

УДК 821.161.1.09

«ИГРА» И «МУКА» В КНИГЕ АННЫ АХМАТОВОЙ «ВЕЧЕР»

И.В.Ерохина

Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н.Толстого, irma_er@mail.ru

Рассматривается вопрос о характере рецепции поэтических систем И.Анненского и М.Кузмина в дебютной книге Ахматовой «Вечер». Обосновывается предположение, что на уровне «приема» их влияние было однонаправленным, но на уровне мироощущения и мировидения начала, восходящие к Анненскому и Кузмину, значимо противопоставлены.

Ключевые слова: рецепция, игра, стилизация, трагизм

The present article deals with nature of reception of I.Annensky's and M.Kuzmin's poetic systems in Anna Akhmatova's debut book «Večer» (*The Evening*). The author justifies the suggestion that their influence was unidirectional on the level of «reception» but the motives influenced by Annensky and Kuzmin are opposite on the level of the world perception.

Keywords: reception, playing, pasticcio, tragicalness

О влиянии поэзии И.Анненского и М.Кузмина на стихи первой ахматовской книги «Вечер» стали говорить сразу после ее выхода в свет. Сама Ахматова никогда этих влияний не отрицала, но в случае с Кузминым подчеркивала, что «в основе все разное». Закономерен вопрос: как эти во многом столь контрастные художественные миры соседствовали в творческом сознании поэта, только входящего в литературу?

Следует помнить, что эта книга создавалась в эпоху, когда еще не утихли споры о путях преодоления того мировоззренческого кризиса конца 1900-х — начала 1910-х гг., который позволил определить этот этап развития русского модернизма как «кризис символизма». Попытка символистов преодолеть хаос, «пересоздав» себя и мир по законам искусства, обернулась тем, что даже та сторона жизни, которая, «будучи непосредственно обращенной на человека, характеризуется известным оформленным определением» [1], стала осознаваться как призрак. Установка на выражение «стообразной сути» поэта (В.Брюсов) привела к утрате цельности человеческого Я. Мифо-и жизнетворчество обернулось карнавалом масок.

В сложившейся ситуации активно дискутировался вопрос о соотношении «игрового» и «неигрового» начал искусства и в связи с этим об отношении его к действительности и о его способности противостоять данности хаоса. В этом споре И.Анненский и М. Кузмин представляли почти полярные позиции.

В противовес «серьезности» и мистической метафизике символистов Кузмин культивировал «дух мелочей, прелестных и воздушных». Трагическому переживанию дисгармонии бытия он противопоставил «просветленный фатализм» (А.В.Лавров, Р.Д.Тименчик), «веселую легкость бездумного житья» и художника, свободно и радостно разыгрывающего свой праздник жизни. Его творчество было ярким выражением реабилитации «маскарадного» мироощущения, где игра — не искажение реальности, а взгляд на нее как на эстетический феномен. Его принципы «театрализации» и «эстетизации» жизни были близки позиции художников «Мира искусства» и теории «театра для себя» Н.Евреинова. В отличие от символистов, стремившихся преобразить «реальный» мир в долженствующий во имя «реальнейшего», они осознавали игру как самоцель. И потому общей оказалась устремленность к стилизации с ее изначально игровой природой. Но если в стилизациях К.Сомова Кузмин видел странное и страшное соединение «маскарадного» и трагического («О, как не весел этот галантный Сомов! Какое ужасное зеркало подносит он смеющемуся празднику!» [2]), то ему самому трагизм оставался чужд.

Основой мироощущения Анненского, ставшей в свою очередь сердцевиной его лирической эмоции, было трагическое переживание конечности всего живого, его обреченности на муку жизни и на ужас смер-

ти. Кто-то, подобно Вяч.Иванову, видел в этом «трагизм прикованного к земной пыли, изнемогающего в своей эмпирической ограниченности “бескрылого духа, полоненного землей”» [3], кто-то, как О.Мандельштам, — перводвигатель «эллинизма героического», под которым он понимал «очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом» [4]. Для Анненского красота и страдание — главные «идеи», питающие поэзию. *«Отрицательная, болезненная сила муки уравновешивается в поэзии силою красоты, в которой заключена возможность счастья»*, писал он (курсив Анненского. — И.Е.). Но при этом «мы не перестаем и тогда чувствовать их истонное противоречие друг другу. В поэзии, как и в жизни, красота и мука не нейтрализуются, — они дают только более или менее интересные сплетения». Им не отрицалось игровое начало творчества, ибо искусство это иллюзия, возникающая «из мечтательного общения человека с жизнью», но в стремлении «разыграть», преобразить действительность по законам искусства виделось нечто изначально ложное, поскольку жизнь — «предел для поэтической грезы», а поэзия всегда лишь «симуляция» жизни [5].

Однако само переживание, являющееся источником лирической медитации, должно быть подлинным. Потому так ироничен был Анненский в своем отношении к современным поэтам-«эстетикам», превращающим поэзию в изящную словесную игру. Примечательно, что его последнее стихотворение «Моя Тоска» посвящено М.Кузмину и, вероятно, связано со спором двух поэтов «за безлюбовь и христианство», как об этом записал в своем дневнике Кузмин. Возможно, что спор этот был вызван в том числе и «портретом» Кузмина в статье «О современном лиризме», поскольку, как замечала Ахматова, в стихотворении «Моя Тоска» Анненский говорил не о любви, а о стихах (добавим: о своих стихах, их первооснове и их судьбе). В статье наряду с признанием того, что сборник «Сети» — это «книга большой культурности, кажется, даже эрудиции», Анненский замечал, что это еще и книга «немалых странностей». Ему казалась сомнительной искренность и глубина чувств автора изящных стилизаций. «А что, кстати, Кузмин, как автор “Праздников Пресвятой Богородицы”, читал ли он Шевченко, старого, донятого Орской и иными крепостями, — соловья, когда из полупомеркших глаз его вдруг полились такие безудержно нежные слезы — стихи о Пресвятой Деве? Нет, не читал. Если бы он читал их, так, пожалуй бы, сжег свои “праздники”...» [6].

Эти споры, общие и частные, были той атмосферой, в которой Ахматова вступала в литературу, и потому мотив *игры* стал одним из центральных в ее первой книге. Его художественное осмысление происходит на трех уровнях. Наиболее открыто он реализуется в текстах, стилизованных в духе Кузмина: «Все тоскует о забытом...», «Как поздно! Устала, зеваю...» (микроцикл «Алиса»), «Маскарад в парке» и «Вечерняя комната». Но зачем дебютантке включать в свою первую книгу столь явно подражательные стихотворения (заметим, из переизданий «Вечера» эти тексты настойчиво изымались)? Стоит пред-

положить, что первоначально они занимали особое место в замысле книги и служили «знаком» введения авторского голоса в полемику времени. Тема их — маскарадная любовная игра как средство от скуки. Ее определяющий признак — несерьезность. Мир героев «Алисы» и «Маскарада в парке» оказывается как бы вдвойне разыгранным: сами герои играют в любовь, превращая жизнь в театральное действо, и они же оказываются всего лишь чем-то вроде кукол-марионеток в *давней сказке*, создаваемой воображением героини «Вечерней комнаты». И подчеркнутая стилизованность этих текстов представляется необходимым для подобного эффекта приемом.

На втором семантическом уровне маскарадной любовной игре противопоставлена жестокая *игра-обман*, в которой участвует сама лирическая героиня. В ее «реальном» (в сравнении с этим демонстративно театральным миром) пространстве природные свойства игры, сохраняясь, трансформируются: несерьезность превращается в *жестокую шутку*, выдуманность — в *обман*, поскольку любовь воспринимается как игра лишь одним из ее «участников».

Следует обратить внимание и на специфику «масочности» в сборниках «Вечер» и «Четки». В отличие от «масок» символистов и «масок» в стихах М.Кузмина, «маски» у Ахматовой оказываются не добровольно избранными, а *навязанными*: «Он мне сказал: “Не жаль, что ваше тело / Растает в марте, хрупкая Снегурка!”» («Высоко в небе облачко серело...»); «Шутил: “Канатная плясунья, / Как ты до мая доживешь?”» («Меня покинул в новолунье...»); «Друг шепчет: “Сандрильона, / Как странен голос твой...”» («...И на ступеньки встретить...») [7].

В этой связи интересно стихотворение «Надпись на неоконченном портрете», прямо отсылающее к тексту Кузмина «Мой портрет». Ахматова повторяет и фабульную схему (модель — художник — создание портрета, обнажающее характер их любовных отношений — апеллирование к заданной самим портретом реакции «других»), и ключевые образы текста Кузмина (*портрет; глаза; губы / рот; голос / слова; плен / исступление любви*), но переводит ситуацию в прямо противоположный семантический и эмоциональный регистр. Если у Кузмина плен всепоглощающего чувства («*клеймо любви*»; «Глаза глядят, одной мечтой пленены»; «*Лишь слышу голос Ваш, о Вас мечтаю*») дан как желанное и сладостное счастье, то в ахматовском стихотворении мотив *исступления*, подсвеченный контекстом («*Взлетевших рук излом больной*»; «*Я не могла бы стать иной / Пред горьким часом наслаждения*»), становится выражением почти физического страдания, муки безволия (заметим, что оксюморонность эпитета *горький* заставляет прочесть образ *улыбки исступления* в этом же семантическом ключе). С темой плена любви связан и имплицитно присутствующий в обоих текстах мотив *невозможного полета* («*Два ангела напрасны за спиной*»; «*Взлетевших рук излом больной*»). Но у Кузмина это добровольный отказ, а у Ахматовой — насильственное лишение свободы.

В той же смысловой оппозиции тексту Кузмина даны сам процесс создания портрета и реакция на

него «других». В «Моем портрете» подчеркнута созидательная, животворящая, освободительная сила связанных воедино таинств любви и творчества, у Ахматовой они оказываются скореллированы по признаку насилия, причинения страданий, разрушения, умерщвления (неоконченный портрет / недоовещенный образ = разрыв отношений / недоовещенная любовь = «предсмертная летаргия» / недоовещенность). У Кузмина портрет *обнажает* подлинную и до этого момента сокрытую суть героя («Ни от кого лица теперь не скрою...»), а у Ахматовой — оказывается сродни насильно навязанной личине.

Акцентируя масочную природу своих героинь, Ахматова вступала в полемику с устремлением эпохи, выразившимся в призыве В. Брюсова: «Являй смелей, являй победней / Свою стообразную суть!». Подчеркивая навязанность этих «ролей», она создавала эффект совершенно противоположный. Если у Брюсова *личины* — проявление *сущности*, то у Ахматовой *личины* противопоставлены *сущности*, во-первых, *заданностью извне*, во-вторых, существованием в контексте центрального мотива *обмана*. У Брюсова многообразие ликов утверждено как наивысшее достоинство, у Ахматовой — дискредитировано. А вместе с этим дискредитировано и радостное ощущение жизни-игры, где «веселая легкость бездумного житья» обрачивается жестокой шуткой, настоящим, а не «разыгранным» страданием (это потом станет одной из главных тем в «Поэме без Героя»).

Соединяя в книге «Вечер» два уровня реализации метафоры *мир — игра / мир — театр*, Ахматова отрицала возможность через «радостную игру» преодолеть изначальный трагизм жизни и человеческих отношений. Игра радостна свободой, а здесь это игра «поневоле», навязанная кем-то роль.

Однако при всей остроте конфликт между героями стихотворений «Вечера» не является трагическим. Трагическое существует лишь там, где все «творится относительно двух главных планов бытия» (А.Ф. Лосев) — человека и мира. Трагическое в осмыслении метафоры *мир — игра* обнаруживает себя на более высоком и общем уровне, когда несчастная любовь осознается героиней как *роковая предопределенность*: ««Я обманут, слышишь, унылой, / Переменчивой, злой судьбой». / Я ответила: «Милый, милый! / И я тоже...»» («Песня последней встречи»); «Я не плачу, я не жалею, / Мне счастливой не быть» («Сердце к сердцу не приковано...»). Героиня оказывается обманута не в какой-то конкретный момент и не конкретным человеком. Бытовой ситуации неверной любви-игры, сниженной мелодраматическими эффектами, противостоит вечный обман *переменчивой злой судьбы*, онтологическая *игра Рока*.

Именно на этом *бытийном* уровне следует рассматривать образ *человека-игрушки*, *человека-механизма* и мотивы *тоски* и *скуки*, унаследованные Ахматовой от Анненского и вводимые ею как оппозиция «кузминскому» началу.

Помимо прямой отсылки в стихотворении «Подражания И.Ф. Анненскому» существует еще несколько текстов, эксплицирующих «анненское» начало в «Вечере». Так, цикл «В Царском Селе» компози-

ционно повторяет трилистники Анненского и содержит образы, общие с его «Трилистником в парке». Второе стихотворение цикла («...А там мой мраморный двойник...») представляется неким «откликом» герою стихотворения Анненского «Я на дне, я печальный обломок...» — поверженной в воду статуе, «печальному обломку». Тема *плена*, метафорически расширяющаяся от водяного плена упавшей статуи до плена человеческого бытия, и мотивы *тоски* и *томления* по некой безвозвратно потерянной гармонии, которая осталась только в воспоминаниях и *шепотах бреда*, принимаются «в наследство», развиваются и по-своему интерпретируются в ахматовской книге.

Мотив *тоски* — один из сквозных мотивов поэзии Анненского — сформировался, согласно предположению М.В. Тростникова, на основе общеромантического представления о тоске как основном чувстве, охватывающем творческую личность в земной жизни, и был собственно авторской концепцией человеческого существования как страдания, томления [8].

В книге Ахматовой мотив *тоски* связан с неутолимым, а потому мучительным для героини желанием любви. Оно обрекает на почти невыносимые страдания: «Ты поверь, не змеиное острое жало, / А тоска мою выпила кровь» («Ты поверь, не змеиное острое жало...»); «И поняла ты, что *отравная* / И душная во мне тоска» («Вере Ивановой-Шварсалон») и др.

И так же, как у Анненского, в стихах «Вечера» *тоска* противопоставлена *скуке*, символизирующей опустошенное существование человека в обнаженно материальном, бездуховном мире. Вслед за Анненским у Ахматовой *скука* — отсутствие желаний или же поддельное желание, суррогат *тоски*. Мотив *томления* в мире-игре «маскарадных» стихотворений первого уровня — бытовая *скука*, следствие душевной пустоты. На уровне онтологическом *тоска* присуща лишь живой душе, сознающей невозможность утоления мучительной жажды идеала.

В контексте темы *мир — игра* и мотива *судьба — игра Рока* закономерно и органично возникает образ *человека-игрушки*. Впервые он появляется в цикле «В Царском Селе» почти открывающем книгу «Вечер» (в двух текстах этого цикла «анненский» слой присутствует вполне очевидно): «Странно вспомнить: *душа тосковала*, / Задыхалась в предсмертном бреду. / А теперь я *игрушечной* стала, / Как мой розовый друг *какаду*». Героиня ощущает себя *игрушечной*, избавившись от удушливого бреда *тоски*, т. е., следуя логике художественного мира Ахматовой, умертвив душу.

Вновь образ *человека-игрушки*, *человека-механизма* возникает уже в финале книги в стихотворении «Кукушка». Собственная жизнь видится героине *заведенной* некой внешней силой и осознается как *доля*, т. е. все та же трагическая роковая *заданность*. Тема «*псевдожизни*» связана с мотивом *навязанной роли*, которая есть тоже своего рода «завод», продиктованное извне действие, существование в искусственно определенных кем-то или чем-то рамках, подменяющее истинную жизнь.

В ахматовском сопоставлении героини с механической часовой игрушкой можно видеть реминисценцию образов часовых и музыкальных механизмов Анненского и аллюзию на его знаменитый сонет «Человек», в котором жизнь человека уподоблена заводу механической куклы. Человеческое познание мира — механистически примитивно. Анненский подчеркивает наивно детскую примитивность этого процесса, заменяя междометиями «ах» и «бля» мировоззренческие понятия *прекрасного* и *безобразного*. Вместе с этим он ставит под сомнение и обоснованность человеческих чувств: «Чтоб жить, волнуясь и скорбя / Над тем, чего, гляди, и нет...» [9]. Человек обречен, с одной стороны, на вечное понуждение к действию (*пиль*), с другой стороны, на вечные запреты (*тубо*) и изначально установленный предел — боль / болезнь (*бо-бо*) и смерть (*тю-тю*). И если учесть название трилистника, в который входит этот текст («Трилистник шуточный»), то нетрудно заметить, что технический прием (собственно поэтическая шутка), открывающий неожиданную возможность говорить о вечных «проклятых» вопросах на языке междометий, извлекая их в том числе и из «детского» словаря, и из словаря команд для собак, коррелирует здесь с мыслью о том, что само человеческое существование всего лишь *злая шутка*, «насмешка неба над землей».

Последнюю фразу сонета Анненский выстраивает так, что *свободный дух* оказывается не достоинством, хотя бы и единственным, а именно *прорухой* (ошибкой), *подвохом* (обманом), т. е. недостатком механизма, не позволяющим достичь высшего «совершенства» — стать богом. Заметим, что именно эта *неисправность* (*свободный дух*) и составляет, согласно мысли Анненского, суть человеческой природы.

Своеобразной репликой в этом диалоге стало шуточное стихотворение О.Мандельштама, написанное им в 1911 г. и посвященное Ахматовой: «Вы хотите быть игрушечной, / Но испорчен ваш завод, / К вам никто на выстрел пушечный / Без стихов не подойдет». Образ испорченного механизма здесь, во-первых, отсылает к романтической оппозиции органического и механического (в частности, к гофмановской традиции) и, во-вторых, опять же является аллюзией на сонет «Человек». В словах «*Вы хотите быть игрушечной*» очевидно проступает мысль Анненского: «И был бы верно я поэт, / Когда бы *выдумал себя*». И так же, как у Анненского, у Мандельштама *испорченность завода* представляется спасительной, сохраняющей истинную человеческую и поэтическую природу адресата.

Образ *часового механизма* появляется в нескольких текстах Анненского, причем в двух из них («Будильник» и «Стальная цикада»), объединенных в «Трилистнике обреченности», он дан как механизм *звучащий*. Звучание его уподоблено то музыке, пению — эксплицитно, как в «Будильнике» («Обручена рассвету / Печаль ее *рулад...*», «Сперва хоть *громче, глаже* / Идет ее *игра*. // Но вот, уж не читая / Давно постылых *нот*, / Гребенка золотая / *Звенит*, а не поет»), или имплицитно, как в «Стальной цикаде», поскольку стрекотание цикады устойчиво ассоциируется с *пением*, — то «томительному *рассказу*» из «бессвязных

фраз», «*косноязычному бреду*» («Будильник»), «Сколько *сказать* им надо...» («Стальная цикада»). И тогда *звучащий механизм* часов ассоциативно «дублирует» (Л.Гинзбург) уже не столько «тоскующее сердце человека» вообще, а *сердце Поэта*. Подобно этой «игрушке», чьи рулады «обручены рассвету», он обречен какой-то неведомой силой на повторяющуюся изо дня в день *игру*. Сознание этого отягощается пониманием и несовершенства этих «звучков», и мучительностью и бессмысленностью их «извлечения»: «И скучно разминая / Пружину полчаса, / Где прячется *смешная* / И *лишняя Краса*». Здесь стоит вспомнить также стихотворение «Лиры часов», в котором сердце человека уподоблено часам с маятником в виде лиры.

Однако у Анненского сознание роковой соединенности поэзии и муки, находящее свое выражение в устойчивом сцеплении образов *звучащего механизма* (*часы, шарманка*) — *сердца поэта — песни/музыки* — *муки*, не ведет к отказу от творчества: «Но когда б и понял старый вал, / Что такая им с шарманкой участь, / Разве б петь, кружась, он перестал / Оттого, что петь нельзя, не мучась?» («Старая шарманка»). В.В.Мусатов справедливо замечал: «мука принципиально неустраняема из самой сердцевины лирической эмоции поэта, но, став принципом творческого переживания, она превращается именно в активную силу» [10].

В стихах же Ахматовой эта трагическая предопределенность судьбы поэта видится как «*жесткая шутка*», *игра судьбы*. Поэтический дар воспринимается почти как проклятие, неотвратимое и бессмысленное: «Знаешь, долю такую / Лишь врагу / Пожелать я могу» («Кукушка»). А в стихотворении «Муза» обнаруживается имплицитное присутствие мотива отказа от творчества, «*поэтического самоубийства*». Мотив «зеркального», оборотного двойничества Музы и героини здесь соединен с темой любви как извечной основы, смысла женской судьбы и темой творчества, причастность которому обрекает на иную, отличную от обычной и во многом мученическую роль. Образ *оков*, реализующий одновременно семантику несвободы и долговременной пытки, которая хуже смерти «на колесе», оказывается так же *зеркально* соотношен с образом *кольца*. В трехкратном повторе «Но не хочу, не хочу, не хочу / Знать, как целуют другую» заключены и сомнение в необходимости подобной жертвы, и отрицание ее, и надрыв бессилия, которое в полной мере проявляется в финале. Заметим, что в данном случае Муза выступает не в традиционной для нее ипостаси благой дарительницы, но в ровно противоположной роли.

Итак, с «анненским» слоем в книге «Вечер» связаны ключевые и в дальнейшем эволюционировавшие темы ахматовского творчества: тема поэтической судьбы как изначально жертвенного пути; тема противоборства в сознании поэта двух начал — «человеческого» и «творческого»; тема отказа от поэзии — «поэтического самоубийства». В связи с последним заметим, что если в стихотворении 1914 г. «Тяжела ты любовная память!» этот «отказ» будет, по словам В.Ходасевича, следствием «разуверения в поэзии как подвиге» [11], то в дебютных стихах при-

чиной его имплицитного присутствия стало скорее предчувствие роковой неизбежности «муки» и одновременно отсутствие понимания ее смысла, целесообразности, а значит, ее оправдания. И это предощущение было основой трагизма, который был воспринят Ахматовой от Анненского, воспринят априори, как нечто изначально близкое, пусть и не подтвержденное тогда еще, в пору создания первой книги, собственным опытом и не ставшее еще «активной силой».

Таким образом, соединение в «Вечере» «кузминского» и «анненского» начал было принципиально значимым, а не «странным», как заключил в своей лекции М.Кралин [12]. Но «уживались» они только в области «приема», поэтической техники, действительно в основе сходной, что позволило Н.А.Богомолу заметить, что традиции Анненского и Кузмина «в русской поэзии так переплетаются, что уже трудно бывает разобраться, кто больше повлиял на того или иного автора» [13]. Однако «вещный мир» в лирике Анненского созвучен человеческой душе в ее трагической муке жизни и муке творчества, у Кузмина же родственность мира «милых мелочей» с переживаниями человека обусловлена общим радостным ощущением бытия. И вводя в состав своей первой книги стихотворения с очевидными отсылками к поэзии Анненского и Кузмина, Ахматова противопоставляла два мироощущения. Дух беззаботной веселости, радостной жизни-игры Кузмина был ей чужд, что в свою очередь не осталось без внимания самого автора предисловия к «Вечеру».

Когда почти через тридцать лет Ахматова будет говорить о разной «основе» акмеизма и, в частности, ее собственных стихов и поэзии Кузмина, она подчеркнет: «...не сходимся мы и в самом главном — в вопросе о стилизации. Мы совершенно ее отвергали, а Кузмин весь стилизованный. <...> У нас... все было всерьез, а в руках Кузмина все превращалось в игрушки» [14]. «Несерьезность» заложена в самой природе столь любимой Кузминым стилизации. Как писал М.М.Бахтин, стилизатор «работает чужой точкой зрения. Поэтому некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, на самую интенцию, вследствие чего она становится условной. <...> Условным может стать лишь то, что когда-то было безусловным, серьезным. Это первоначальное прямое и

безусловное значение служит теперь новым целям, которые овладевают им изнутри и делают его условным» [15]. Но транспонирование этого принципа из области искусства в реальную жизнь оборачивалось, по мнению Ахматовой, «разворотом мысли»: «...все признавалось игрушечным, над всем посмеивались или издевались» [16].

В заключении следует заметить, что ахматовская рецепция творчества Анненского и Кузмина, как известно, отразилась не только в «детских» стихах «Вечера» (это убедительно доказано в статье Р.Д.Тименчика, В.Н.Топорова, Т.В.Цивьян [17] и работе А.Е.Аникина [18]), она претерпевала глубинные трансформации, но сущностная оппозиция «игры» и «муки» была задана уже в этой первой книге.

1. Лосев А.Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А.А.Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С.315.
2. Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С.182.
3. Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С.170.
4. Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. Т.2. М., 1991. С.252-253.
5. Анненский И. Символы красоты у русских писателей // Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С.128-131.
6. Анненский И. О современном лиризме / Там же. С.364-366.
7. Здесь и далее цит. по: Ахматова А.А. Соч.: В 2-х т. Т.1. Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и коммент. В.Черных. М., 1986. 511 с.
8. Тростников М.В. // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1991. Т.50. № 4. С.329-335.
9. Здесь и далее цит. по: Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. 640 с. (Б-ка поэта. Большая сер.).
10. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М. 1998. С.234.
11. Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С.516.
12. Кралин М. Победившее смерть слово. М., 2006. 382 с.
13. Богомол Н. Складень. Вступительная статья // И.Анненский, М.Кузмин. Поэзия. М., 2000 — <http://annensky.lib.ru/books/book26.htm>
14. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Т.1. М., 1997. С.173.
15. Бахтин М.М. Собр. соч. Т.2. М., 2000. С.85-86.
16. Чуковская Л. Указ. соч. С.174.
17. Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. // Russian Literature. 1978. Vol.6. №3. С.213-305.
18. Аникин А.Е. Ахматова и Анненский: Заметки к теме. [Вып.] 1-7. Новосибирск, 1988 — 1990.