

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОКОВ



Редакционная коллегия:

Н. Н. Скатов – председатель

А. И. Михайлов – угеный секретарь

А. Н. Николукин

С. А. Коваленко

В. А. Фатеев



Инокентий
Анненский
глазами
современников

2011

Санкт-Петербург

Росток

ББК 83.3(2Рос=Рус)1
УДК 821.161.1-4
И66

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»*

Рецензенты:
А. В. Леденев, Л. В. Овчинникова

И66 **Иннокентий Анненский глазами современников /**
К 300-летию Царского Села: [Сборник / сост., подг. 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.: ООО «Издательство «Росток», 2011. — 640 с.

ISBN 978-5-94668-076-9

Настоящее издание включает в себя свод основных мемуарных и литературно-критических свидетельств современников о знаменитом царскоселе — Иннокентии Федоровиче Анненском, выдающемся поэте, критике, переводчике, педагоге. Собранные материалы позволят читателю впервые в полном объеме представить масштаб творческой личности И. Ф. Анненского, ощутить атмосферу его жизни и уточнить его место и роль в литературе и культуре Серебряного века.

Книга адресована как специалистам-филологам, так и всем любителям русской словесности.

ISBN 978-5-94668-076-9



- © Составление, подготовка текста — Л. Г. Кихней, Г. Н. Шелогурова, М. А. Выграненко, 2011
- © Вступительная статья — Л. Г. Кихней, Г. Н. Шелогурова, 2011
- © Комментарии — Л. Г. Кихней, Г. Н. Шелогурова, М. А. Выграненко, 2011
- © ООО «Издательство «Росток», 2011

Представляя это издание,
вспоминаем с благодарностью
СВЕТЛАНУ АЛЕКСЕЕВНУ КОВАЛЕНКО,
которая подвигла нас на создание
этого сборника.
Светлая ей память!

Составители

Л. Г. Кихней, Г. Н. Шелогурова

В КАЛЕЙДОСКОПЕ ПАМЯТИ:

*Личность и творчество Анненского
глазами современников*

Иннокентий Анненский (1855—1909) — одна из ключевых фигур Серебряного века. Его творческая судьба сродни судьбе Тютчева, гениальность которого была осознана только после его смерти. Ахматова в стихотворении 1945 года, посвященном памяти поэта, с горечью пишет: «Как тень прошел и тени не оставил...» И действительно, долгое время Анненского упоминали лишь в обзорных статьях и главах учебников как одного из символистов второго ряда.

А при жизни Анненского, даже после выхода первой книги его стихов и трех из четырех оригинальных трагедий, когда ряд стихотворений из будущего «Кипарисового ларца» уже был опубликован в текущей периодике, большая часть окружающих воспринимала его как переводчика Еврипида, филолога-классика, педагога, а то и просто как чиновника от образования — некую стереотипную фигуру русской жизни рубежа XIX—XX веков. Личность Анненского-поэта долгое время ускользала от внимания современников, оставаясь в тени иных, как казалось, более ярких литературных величин Серебряного века.

Современное гуманитарное сознание постепенно подходит к пониманию того, что Иннокентий Анненский — не просто один из выдающихся литераторов начала XX века, но совершенно особое явление в отечественной культуре, сложный и оригинальный феномен, соединивший в себе поэта, филолога-классика, переводчика, критика, педа-



Анненский, уже сложившийся поэт, выпускает первый поэтический сборник «Тихие песни», куда входят стихи разных лет и стихотворные переводы «Парнасцы и проклятые». В 1906 г. он печатает трагедию «Лаодамия» и издает сборник литературно-критических статей «Книга отражений». «Вторая книга отражений» была выпущена Анненским в 1909 г. В 1906 г. выходит первый том переводов трагедий Еврипида со вступительными статьями переводчика. Посмертно были опубликованы второй сборник лирики Анненского «Кипарисовый ларец» (1910) и его последняя драма «Фамира-кифарэд» (1913).

* * *

На фоне того, как поэзия Анненского уже в 1910-е годы активно вводится в культурный оборот и имя его обретает известность, образ самого автора не становится более отчетливым в представлении читателей. И причина, как кажется, в том же обстоятельстве, о котором говорилось ранее.

Те свидетельства об Анненском-человеке, которые стали появляться практически сразу же после его смерти, крайне мало способствовали постижению сложного литературного феномена, обозначенного тем же именем. Никак не получалось гармонично объединить образ педагога, хотя бы и резко несхожего с другими, или тем паче окружного инспектора солидного ведомства, пусть даже исключительно корректного и гуманного, с встающим за строчками стихотворений обликом утонченного эстета, певца «диссонансов», томимого «мукой идеала». Более того, даже подготовленный читатель из литературных и филологических кругов, неоднократно встречавший ранее эту фамилию, зачастую не подозревал, что переводчик, автор оригинальных статей и учено-комитетских рецензий, создатель драм на античные сюжеты, и поэт — одно и то же лицо (см., напр., воспоминания М. Волошина, статью-некролог К. Чуковского). В малодоступной до сего времени статье А. Гизетти (см.: Наст. изд. С. 444—464) эта принципиальная множественность проявлений авторского «я» становится ключом к пониманию основополагающих смысловых и поэтических категорий творчества Анненского.

Немалую часть мемуаристов составляли ученики Анненского и его коллеги-преподаватели. Представление об учителе как о «человеке в футляре», укорененное в общественном сознании многолетней школьной практикой, никогда не работало в применении к Анненскому. Не случайно у большинства авторов та часть воспоминаний, где речь идет о его педагогической деятельности, сопровождается неперменной оговоркой, подчеркнутым отречением от эмблематического образа русского учителя «футлярного» типа (Д. Рихтер, А. О., Л. Я. Гуревич и др.). Акцентируются же в облике Анненского-педагога как раз черты, сви-

это поэт, который принес в русскую культуру «...внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм» (см.: Наст. изд. с. 377).

* * *

Вполне закономерно, что почти все современные Анненскому критики так или иначе заметили сознательную установку поэта на предшествующий опыт русской и французской литературы. У него находили мотивы и интонации, свойственные классическому русскому стиху пушкинского и некрасовского извода, гоголевской прозе, лирики восьмидесятников (см. статьи Вяч. Иванова, М. Волошина, Г. Адамовича и др.) Но основной акцент делался на усвоение достижений французских поэтов.

Уже в первых откликах на сборник «Тихие песни. С приложением стихотворных переводов "Парнасцы и проклятые"» отмечалось (в частности, А. Блоком), что Анненский переводит поэтов, близких ему по мироощущению и творческому почерку (прежде всего Леконта де Лиля, Шарля Бодлера, Поля Верлена, Стефана Малларме, Шарля Кро).

Так, Вяч. Иванов обратил внимание на типологическое сходство поэзии Стефана Малларме и Анненского. И действительно, обоих поэтов объединяет приверженность мотивам тоски, меланхолии, усталости, болезни, угасания, смерти. Для того и другого автора актуален конфликт мечты и действительности. Близки их трактовки творчества как недостижимости постижения и воплощения последних глубин искусства. Оба поэта апеллируют к античной мифологии как к прототексту западноевропейской культуры.

Будучи младшим современником французских модернистов, Анненский сумел разглядеть в их творчестве новые принципы воплощения «картины сознания», которые в полной мере реализовало уже следовавшее за Анненским поэтическое поколение. Так, мандельштамовские и пастернаковские метонимии и метафоры имеют много общего с поэтикой Малларме, «проводником» которой в русской поэзии стал именно Анненский. Возьмем для примера стихотворение Малларме «Dop du roëте» и перевод Анненского «Дар поэмы». У Малларме одна метафора наплывает на другую, образуя сложнейшую вязь образов, не имеющих аналогов с явлениями окружающей действительности, а представляющих собой прихотливую игру творческого сознания, тогда как в переводе Анненского происходит своего рода кристаллизация смыслов.

Примечательно, что рецензенты, в частности В. Брюсов, отмечали, что переводы Анненского «непозволительно далеки» от подлинника. Это объясняется тем, что Анненский разрабатывает новые принципы перевода: он ставит задачей дать не собственно перевод оригинала,



мире. Воплощаясь, они умирают или изменяют свою природу (см. особенно показательное в этом плане стихотворение «Квадратные окошки»). Вот почему в онтологической модели Анненского они как бы замещают *инойбытие*.

Отсюда темы несбывшейся любви, умирания природы, убывания жизни. Присутствие смерти — та непреложная координата существования, которая «корректирует» жизнь, любовь, искусство — все то, что в художественном мире Анненского представляет вечные ценности.

Предметом своих лирических медитаций поэт часто делает само «вещество» существования в его временном протекании и в неразрывной слитности с окружающим миром вещей.

В связи с этим у Анненского, с одной стороны, на первый план выдвигается протоакмеистический пафос реабилитации земного бытия, а с другой — предметом его мучительных раздумий становится загадка смерти. Из трагедии смерти вытекает и трагедия бытия как конечного существования (ср. в «Человеке»: «Я был бы Бог, / Когда б не пиль, да не тубо, / Да не тю-тю после бо-бо»; СпТ 90, 134).

Авторская онтология, предполагающая постижение общих законов существования, обусловила формирование специфической композиционной структуры, все элементы которой находятся между собой в сложных семантических отношениях. Тернарные модели и бинарные оппозиции как результат осмысления поэтом ситуации «двоемирия» становятся организующим принципом циклического построения его итоговой книги «Кипарисовый ларец», воплощаясь в трехчастной («сонатной») структуре «Трилистников», в двухчастной (антитезной) организации «Складней».

Важную смысловую роль в лирической системе Анненского играют так называемые «ассоциативные символы» (Вяч. Иванов), когда вполне конкретные, «вещные» образы в спонтанном контекстуальном сплелении в пространстве стихотворения или цикла репрезентируют некие «архетипические» комплексы бытия и сознания (ср., к примеру: «То было на Валлен-Коски», «Одуванчики»). Семантическая многослойность многих лирических шедевров Анненского обеспечивается и интертекстуальным диалогом с литературной и мифологической традицией.

Символически-дуалистическая природа рецептивных образов, их способность быть «держателями» одновременно нескольких смысловых рядов возникает за счет того, что они, храня память о тексте-источнике и выступая его метонимическим «маркером», в новом контексте наполняются еще и собственно «анненскими» значениями, трансформирующими первоначальный смысл.

Отсюда следует, что поэзия Анненского впитала в себя и символистский художественный опыт, правда, трансформированный поэтом в со-

Следом чаща послала стенанье,
И во всем безнадежность желанья:
«Только б жить, дольше жить, вечно жить...»

(СпТ 90, 180)

Тем не менее в критике сформировалось устойчивое представление об Анненском как о «певце смерти» (см. в наст. изд. очерки Г. Чулкова, В. Ходасевича и др.). Хотя вывод напрашивается прямо противоположный: лирический герой Анненского противопоставляет смерти жизнь во всех ее проявлениях: страх смерти преодолевается наслаждением от самого процесса бытия. Эта «любовь к существованию» ощущается в большинстве лирических миниатюр Анненского, в которых сознание лирического героя сливается с внешним миром. Так, в стихотворении «Когда б не смерть, а забытье...» лирический герой, ожидающий приближения смерти, воспринимает свою внутреннюю жизнь в слиянности с жизнью природы, неким мировым бытием:

Иль я не с вами таю, дни?
Не вяну с листьями на кленах?
Иль не мои умрут огни
В слезах кристаллов растопленных?
Иль я не весь в безлюдье скал
И черном нищенстве березы?
Не весь в том белом пухе розы,
Что холод утра оковал?

(СпТ, 189)

Все, что происходит с миром вокруг лирического героя, не просто окрашено его настроением, но как бы становится «тканью» его эмоционального состояния. Отсюда импрессионистические и «кинематографические» принципы образного построения, отражающие «текучесть» и «прерывистость» человеческого сознания, его интенциональную направленность на объект.

Таким образом, философско-художественное открытие Анненского заключается в том, что он соотнес две сферы бытия – внешнюю, объективную, и внутреннюю, субъективную, причем первую сферу сделал планом выражения для последней. Образы реального мира в таких стихотворениях, как «То было на Вален-Коски...», «Снег», «Кулачишка», «Прерывистые строки», «Идеал», «Тоска» и др., являют собой «интенциональные» отражения внутренних переживаний лирического «я». Поэтому вполне закономерно, что именно эти стихотворения чаще всего приводятся в критических отзывах современников как образцы нового поэтического метода.

