поэтической книги Анненского – «Кипарисовый ларец» – отсылает к единственному прижизненному сборнику Шарля Кро (1873), озаглавленному «*Le Coffret de santal*», что в переводе означает «Сандаловый ларец».

Таким образом, сонет «Из участковых монологов» имеет, по крайней мере, трех разных адресатов: 1) *Вячеслава Иванова*, 2) *Петра Потемкина* и 3) *самого автора*. Соответственно, стихотворение может быть прочитано в трех жанровых регистрах: 1) *пародии* на символистское послание-акrostих, 2) *посвящения*, 3) *надписи на книге* (предполагающей автоадресацию и творческую рефлексию).

Причем в открытой – акrostиховой – адресации Петру Потемкину оказывается «спрятана» еще и срытая адресация к его

поэтическому предшественнику Шарль Кро – поэту, стилистически соотносимому и с Потемкиным, и отчасти – с самим Анненским.

Столь сложная и изысканная игра с эксплицитной и имплицитной адресацией проливает свет и на другие поэтологические адресации Анненского.

Но прежде чем перейти к ним, разведем одно текстологическое заблуждение. Оно касается посвящений Николаю Гумилеву и Михаилу Кузмину. В посмертно изданном «Кипарисовом ларце» Гумилеву посвящена «траурная» «Баллада». Но балладная «посылка» обращена не к Гумилеву, а к солдатам похоронного духового оркестра (чья игра послужила, как признается автор, импульсом к его созданию стихотворения). М. Кузмину посвящено последнее («предсмертное») стихотворение Анненского «Моя тоска». Но и оно не содержит никаких коммуникативных сцеплений с богатым и своеобразным художественным миром Кузмина. Импульсом к созданию стихотворения, как полагают мемуаристы, в частности, Анна Ахматова,¹⁶ стал редакторский произвол С. К. Маковского, изъывшего подборку стихов Анненского из второго номера «Аполлона» за 1909 год, что поэт перенес крайне болезненно.¹⁷ «Моя тоска» стала символическим отражением этой драматической ситуации. В целом же обе лирические пьесы Анненского никак не резонируют, а, скорее, диссонируют с личностными и творческими устремлениями тех, кому они посвящены.

Как показали наши наблюдения над жанровой структурой «Из участковых монологов», посвящение как жанр в представлении Анненского предполагает имплицитный диалог с тем, кому стихотворение посвящено. Прямого диалога с адресатом нет, но диалогическое начало проникает вглубь словесной ткани посвящения. Стилиевая система становится «разомкнутой»: Анненский «реплицирует» чужое слово, дает аллюзии на стилиевую манеру адресата посвящения, упоминает ситуации, связанные с его жизненно-биографическими и литературными фактами и т. д.

Все эти приметы начисто отсутствуют в стихотворениях «Баллада» и «Моя тоска», посвященных соответственно Гумилеву и Кузмину. Кроме того, в авторских автографах стихов посвячительные надписи к указанным стихам отсутствуют. Все вышесказанное заставляет согласиться с суждением А. Кушнера о том, «что все эти посвящения: Гумилеву,

Кузмину <...> – подарок В. Кривича, собиравшего книгу после смерти отца, молодым поэтам, сотрудникам редакции “Аполлона”». ¹⁸

Среди адресованных стихотворений Анненского пристальное внимание исследователей привлекают два послания: «Другому» и «Поэту», ¹⁹ каждое из которых обращено к условно-обобщенному адресату. Это и понятно: в данных стихотворениях поэт лирически излагает свое творческое кредо. Но манера его изложения своей позиции такова, что послания вместо того, чтобы расставить все точки над *i*, оставляет больше вопросов, чем ответов. Прежде всего, возникает вопрос об адресате «Другому»: кто он такой? Приведем фрагмент текста послания:

Я полюбил безумный твой порыв,
Но быть тобой и мной нельзя же сразу,
И, вещей снов иероглифы раскрыв
Узорную пишу я четко фразу.

Фигурно там отобразился страх,
И как тоска бумагу сердца мяла,
Но по строкам, как призрак на пирах,
Тень движется так деланно и вяло.

Твои мечты – менады по ночам,
Мой лучший сон – за тканью Андромаха.

<...>

Ты весь – огонь. И за костром ты чист.
Испепелишь, но не оставишь пятен,
И бог ты там, где я лишь моралист,
Ненужный гость, неловок и невнятен.

<...>

Моей мечты бесследно минет день...
Как знать? А вдруг, с душой подвижней моря,
Другой поэт ее полюбит тень... ²⁰

На этот счет в литературе об Анненском существует несколько версий. Согласно первой версии, высказанной А. В. Федоровым, здесь «в виду имеется К. Д. Бальмонт, одно время высоко ценимый Анненским». ²¹ Второй, изложенной в трудах И. В. Корецкой, ²² А. Лаврова, ²³ В. В. Полонского, О. Ивановой, адресат – Вяч. Иванов. Причем благодаря убедительно выстроенной системе интертекстуальных

«доказательств», эта версия считается как бы доказанной. Однако полемико-ироническое отношение к творчеству Иванова, сквозящее в статье «О современном лиризме» и пародийный подтекст только что рассмотренного сонета-акростиха заставляет в этом сильно усомниться.

Но автор, таким образом, организует текстовое пространство послания, что оно одновременно обретает сразу несколько коммуникативно-поэтологических векторов. С подобной поливалентностью фактора адресата мы уже сталкивались в сонете «Из участковых монологов». И там, и здесь автор, по сути дела, выстраивает текст как своего рода «упоминательную клавиатуру», извлечь «музыку» из которой может каждый. Но полнота звучания будет зависеть от объема памяти, глубины ассоциативных связей, широты эрудиции воспринимающего.

Таким образом, перед нами не просто инициационное послание-призыв, послание-прокламация (типа «Юному поэту» Брюсова), обращенное к достаточно широкому и безличному кругу адептов эпохи раннего символизма. Нет, это полемическое обращение как бы к каждому из собратьев по символистскому цеху.

В диалогическом поле стихотворения потенциально включена и апелляция к Вячеславу Иванову, и Константину Бальмонту, и к Александру Блоку. И возможно, еще к какому-то поэту романтического или символистского склада. Подобный эффект поливалентной адресации достигается за счет введения в текст стихотворения наиболее типичных мотивов и образов символистов, которые воспринимаются как специфически характерные для смыслового поля ведущих поэтов символистского круга (и шире – поэта-романтика). Поэтому Вячеслав Иванов воспринимается как вполне безусловный адресат послания: отсылки к ивановским претекстам, прежде всего, к его знаменитому дифирамбу «Менада» (1906), говорят сами за себя. Ср. у Анненского: «Твои мечты – менады по ночам...» и у Иванова: «Бурно ринулась Менада, / Словно лань, Словно лань...».²⁴ Причем, и сам Иванов, прочитав стихотворение, без колебаний отнес его на свой счет.

Но столь же безусловными адресатами могут выступать тот же Бальмонт или Блок, семантические поля творчества которых изобилуют *пожарами, кострами, безумными порывами* и другими

знаковыми образами из послания Анненского. В определенной мере в ту же парадигму потенциальных адресатов попадает и Федор Сологуб. Можно предположить, что Анненский создает своего рода, архетипическую сферу образов русских символистов. И с каждым из них поэт как бы вступает в антиномические отношения.

Но не все так просто. *Другой* – это еще и «второе я» самого Анненского. Не следует забывать, что послание «Другому» входит в цикл «Складни». И сам его текст – тоже складень. Как справедливо указывает Р. Д. Тименчик, «в литературоведческих трудах складень часто понимается неверно – только как цикл из двух стихотворений. <...> складнями Анненский называл не только двухчастные микроциклы, но и такие тексты, “двустворчатость” которых реализуется в развертывании антитезы в пределах одного стихотворения».²⁵ Сложная система со- и противопоставлений в данном случае вводится в самую ткань художественных текстов. Если в «Трилистниках» идея нераздельности и неслиянности была выражена на образном уровне, то здесь она переводится в структурно-семантический план. Сама включенность этого стихотворения в ряд других, построенных по принципу противопоставления двух героев внутри одного лирического пространства («Два паруса одной лодки», «Две любви», «Он и я»), свидетельствует об особой модели взаимоотношений авторского я с миром. При пристальном рассмотрении оказывается, что смысловая структура каждого текста-складня зиждется одновременно на параллелизме и антитезе.

При этом, по логике двойничества, вариантом развертывания проблемы взаимоотношений Я поэта с «не-Я» (другим Я) выступает стихотворение «Он и я». Оба текста построены как психологический ребус. Автор не объясняет, к другой ли творческой личности обращены эти стихотворения, или же их антитетичная смысловая структура воплощает идею многогранности художника-творца, природа которого и едина, многомерна и двойственна. В стихотворении «Он и я», также как и в «Другому» угадывается типология поэтов-символистов, в эстетических представлениях которых огромную роль играла стихия музыки, уход в иные миры, растворение в них:

...страстно в сумрачную высь
Уходит рокот фортепьянный.

И мука там иль торжество,
Разоблаченье иль загадка,
Но он – ничей, а вы – его,
И вам сознание это сладко.²⁶

Адресатом этого стихотворения является обобщенный тип поэта-символиста, в облике которого можно угадать черты и Бальмонта (ср. скрытую цитату из стихотворения «Я изысканность русской медлительной речи...»: «Я – для всех и ничей»), и Блока с его растворением в стихии музыки.

Казалось бы, все предельно ясно. Мироощущению символистов Анненский в посланиях «Другому» и «Он и я» противопоставляет свою эстетическую систему. Он заявляет, что его творческое кредо – это не бурные порывы страстей, не создание новых эфемерных миров, то есть творчество им понимается не как творение, а скорее, ремесло. Он – идентифицирует себя с настройщиком, осторожно перебирающим лады, писцом, раскрывающим иероглифы вещей снов. Причем сны его, мечты его – не страстные менады, а гомеровская Андромаха, занимающаяся ткацким ремеслом²⁷.

Но Анненский парадоксально усложняет категорию адресата, переводя ее в игровой план. И смысл этой игры заключается, с одной стороны, в намеренном отчуждении (раздвоении) своего я, а с другой стороны, – в отождествлении я с «ты» (в стихотворении «Другому») и с «ним» (в стихотворении «Я и он»).

Отсюда следует, что не надо противопоставлять *Другого* – лирическому субъекту – это разные ипостаси одной личности, «два паруса одной лодки»! Таким образом, я у Анненского не только противопоставляется, но и отождествляется с *Другим*, то есть я=ты. Этот вывод можно сделать, спроецировав образную ткань «Другого» на семантическое поле творчества самого Анненского. Тогда это послание можно истолковать не только как антитезу двух типов поэтов, скажем, поэта-символиста и поэта-проакмеиста, но и как две ипостаси одного поэта, две стадии его поэтического пути, соединяющего в себе дионисийские «порывы» и аполлоническую завершенность формы. Тогда «я» равно как и «ты», «он» – это и сам поэт как литературная и биографическая личность, и собрат по цеху, и архетип поэта вообще.

Примечательно, что механизм антитетического соединения в едином сознании (не важно, своей личности или в личности *Другого*) различных граней Анненский показал в своих «надписях к портретам», построенных на парадоксах и антиномиях. Ср. «К портрету А. А. Блока»:

Под беломраморным обличем андрогинна
Он стал бы радостью, но чьих-то давних грез.
Стихи его горят – на солнце георгина,
Горят, но холодом невыстраданных слез.²⁸

¹ Проблема поэтического диалога Анненского с младшими современниками и последователями освещена в монографии: *Налегац Н. В.* «Поэтика отражений» И. Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике XX века. Кемерово, 2012. Специфика диалога Анненского с читательской аудиторией рассмотрена в статье: *Пономарева Г.* Функция контакта в эстетических взглядах И. Ф. Анненского // Функционирование русской литературы в разные исторические периоды: Труды по русской и славянской филологии. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 822) Тарту, 1988. С. 74–87.

² *Иванов В.* Стихотворения и поэмы / Сост., подготовка текста и примеч. Р. Е. Мирного. Л., 1978. С. 320.

³ Примечательно, что Гермес Праксителя («Гермес с маленьким Дионисом») имеет поразительное портретное сходство с Блоком.

⁴ *Иванов В.* Указ. соч. С. 320.

⁵ *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 337.

⁶ Ср. одну из записей разговоров П. Лукницкого с Ахматовой (от 29.01.1926): «О Потемкине говорила, что он был громадного роста, силач, борец, пьяница, – и когда напивался, дебоширил вроде покойного Есенина. Поэтому за ним всегда присматривали приятели и не давали ему пьянствовать» (*Лукницкий П. Л.* *Acumiana.* Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2. 1926–1927. Р.; М., 1997. С. 25).

⁷ На наш взгляд, «Дьявол», будучи самым известным стихотворением Потемкина, своего рода, его визитной карточкой, также парафрастично отразилось в анненском сонете. Автор дважды обыгрывает ключевой образ «Дьявола» – в риторических восклицаниях персонажа «...*чертовски* вывьсь!» и «О це *бис*...». А во 2-м катрене мотив *окна* как символ освобождения от литературных пут корреспондирует с аналогичным мотивом в стихотворении адресата: «Сидел на *окне*, / Ноги болтались...» (*Потемкин П.* Дьявол. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/p/potemkin_p_p/text_0020.shtml

⁸ *Потемкин П.* Пьяница [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/p/potemkin_p_p/text_0020.shtml

⁹ *Анненский Иннокентий.* Стихотворения и трагедии / Сост. и примеч. А. В. Федорова. Л., 1990. С. 584.

¹⁰ Литературная тетрадь Валентина Кривича / Сост., подготовка текста, вступ. статья и комм. З. Гимпелевич. СПб., 2011. С. 151.

¹¹ Посмертные стихи Иннокентия Анненского / Под ред. В. Кривича. Пб.: Картонный домик, 1923. С. 165.

¹² Там же. С. 165.

¹³ Ср.: *Тименчик Р.* Текст в тексте у акмеистов // Текст в тексте: Труды по знаковым системам XIV / Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1981. № 567. С. 66.

¹⁴ *Анненский И. Ф.* Письма. В 2 т. Т. 2. СПб., 2009. С. 246. Из письма И. Ф. Анненского к М. К. Лемке от 13 января 1909 г.

¹⁵ *Анненский И. Ф.* Письма к М. А. Волошину / Публикация и примеч. А. В. Лаврова, В. П. Купченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 243.

¹⁶ См.: Анна Ахматова «Из записных книжек»; <Анна Ахматова об Анненском> // Иннокентий Анненский глазами современников / Сост., подготовка текста Л. Г. Кихней, Г. Н. Шелогурова, М. А. Выграненко. СПб., 2011. С. 382–385.

¹⁷ О справедливости упреков Ахматовой, адресованных Маковскому, свидетельствует обмен письмами поэта и редактора в сентябре – ноябре 1909 г. по поводу этого инцидента. См.: Иннокентий Анненский глазами современников. С. 604–605.

¹⁸ *Кушнер А.* «Среди людей, которые не слышат...» // Новый мир. 1997 № 12. С. 192–215.

¹⁹ Стихотворение «Поэту» с точки зрения адресации рассмотрено О. Роненом. Исследователь, в частности, пишет: ««Стихотворение “Поэту”, опубликованное спустя полвека после смерти Иннокентия Анненского, посвящено проблеме “я” и “не-я” в двуедином плане художественной критики и философского критицизма. В философии термином “не-я” в смысле “объект” пользовался Фихте, заключавший в этом абстрактном понятии природу как чисто объективное, и Шеллинг, говоривший, однако, о единстве субъективного и объективного во всех сферах. Адресовано стихотворение Анненского не Гумилеву, как считал мой покойный профессор в Гарварде В. М. Сечкарев, и не Валентину Кривичу, как предположил Ф. Ингольд, а – дидактически – обобщенному поэту, но полемически, по моему предположению, – конкретно Федору Сологубу» (*Ронен О.* «Я» и «Не я» в поэтическом мире Анненского // Иннокентий Федорович Анненский. 1855–1909. Материалы и исследования. М., 2009. С. 33).

²⁰ *Анненский Иннокентий.* Стихотворения и трагедии. С. 143–144.

²¹ *Федоров А.* Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984. С. 123.

²² *Корецкая И. В.* Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст. М., 1989. С. 60.

²³ *Лавров А. В.* Вячеслав Иванов – «Другой» в стихотворении И. Ф. Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. науч. трудов. СПб., 1996. С. 110–117.

²⁴ *Иванов В.* Указ. соч. С. 164.

²⁵ *Тименчик Р. Д.* О составе сборника И. Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. № 8. С. 311.

²⁶ *Анненский Иннокентий.* Стихотворения и трагедии. С. 145.

²⁷ О символике ткачества у Анненского в проекции на мифопоэтические и литературные контексты античности см.: *Гамалова Н.* Некоторые особенности поэтики Анненского, связанные с классической филологией // «...Как в прошедшем грядущее зреет...»: Полувековая парадигма поэтики Серебряного века. М., 2012. С. 23–45.

²⁸ *Анненский Иннокентий.* Стихотворения и трагедии. С. 205.