ИННОКЕНТИЙ ФЕДОРОВИЧ

# АННЕНСКИЙ

1855 — 1909

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ЧТЕНИЙ

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ЧТЕНИЙ

**Литературный институт имени А. М. ГОРЬКОГО**
**Кафедра новейшей русской литературы**

# ИННОКЕНТИЙ ФЕДОРОВИЧ АННЕНСКИЙ

1855 — 1909

## МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

По итогам международных
научно-литературных чтений,
посвященных 150-летию со дня рождения
И.Ф. Анненского

Москва
Издательство Литературного института
им. А.М. Горького
2009

***Редакционная коллегия:***
*С.Н. Есин, В.П. Смирнов, Л.М. Царева, А.И. Червяков*

***Редакторы-составители:***
*С.Р. Федякин, С.В. Кочерина*

***Рецензенты:***
*доктор филологических наук, профессор В.Е. Ковский,*
*член-корреспондент РАН Н.В. Корниенко*

**Иннокентий Федорович Анненский**. Материалы и исследования. 1855 — 1909.

Сборник составлен по материалам международных научно-литературных чтений, посвященных 150-летию со дня рождения И.Ф. Анненского, состоявшихся в Литературном институте им. А.М. Горького. — М.: Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2009. — 672 с.

© Литературный институт им. А.М. Горького, 2009
© Авторы соответственно, 2009

ISBN 5-7060-0101-4

# ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

С 12 по 14 октября 2005 года в Литературном институте им. А.М. Горького проходили Международные научно-литературные чтения, посвященные 150-летию со дня рождения выдающегося русского поэта, литературного критика, драматурга, переводчика, ученого-эллиниста и педагога Иннокентия Федоровича Анненского.

В конференции приняли участие свыше ста человек из России, Украины, Белоруссии, Франции и Соединенных Штатов.

В ходе конференции был намечен подход к Анненскому не только как к известнейшему поэту, драматургу, критику, переводчику, но как фигуре более сложной, многотемной и масштабной, своим творчеством, созданной им поэтической системой, во многом определившей пути культуры XX века. При этом понять глубинное содержание этой системы, оценить подлинный масштаб ее можно, лишь учитывая в своих исследованиях и анализируя по возможности в полном объеме его наследие. Многогранность таланта Анненского, тончайшего лирика, драматурга, критика, в полной мере проявилась и в его педагогических трудах, и в его многочисленных исследованиях, лекциях, рецензиях.

На сегодняшний день, благодаря трудам А.В. Федорова, И.И. Подольской, мы имеем прилично изданный корпус поэтических и драматических произведений Анненского. В этот же ряд можно поставить и ставшие настольной книгой для любого анненсковеда вышедшие в серии «Литературные памятники» «Книги отражений». Ценные публикации — в первую очередь эпистолярного наследия — принадлежат А.В. Лаврову, В.П. Купченко и Р.Д. Тименчику. В конце 1990-х — начале 2000-х годов были опубликованы ранняя поэма «Магдалина» и лекции по античной литературе. Увидело свет четырехтомное собрание учено-комитетских рецензий Анненского, изданное в г. Иваново. Ждет публикации весь архивный Еврипид, поскольку в известное двухтомное издание переводов Анненского не вошли материалы, связанные с процессом освоения наследия древнегреческого трагика. Началось издание переписки Анненского. Она сохранилась лишь фрагментарно, но и то, что мы сейчас имеем,

дает, во-первых, важные материалы для построения научной биографии Анненского, а во-вторых, содержит массу интереснейших историко-литературных фактов и наблюдений. Библиография произведений Анненского, недавно вышедшая, подразумевает и вторую часть — литературу об Анненском. Эта работа еще ждет своего издания.

Архивные публикации — важнейшая сторона изучения творческого наследия — свидетельствует о современности Иннокентия Анненского. О том же говорят и материалы прошедших чтений, где были затронуты самые разнообразные вопросы, связанные с его жизнью и творчеством. Помимо научных статей здесь нашли место и выступления иного характера, к которым применимы слова самого Анненского: «Я же писал здесь только о том, что *мной владело*, за чем *я следовал*, чему *я отдавался*, что я хотел сберечь в себе, сделав собою».

Материалы сборника расположены в восьми разделах. Первый содержит выступления, касающиеся лирики И.Ф. Анненского и общих вопросов его творчества. Во втором помещены статьи, посвященные его литературной критике и эссеистике. В третьем собраны материалы, относящиеся к драматургическому наследию Анненского и его театральным взглядам. Четвертый раздел включает в себя доклады и сообщения, дающие представление о переводческой деятельности поэта. Пятый объединяет историко-литературные сопоставления, представляющие творчество Анненского в контексте русской и мировой литературы. Тематика шестого раздела — вопросы биографии и творческого пути И.Ф. Анненского. Седьмой раздел посвящен различным частным аспектам творчества Анненского. Восьмой содержит публикацию неизвестных писем Анненского и некоторых архивных материалов, отраженных в комментариях.

# ДОКЛАДЫ И СООБЩЕНИЯ

**Галина Петрова**
(Великий Новгород)

## И.Ф. АННЕНСКИЙ: «ПРОБЛЕМА НИЦШЕ»

Вопрос об отношении Анненского к философии Ницше остается одним из самых малоизученных в истории литературы, несмотря на то, что критики и исследователи достаточно часто вспоминая имя Ницше в разговоре о творчестве Анненского, пишут и о влиянии Ницше на Анненского, и о полемичности Анненского по отношению к философии Ницше, и о том, что в творчестве Анненского обнаруживаются «многочисленные следы чтения и изучения его [Ницше. — *Г.П.*] творений»[1]. При этом еще целый ряд документов, свидетельствующих о пристальном внимании Анненского к работам Ницше, критические выступления его в адрес русских последователей Ницше остаются полноценно не введенными в научный оборот[2].

Интерес к Ницше не был для Анненского проходящим. На протяжении всей творческой биографии он пытался разрешить в определенном смысле мучившую его «проблему Ницше»[3]. Рефлексии по поводу идей Ницше обнаруживаются и в лирике, и в драматургии, и в критики, и в научной, и в педагогической деятельности Анненского.

Как и для многих его современников, для Анненского Ницше — одна из ключевых фигур эпохи. По этому поводу сохранились его рассуждения: «Нельзя понимать современной литературы вообще и русской, как наиболее эмоционально чуткой, без Ницше. <...> Ницше создал ту *атмосферу,* в которой живет современная литературная мысль. Его нельзя назвать властителем дум, как Байрона. Это скорее укладчик, объединитель дум своего века <...>»[4]. Более того, для Анненского, как точно заметила Г.М.Пономарева, обращение к Ницше было «связано со стремлением понять смысл европейской культуры на сломе двух веков»[5]. Мы бы только уточнили, что, в первую очередь, Анненского волнует «русская судьба» Ницше и влия-

ние, которое оказывают идеи Ницше на логику развития русской литературы. Не случайно в черновых материалах предполагаемой статьи о Ницше, Анненский выделял связь Ницше с русской литературной традицией (через Достоевского) и указывал на его славянское происхождение[6].

Повышенное внимание к фигуре Ницше, выдвинувшего свою оригинальную идею происхождения трагедии, было связано с профессиональным интересом Анненского к античной трагедии, который определился у него в начале 1890-х гг. Но, можно предположить, что заострился интерес Анненского к Ницше в связи с дискуссией вокруг работ немецкого мыслителя, развернутой на страницах журнала «Вопросы философии и психологии» в 1892-1893 гг.[7].

Не вдаваясь в подробности самой дискуссии, тем более, что ее специфика обозначена в недавно вышедшем сборнике «Фридрих Ницше и философия в России»[8], отметим только, что уже в 1890-е гг. Анненского тревожил тот отклик, который получали идеи Ницше на русской культурной почве. Русская публицистика в конце XIX — начале XX века в чем-то уповала на учение Ницше, усматривая в нем проповедь «нового» идеала героического. Не случайно в ряде работ о Ницше отмечалось, что философ питает отвращение ко лжи, что он сражает вялость и слабость, что он пытается влить энергию и твердость в ослабленные и усыпленные поколения, что он считает великой и достойной только жизнь, одухотворенную благородством порыва творчества и жертвы. Но, одновременно, философия Ницше становилась объектом резкой критики и отвержения, разоблачений и обвинений, и в первую очередь, в антихристианском индивидуализме, аморализме, человеконенавистничестве, цинизме и т.д.

Отношение Анненского к Ницше так же отмечено некоторой двойственностью. Для Анненского Ницше не только философ и ученый, но и поэт, пафос которого «захватывает» и волнует. Высказывания Анненского о Ницше весьма противоречивы: они отмечены и сострадательным приятием Ницше, за которым встает глубинное понимание этого культурного феномена и ощущение собственной близости к нему, и в то же время — проникнуты неприкрытой иронией.

Думается, что Анненский очень рано почувствовал и понял превращение, которое переживал Ницше в России, становясь своеобразным идолом. При этом нельзя не отметить, что специфика творческого сознания Анненского во многом определялась стремлением «разбивать» идолов[9]. Не случайно и своего лирического героя Анненский соотнесет с Одиссеем, которого в статье «“Киклоп” и драма сатиров» он назовет «оппортунистом религиозного чувства»[10]. В какой-то мере и сам Анненский оказывался оппортунистом религиозно-эстетических культов, замешанных во многом на философии Ницше — на его метафизике искусства с признанием Дионисической и Аполлонической сил, как универсальных творческих начал мира, и на «комплексе» Заратустры, существа стоящего по «ту сторону добра и зла», т.е. находящегося вне культурно-исторической эволюции человечества, отмеченной нравственным творчеством. Поэтому в период 1890 — первой половины 1900-х гг. Анненский находится в состоянии постоянной внутренней полемики с Ницше.

Одним из таких полемических откликов на идеи Ницше становится стихотворение «EGO», образность уже первой строфы которого непосредственно корреспондирует с пафосом и образной структурой философской поэмы Ницше «Так говорил Заратустра»[11]. Известно признание Анненского, обращенное к одной из постоянных корреспонденток Е.М.Мухиной: «С большим наслаждением прочитал я Also sprach Zarathustra и сделал ряд выписок. Должно быть есть что-то родственное между Ницше и Беклиным, в них обоих что-то захватывающее дух, как восхождение на гору или смена высей и пропастей»[12]. И все-таки Анненский противопоставляет ницшевскому идеалу Заратустры, пророку, спустившемуся с гор, и несущему человечеству весть о пришествии «сверхчеловека», как порождения «всемогущей природы», как конечного результата ее творческой эволюции, свое понимание современного «я», «слабого» и «больного», отказывающегося от развенчанных романтических идеалов, профанация которых намеренно обнажена поэтом в использовании банальной рифмы «роз — гроз».

Я — слабый сын больного поколенья
И не пойду искать альпийских роз,
Ни ропот волн, ни рокот ранних гроз
Мне не дадут отрадного волненья.

Но милы мне на розовом стекле
Алмазные и плачущие горы,
Букеты роз увядщих на столе
И пламени вечернего узоры.

Когда же сном объята голова,
Читаю грез я повесть небылую,
Сгоревших книг забытые слова
В туманном сне я трепетно целую.

Здесь стоит отметить мотив «поиска альпийских роз» и мотив «слабости и болезненности» современного «я». Первый отсылает к статье Анненского «Власть тьмы», в которой автор замечает, что книга Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», «была задумана среди сверканий альпийских снегов и через 15 лет после своего зарождения еще хранила отзвук войны семидесятого года и яркий след национального подъема»[13]. Второй — перекликается с ироническим высказыванием Анненского, зафиксированным в записной книжке: «Идеал Ницше, то чего у него нет. Великое здоровье как идея»[14].

Не менее рельефно отношение Анненского к идеалу «сверхчеловека» выражено в трагедии «Царь Иксион» (1902).

Стремление преодолеть в себе «слишком человеческое» ««сверхчеловека» эллинского мира», по определению самого Анненского[15], царя Иксиона ведет к преступлению: сначала он берет на себя смелость осуждать и приговаривать, а затем осмеливается полюбить богиню Геру. В конечном итоге, Иксион отчуждается от мира и, получив бессмертие, утрачивает волю:

Иль точно бог,
Амвросии вкусивший, я? *Но где ж*
*Дерзание? Где знойный жар желаний?..*

или

> Но что со мной? Как будто кто из рук
> Мне вынул меч и дал держать ребенка...
> И негою, и трепетом мечта
> Объята Иксиона... *Воля гаснет*... [курсив наш. — *Г.П.*]

По мнению Анненского, сверхчеловеческое дерзание Иксиона изначально обречено, и не дерзание делает его героем трагедии. Героическое начало в Иксионе, по Анненскому, заключено в его сугубо человеческой способности сознательного добровольного жертвенного выбора муки.

Вера в идеал «свободного проявления человеческой личности», бесспорно, присутствует в «раннем» творчестве Анненского, но ему остается, в сущности, чужд ницшеанский пафос «сверхчеловека», осознавшего смерть Богов и претендующего подняться на Олимп.

Несколько иной оборот получает полемика Анненского с Ницше в «Тихих песнях», единственной прижизненной книге стихов поэта, куда вошли стихотворения 1890 — начала 1900-х гг. Здесь предметом полемики становится учение Ницше о Дионисе и Аполлоне. В состав «Тихих песен» входят два «фортепьянные сонета», в образном строе которых просматривается аллюзия на работу Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Не вдаваясь в подробности их анализа, который уже был осуществлен нами[16], обозначим только отдельные, наиболее значимые для нашей темы моменты.

Так, определяющей в «фортепьянных сонетах» Анненского становится проблема «духа музыки». И для Ницше, и для Анненского музыка — высший род искусства и высшее проявление творческих потенций человека. Ницше рассматривал музыку как искусство Диониса, под чарами которого «не только вновь смыкается союз человека с человеком; сама отчужденная, враждебная или порабощенная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком»[17]. В свою очередь, взгляд

Анненского на сущность музыки наиболее полно выражен в черновых набросках статьи «Об искусстве», где поэт писал: «<…> ни одно из искусств не дает человеку возможности так полно выразить свое душевное состояние, как музыка, ни одно не устанавливает между людьми большей близости, ни одно не сопровождает человека неотступнее от колыбели до могилы, чем музыка, где ритм, гармония и мелодия символизируют жизнь, строение и характер человека»[18]. Здесь налицо определенная смысловая близость рассуждений Анненского и Ницше. Но значимой оказывается и принципиальная разница в подходах к пониманию музыки Анненским и Ницше. Дело в том, что в отличие от Ницше Анненского, в первую очередь, волнует проблема психологического воздействия музыки на человека, психологическое значение музыкального творчества. Об этом речь идет в уже упомянутой статье «Власть тьмы», где он пишет: «<…> я считаю музыку самым непосредственным и самым чарующим *уверением* человека в возможности для него счастья, не соразмерного не только с действительностью, но и с самой смелой фантазией, и думаю, что волнение, которое мы при этом испытываем, совершенно ни к чему не может быть приравнено, потому что в нем соединяются: интенсивное ощущение непосредственности, предвкушение будущего и бесформенное, но и безусловное воспоминание о пережитом счастии, и не простом, а каком-то героическом, преображенном счастии»[19].

Проблема столкновение лирического героя с музыкальной красотой, выступающей препятствием на его пути к духовной истине, и соблазном, требующим интеллектуально-волевого преодоления становится определяющей в «Первом фортепьянном сонете» и «Втором фортепьянном сонете», которые оказываются направлены на разоблачение соответственно дионисической и аполлонической творческих стихий.

В стихотворении «Первый фортепьянный сонет» лирический герой вступает в конфликтные отношения с красотой, воплощающейся в образе «мятущейся вереницы» десяти менад, бешеных, безумствующих спутниц Диониса.

Есть книга чудная, где с каждою страницей
Галлюцинации таинственно свиты:
Там полон старый сад луной и небылицей,
Там клен бумажные заворожил листы,

Там в очертаниях тревожной пустоты,
Упившись чарами луны зеленолицей,
Менады белою мятутся вереницей,
И десять реет их по клавишам мечты.

Но изумрудами запястий залитая,
Меня волнует дев мучительная стая:
Кристально чистые так бешено горды.

И я порвать хочу серебряные звенья...
Но нет разлуки нам, ни мира, ни забвенья,
И режут сердце мне их узкие следы...

Власть красоты, открывшего лирическому герою мира, осознается как угрожающая сила. «Дев мучительная стая» «волнует», играет его сознанием, гипнотизирует переливающимся блеском изумрудных запястий, пробуждая стихийную, бессознательную природу человека, его «растительную душу». Воздействие дионисической красоты-силы, по мнению Анненского, имеет свой положительный момент, так как вызывает «покаянный экстаз», который рассматривается поэтом как «клапан для разрешения тяжелой душевной атмосферы». Анненский писал в критическом разборе «Вакханок» Еврипида: «В человеке сидит зверь, которого не могут вполне одолеть ни мораль, ни культура, ни законы гражданственности, и нужно время от времени давать выход этому избытку диких сил — вот где лежит психическая основа оргии <...> Если человек не даст вовремя выходу страстям и грубым инстинктам, они проложат себе путь сами <...>»[20]. В то же время он понимал, что воздействие этой силы может обернуться для личности внутренним нравственным опустошением, неслучайно его герой стремится «порвать» «серебряные звенья», уйти из-под власти кристально-чистой, но бешено-гордой красоты.

Анненского в отличие от Ницше страшит дионисическое «опьянение», способное обезволить, обезличить человека. Он понимал, что разгул дионисийского начала может обернуться разрушением сознания личности, «полным уничтожением личности в экстазе», поэтому замечал, что не для всякой натуры «выходит спасительным его [Диониса. — *Г.П.*] божественный дар — экстаз». По мнению поэта, «чары Диониса» могут оказаться «чарами безумия, за которыми идет или смерть, или нравственное падение»[21].

Не менее драматично складываются отношения героя «Тихих песен» и с аполлонической сущностью искусства. Для Ницше «Аполлон <...> бог, вещающий истину, возвещающий грядущее», «блещущий», божество света, в сознании философа аполлоническое начало оказывалось связано с истинностью и совершенством, «полным чувством меры, самоограничением, свободой от диких порывов, мудрым покоем»[22].

Во «Втором фортепьянном сонете» образ «пляшущих невольниц», выступает как метафора аполлонической красоты-истины, и, получая дальнейшую разработку, так же перерастает в драматическую коллизию. В стихотворении перед читателем разворачивается особое пространство, верхний предел которого «горящие синие небеса» — глубоко символический образ неба, предвосхищающий раскрытие высших божественных сущностей мира. Красота в этом пространстве оказывается священной, сияющей (неслучайно у Анненского облачение невольниц — ризы). Но и здесь лирический герой вступает в сложные отношения с «неопалимою красой». Он болезненно переживает «равнодушие» Красоты, которая оказывается вне жизненной заинтересованности — плясуньи не трогаются человеческой мольбой, не отзываются на страстные призывы, на донимание жадных ос.

Над ризой белою, как уголь волоса,
Рядами стройными невольницы плясали,
Без слов кристальные сливались голоса,
И кастаньетами их пальцы потрясали...

Горели синие над ними небеса,
И осы жадные плясуний донимали,
Но слез не выжали им муки из эмали,
Неопалимою сияла их краса.

На страсти, на призыв, на трепет вдохновенья
Браслетов золотых звучали мерно звенья,
Но, непонятною не трогаясь мольбой,

Своим властителям лишь улыбались девы,
И с пляской чуткою, под чашей голубой,
Их равнодушные сливалися напевы.

Художественные миры «фортепьянных сонетов» Анненского контрастны друг другу: в одном случае мятежная пляска менад, в другом — стройные ряды невольниц, в одном случае ночь и зеленый отсвет луны, в другом — горящие синие небеса и т.д. Этот контраст у Анненского оказывается реализаций идеи двойственной природы самого искусства, которая во многом перекликается, если не восходит к Ницше. Но для поэта и красота как стихийная сила, и красота как священная истина, не могли выступить творческим идеалом, в мучительном поиске которого он прибывал всю творческую жизнь. Неслучайно эпиграфом к «Тихим песням» он ставит строки:

Из заветного фиала
В эти песни пролита,
Но увы! не красота.
Только мука идеала.

Не менее важной вехой в становлении отношения Анненского к Ницше становится и его деятельность как ученого-филолога, педагога, переводчика трагедий Еврипида.

Не только как поэт, но и как филолог-классик Анненский очень остро реагирует на идею Ницше о происхождении трагедии. При этом и здесь ирония лежит в основе оценки Анненским ницшевского понимания трагедии. Достаточно, в очередной раз, указать на статью «Власть тьмы», где он заявлял, что в книге «Рождение трагедии из духа музыки» «роман-

тик Ницше возводил ребячью сказку в высшие сферы духовной жизни <...>»[23]. И в своих лекциях по истории античной драмы, и своих разборах трагедий Еврипида Анненский постоянно критически указывает на Ницше.

Здесь важно отметить, что для Анненского занятия по переводу и интерпретации античных трагедий были отмечены некой сверхзадачей, понять которую возможно, уяснив, что для него наследницей трагического и героического пафоса древности является и русская литература. Анненский особо выделяет момент повышенного интереса к античности в современной литературе[24]. По-своему откликаясь на общеэпохальную «переоценку ценностей», он обращается к эллинскому миру как к культурному пространству, которое может и современности дать устойчивый, целостный этический и эстетический идеал, стать ориентиром в развитии личностной и социальной психологии.

При этом Анненский считал, что с подачи Ницше, через усвоение его «ребячьей сказки», интерес к античности развивается в тупиковом направлении. Модернизация пафоса древности, по его мнению, может обернуться трагическими последствиями для развития русской литературы. Анненский неслучайно назвал Ницше романтиком. Он утверждал: « <...> для романтика античный мир закрыт навеки <...>»[25], а в своих лекциях он рассуждал о неправомерности «романтического» подхода к античности, который был осуществлен Ницше и который подхватила поэтическая эпоха рубежа веков.

Венчает эту часть полемики Анненского с Ницше работа над «Театром Еврипида». Критические статьи, вошедшие в состав «Театра Еврипида», стали осуществленным замыслом разоблачения «романтической», в его терминологии, интерпретации античной трагедии, начало же этого процесса приходится еще на 1890-е гг., когда Анненский выступил с резкой критикой Мережковского, обвинив последнего в модернизации античного миросозерцания и оспорив его идею возрождения «первоначального» религиозного и культового значения театра[26].

Думается, что активная работа над завершением

«Театра Еврипида», развернувшаяся в 1905 году, в каком-то смысле явилась и реакцией на публикацию в 1904 году в журнале «Новый путь» работы Вяч. Иванова «Эллинская религия страдающего бога».

В подходе к античности, который был обозначен в работе Вяч. Иванова, во многом развившего идеи Ницше, Анненский, в первую очередь, не приемлет признания метафизической сущности трагедии. А ведь и для Ницше, и для Вяч. Иванова метафизика искусства — это краеугольный камень их теорий, отправная точка почти всех разысканий и размышлений. Анненский не оспаривает ни дионисического, ни аполлонического начал в становлении трагедии, но для него это силы не метафизического, а скорее психологического порядка. Само существо трагического пафоса для него связано в первую очередь с психологическими коллизиями.

Анненский обнаруживает трагический конфликт во внутреннем мире героев Еврипида. По этому поводу он пишет: «Люди для трагика [имеется в виду Еврипид — *Г.П.*] это только *души*, вызывающие на размышление и возбуждающие страдание: его арена — пафос, а сам он — живущий в мире страстей и страданий, из которых не видно исхода, часто представляется лишенным религии и глубоким пессимистом. Цепкий аналитический ум держит на привязи фантазию и не дает улететь в светлый мир призраков»[27].

Полемика Анненского с ивановской трактовкой трагедии развернута в «Театре Еврипида» достаточно широко и касается принципиальных элементов античной трагедии и, в целом, античного сценического искусства. Так, по мнению Вяч. Иванова, античная трагедия непосредственно является наследницей дионисического культа или того, что он обозначил «эллинской религией страдающего бога». При этом переживание трагического зрелища, как утверждал он, погружая древнего грека в «первооснову сущего, приобщало его волю к страде вселенской»[28], а, освобождая его «от тесноты личного сознания, от тюрьмы «я»»[29], возвышало до Бога, или, по Ницше, заставляло «чувствовать себя богом»[30]. Вяч. Иванов, вслед за Ницше, исходит из представления о том, что древний грек изначально ассоциировал страдания героев на

сцене с «превращениями» Диониса, который страдал, умирал и возрождался вновь на его глазах. Для Анненского все «сценические» превращения Диониса лишь игра, они обманчивы и иллюзорны, как иллюзорно само искусство, творчество. В статье «Античная трагедия» он подчеркивал: «Заметьте, Дионис обманывает людей призраком своего унижения и страдания <...> он увлекает их, играет с ними, дурачит их...»[31]. По мнению Анненского, в культе Диониса «проходят две неслиянных струи: экстатическая и освободительная». «Первая, — как отмечал он, — выразилась в Агриониях и оргиях», вторая — породила Аттические Дионисии, которые «представляли яркий контраст с экстазом оргий»[32]. Именно с Аттическими Дионисиями связывает Анненский происхождение трагедии. Если для Ницше и Вяч. Иванова экстатическое начало Дионисова действа органически слито с освободительным, то Анненский подчеркивал их *неслиянность*, утверждая, что «вместо беспокойного искания бога в радении и кровавых жертвах оргий здесь [в Аттических Дионисиях. — *Г.П.*] <...> вместо ослепления души экстазом находим разрешение ее уз, ее временное очищение от житейской плесени»[33]. Трагедия, по его признанию, «не чужда экстаза оргий и дикого Диониса», но при этом она «более подходила к культу аттического узорешителя». «Не даром же, — писал Анненский, — через 200 лет после ее начала Аристотель считает целью трагедии очистить душу от страстей»[34].

Сам катарсис, вызываемый античной трагедией в душе зрителя, для него явление особого порядка, а аристотелевский тезис об очищении души зрителя от страстей осмыслен им весьма своеобразно. Анненский однозначно отмечал, что в самой меньшей степени катарсис может быть возведен к дионисическому переживанию, для него это скорее победа Аполлона, победа строя и сознания над «хаосом впечатлений»[35]. По этому поводу он со всей определенностью писал: «Уже давно доказано, что Аристотель в 6-й главе «Поэтики» говорил вовсе не об очищении страстей, а о постепенном удалении аффектов, которое <...> совершается их искусственным возбуждением (Sollicitationstheorie). <...> Теория освобождения души

из-под власти аффектов, как нельзя лучше гармонирует с характером той жизни, которую искусственно возбуждает в нас сценическое представление трагедии. <...> мы в театре минутами заглушаем в себе грубые и суеверно-трусливые пережитки старой души, насытив их «игрою в чужое страдание», и вследствие этого наше просветленное сознание может свободно, хотя урывками, созерцать идеальный мир, т.е. ту таинственную комбинацию искусства и действительности, в которой заключается весь смысл человеческого существования. При этом я отнюдь не смешиваю, однако «аскетического» освобождения души экстазом с «эстетическим» ее освобождением — участием в зрелище. Характерный признак второго — оно только нас теперь и занимает — состоит в том, что сознание зрителя в театре не усыпляется, а напротив, возбуждается, обостряется, по мере того, как засыпают в нем инстинкты, — иначе сказать, в том, что сценическая игра должна давать зрителю не только пищу для его болезненно вспыхивающих аффектов, но и определенный умственный интерес»[36]. Для Анненского значимость трагедии состоит не в вызывании «боговдохновенного порыва», не в том, что она дает простор «началу безмерному, подвижному <...> беспредельному»[37], как это было у Иванова, а в том, что она активизирует деятельность человеческого сознания, стимулирует его *умственный интерес*. Поэзия в целом, как и трагическая поэзия античного мира, никогда не рассматривалась Анненским, вне мысли. Само эстетическое наслаждение творчеством для него «никогда не теряет интеллектуального оттенка»[38].

1905-1907 годы, когда развернулась наиболее активная работа Анненского по созданию «Театра Еврипида» с его антиницшевским пафосом, оказались для него годами и внутреннего творческого кризиса, результатом которого становится отказ от «идеала свободного проявления творческой личности», «бросание» псевдонима «Ник-Т.-о» и переоценка своих прежних убеждений[39].

Приблизительно с этого же времени Анненский начинает «искать» контакта с литературным миром и внимательно присматриваться к его проблематике и

тенденциям. При этом всю силу своего критического внимания он сосредотачивает на процессе закрепления учения Ницше на русской почве.

Здесь нельзя не отметить, что Анненский «строго разграничивал»[40] учение Ницше и ницшеанство, как одно из «сложных культурных явлений», составляющих образ «современного я». По этому поводу в своих критических очерках он писал: «За последнее время его [«современного я». — *Г.П.*] созерцательную пассивность стремится всколыхнуть ницшеанство, причем, конечно, следует совершенно отделять это сложное культурное явление, которое лучше всего привилось на нашей и отчасти на французской почве от творений базельского философа, которым ницшеанство нередко даже противоречит. В ницшеанство <...> русские беллетристы [вносят. — *Г.П.*] — обоготворение сильного человека и протест против жалости и труда, как одной из форм рабства»[41].

При этом полемика Анненского с русскими ницшеанцами локализуется до противостояния, в первую очередь, русским символистам, и разворачивается вокруг критики и теоретических исканий Мережковского, Вяч. Иванова и Андрея Белого, лирического творчества Бальмонта.

По мнению Анненского, сам Ницше, «глубоко ошибался в природе своей радости». «Она не была Дионисовской, а ближе подходила к типу Аполлоновской. Это была радость мысли. Единственная, которая дает людям идею Человечества» — утверждал он[42]. Между тем русское ницшеанство сделало из него религиозного идола, превратило Ницше в «создателя религии». К религиозному восприятию учения Ницше призывал Вяч. Иванов, который в статье «Ницше и Дионис» писал: «Трагическая вина Ницше в том, что он не уверовал в бога, которого сам открыл миру. Он понял дионисийское начало как эстетическое и жизнь — как «эстетический феномен». Но то начало, прежде всего, — начало религиозное <...>»[43]. В подобном ключе написана и статья Андрея Белого «Фридрих Ницше», вся третья часть которой построена на соотнесении Ницше и Христа[44].

Именно «судьба посмертного Ницше» более всего волнует Анненского, который предощущает, что

утверждение «ницшеанства как религии», «одолевающий самого Ницше»[45], может обернуться своей страшной стороной и угрожает срывом поэтического движения, его перерождением. Это предчувствие заставляет его, перефразируя стихотворения Бальмонта «Скорпион» и «Я люблю далекий след от весла...» из книги «Горящие здания», предупреждать: «Ницше идет и грозит сделать завтра религией <...>. Ницше в Ecce homo[46] положил основу своей легенды. Религия рабов избаловала <...>. Бичи Нерона грозят обратиться в скорпионы Заратустр, один бог знает, кто будет Заратустрами в страшной комедии жизни»[47].

Последним откликом Анненского на «проблему Ницше» становятся его публичные выступления 1908-1909 гг. Сначала в докладе, «Античный миф в современной французской поэзии», опубликованном в качестве реферата в журнале «Гермес» в 1908 году, затем в выступлении на заседании Общества ревнителей художественного слова 13 октября 1909 года с докладом «Поэтические формы современной чувствительности» Анненский, по преимуществу, и указывает на те негативные тенденции в развитии современного литературного процесса, которые возникли на основе культа творческого «я», выросшего на ницшевском идеале сверхчеловека. Итоговым же в полемике Анненского с Ницше и русскими ницшеанцами-символистами начала XX века должен был стать доклад «Об эстетическом критерии», который был назначен на 11 декабря 1909 года в Санкт-Петербургском Литературном обществе. Этому выступлению не суждено было состояться в виду трагической кончины поэта.

Анненский, остро переживающий духовно-религиозный кризис своего времени, признающий неоспоримую продуктивную «власть вещей», понимал, что ницшеанство — наивная, но и опасная попытка выйти из кризиса, изменив действительность силой романтического пафоса. Опасная — поскольку претендует быть «религией», во главу угла ставящий принцип «пересоздания» «самого себя»[48], переделки личности, расширения и трансформации сознания, оборачивающейся его разрушением: потерей чувства меры и,

как это не парадоксально, «трусостью», «боязнью думать и сомневаться»[49].

Культ творческого *я*, восходящий к «сверхчеловеку» Ницше и лежащий в основании эстетики символизма, точнее в основании идеи поэта-теурга, теургического творчества, по мнению Анненского, порождает уродливые поэтические формы, искажает духовную природу человека. Отсюда и его призыв, прозвучавший в докладе «Поэтические формы современной чувствительности»[50]: «Забудьте о поэтах, царях, пророках»[51]. Анненский считал, что художественное высказывание, питающееся из этого культа, либо превращается в мертвую философему, начинает «лгать и лицемерить», становится «игрушкой», «суррогатом веры»[52], возрождая тем самым принцип «бесцветно-служилого слова»[53], либо сосредотачивается на чувственных глубинах человеческой природы. Не случайно в его выступлениях возникает мысль об истерии, цинизме, эротомании как особых чертах «эстетической личины» настоящего.

В реферате «Античный миф в современной французской поэзии» по этому поводу он писал: «В наши дни <...> поэзия под флагом индивидуальности <...> часто таит лишь умственное убожество, вся в похотях и вся в прихотях людей, называемых поэтами»[54]. Об этом же речь идет и в его докладе «Поэтические формы современной чувствительности»: «Наш цинизм: все в жертву чувствительности, без рефлексии, вкуса, выбора средств: старина, кара, порнография, революция; напугать, потрясти, поразить»[55].

Анненский выступает не против какой-либо одной идеи, неприемлем для него оказывается сам пафос эстетической позиции ницшеанства, который изначально держался на представлении о том, что современный творец — носитель особой природы, измененной в ходе культурно-исторической эволюции. Здесь вспоминаются рассуждения Андрея Белого из статьи «Фридрих Ницше»: «Человеческий вид даст новую разновидность и погибнет. Существо нового человека предощущает Ницше в себе. Он, только он первый из нас подошел к рубежу рождения в нас нового человека и смерти в нас всего родового, человеческого, слишком человеческого: новый человек уже

приближается к нам»[56]. Подобная позиция, по мнению Анненского, приводит к пренебрежению традициями, в конечном счете, к пренебрежению самим человеком, с его слабостями, и достоинствами, с его нравственной составляющей, к пренебрежению реальностью, к пренебрежению словом.

По-своему полемика Анненского с русским ницшеанством преломилась и в его лирическом творчестве второй половины 1900-х гг. и в его драме «Фамира-Кифарэд» (1906)[57]. Так, в состав «Кипарисового ларца» входит стихотворение «Человек» («Трилистник шуточный»), которое оказывается своеобразной пародией на идеал творца — теурга и сверхчеловека:

Я завожусь на тридцать лет,
Чтоб жить, мучительно дробя
Лучи от призрачных планет
На «да» и «нет», на «ах!» и «бя»,

Чтоб жить, волнуясь и скорбя
Над тем, чего, гляди, и нет...
И был бы, верно, я поэт,
Когда бы выдумал себя.

В работе ль там не без прорух,
Иль в механизме есть подвох,
Но был бы мой свободный дух —

Теперь не дух, я был бы бог...
Когда б не *пиль* да не *тубо*
Да не *тю-тю* после *бо-бо*!..

Человек у Анненского, иронически трезво оценивая действительность, осознает свою жизнь как муку необходимости подчинения. Его «свободный дух» по отношению к действительности — есть начало уравновешивающее фатальность бытия и утверждающее важную роль личности в мире, однако он не снимает с поэта власти действительности, необходимости подчинения ее приказам.

Если для Ницше и символистов творческая воля, основываясь на бессознательных инстинктивных движениях, выводила личность за пределы «добра и зла»,

то Анненскому не свойственно было самообоготворение личной творческой воли, преображающей, обожествляющей жизнь. В набросках статьи «По ту сторону страха и жалости» он полемизирует с Ницше в самом заглавии. Творческий процесс, по его мнению, предполагает преодоление, осознание, уравновешивание «страха и жалости», природно-инстинктивных движений души художника, хаоса эмоций.

Критически осмысляя творческий опыт Ницше и русских ницшеанцев-символистов, Анненский приходит и к определению своей творческой программы, в основании которой лежит идея Аполлонизма, развернутая в статье о целях журнала «Аполлон».

Именно на начало Аполлонизма Анненский делал ставку в деле установления «третьего по счету Славянского Возрождения», о котором, как вспоминал Ф.Ф. Зелинский[58], он мечтал. При этом начало Аполлонизма — мощная сила, направленная на преодоление «ницшеанского пафоса», которым жила эпоха рубежа XIX — XX веков. Само имя бога Аполлона выбирается здесь в пику русским ницшеанцам-символистам, в большей степени возлюбившим Диониса.

Внутренняя структура этой интегральной для всей эстетики Анненского мысли об Аполлоне достаточно сложна.

В первую очередь отметим, что лирика, как и искусство в целом, никогда не мыслились им вне движений человеческой души, движений, определяющихся столкновением чувства и мысли. Начало Аполлонизма для него это сила строя, которая призвана проникать в чувственную природу человека и просветлять ее. «Не расширять личность, а повышать и усовершенствовать тип человека — вот задача писателя», — утверждает Анненский[59].

Таким образом, он призывает вернуть поэзию к живому нравственно-психологическому и интеллектуальному опыту человека, воплощающемуся в «будничном» слове. В этом он видел выход из тупика индивидуализма и новые перспективы литературного развития.

Ницшевскому «Евангелию от Диониса»[60], обосновывающему идеал «сверхчеловека», и символистскому культу творца-теурга он противопоставил идею

поэта, закрепляющего «своим именем невидную работу поколений и масс»[61], то «слишком человеческое», на отказе от которого настаивал Ницше и которое пытались преодолеть русские символисты.

При этом, по мнению Анненского, ни мысль, ни язык не принадлежат творцу, который, как и его читатель, только носитель общего языка, воплощающего многовековую «безличную Мысль»[62]. Источником поэзии, по его мнению, должна стать «чаша коллективного мыслестрадания»[63].

Аполлоническое искусство для Анненского — это культурно-историческая коммуникация, имеющая имперсональный смысл, устанавливающее связь между эпохами, народами, личностями. И в этом, по Анненскому, ее высший смысл. Поэтому его Аполлону «довольно неба и смертных», он не имеет «ни жрецов, ни святилища», борется с «высокомерной косностью» и с «придуманными новыми ощущениями и шутовскими эффектами»[64].

Сама идея поэзии, оформляющей и просветляющей чувственный опыт «смертных», не нова и вполне традиционна. Несмотря на блестящую аполлоническую оболочку, она была воспринята символистами как устаревшая проповедь, что, в конечном итоге, и оттолкнуло их от Анненского. Но не от идеи ли Анненского, в том числе, протягиваются тонкие смысловые нити и к «прекрасной ясности» Кузьмина, и к «жизни стиха» Гумилева. А «Цех поэтов», организованный в 1912 году, не станет ли непосредственной попыткой реализации мысли Анненского о храме Аполлона как мастерской, «где просветы и плиты открыты всем лучам, а ступени всем людям»[65]. Сама творческая программа Анненского, в определенной степени, не станет ли залогом появления «исторического лица» в русской поэзии последующих десятилетий XX века.

Итак, разрешая «проблему Ницше», Анненский раскрывается как поэт, наделенный особым видением мира и осмысляющий проблемы творчества весьма оригинально, поэтому и оказывается не вписавшимся в ситуацию оформления в начале XX века групповых художественных идеологий; как критик, понявший отдельные тупиковые тенденции в литературном развитии 1900-х гг.[66]; как творец, остро реаги-

рующий на события литературной жизни рубежа XIX — XX веков, и удельный вес которого в интеллектуальном и эстетическом самоопределении эпохи явно необходимо пересматривать.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Анненский И.Ф.* Учено-комитетские рецензии. 1904-1906 годов / Под ред. А.И. Червякова. Иваново, 2001. С.95.

[2] Имеются в виду: наброски статьи «По ту сторону страха и жалости», записные книжки, ряд писем, материалы докладов «Поэтические формы современной чувствительности», «Об эстетическом критерии» и др.

[3] А.В. Лавров и Р.Д. Тименчик отмечают: «<...> Анненский предполагал написать статью о Ницше в связи с его посмертно опубликованной духовной биографией «Ecce Homo»; на одном из листков [имеются в виду черновые заметки Анненского о Ницше — Г.П.] — пробы заглавий: «Проблема Ницше, или Ницше последнего силуэта», «Ницше и мы», «Ницше— иллюзионист» <...>» (*Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. Л.,1983. С.146).

[4] Там же.

[5] *Пономарева Г.М.* Критическая проза И.Ф.Анненского: (Проблема генезиса): Автореферат дисс. ...канд. филол. наук. Тарту, 1988. С.4-5.

[6] См.: *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Указ соч. С.146

[7] Имеется в виду целый ряд публикаций, прошедших на страницах журнала «Вопросы философии и психологии»: Преображенский В. «Фридрих Ницше: критика морали альтруизма» (1892. №15), Лопатин Л. «Больная искренность» (1893. №16), Грот Н. «Нравственные идеалы нашего времени (Фридрих Ницше и Лев Толстой) (1893. №16), Астафьев П. «Генезис нравственного идеала декадента» (1893. №16). Об особом внимании к этому журналу Анненский говорит в письме к П.П. Семенникову (датируемом апрелем 1891 года): «Сам я за это время читал главным образом статьи философского содержания в этом новом Московском журнале Грота «Вопросы философии и психологии». Много очень интересного, особенно по этике Л.М.Лопатина» (РО ИРЛИ. Ф.275. Оп.2. №66. Арх. П.П. и В.П.Семенниковых). Косвенно на вни-

мание Анненского к этой дискуссии указывает и его статья «Власть тьмы», написанная гораздо позже, в 1905 году, но с использованием модели, заданной работой Н.Грота «Нравственные идеалы нашего времени (Фридрих Ницше и Лев Толстой)».

[8] См.: *Синеокая Ю.В.* Восприятие идей Ницше в России: основные этапы, тенденции, значение // Фридрих Ницше и философия в России. Сб. статей. СПб., 1999. С. 7 — 37; *Мотрошилова Н.В.* Дискуссии о философии Ф.Ницше в России серебряного века // Там же. С. 38-45.

[9] Об этом в письме к Т.А.Богданович Анненский писал: «Я жадно ищу понять и учиться. Но для меня не было бы более торжественного и блаженного дня, когда бы я разбил последнего идола» (Анненский Иннокентий. Книги отражений. Л., 1979. С. 485.)

[10] Театр Еврипида. Т.1. СПб., [1906]. С.618.

[11] Об этом см. также: *Петрова Г.В.* «Я — слабый сын больного поколенья...» (К проблеме «Анненский и Ницше») // Вестник НовГУ. Сер. «Гуманитарные науки». 2000. №15. С.66 — 72.

[12] *Анненский И.Ф.* Учено-комитетские рецензии. 1904-1906 годов... С.96.

[13] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. Л., 1979. С. 63.

[14] РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.26.

[15] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л.,1990. С. 349.

[16] См.: *Петрова Г.В.* О некоторых проблемах поэтики И.Ф.Анненского // Вестник Новгородского государственного университета. Сер. «Гуманитарные науки». 1998. №9. С.56 — 63; *Петрова Г.В.* К изучению проблематики книги стихов И.Ф.Анненского «Тихие песни» (Анализ двух «фортепьянных сонетов») // Методика преподавания гуманитарных дисциплин. Великий Новгород, 2000. С. 84 — 92.

[17] *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т.1. М., 1990. С. 62.

[18] РГАЛИ. Ф.6.Оп.1. Ед.хр. 173.

[19] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. Л., 1979. С. 63-64.

[20] «Вакханки». Трагедия Еврипида. Стихотворный перевод с соблюдением метров подлинника, в сопровождении греческого текста и три экскурса для освещения трагедии, со стороны литературной, мифологической и

психической Иннокентия Анненского, директора 8-й Санкт-Петербургской гимназии. Спб.,1894. С.167.

[21] Там же. С.165, 167.

[22] *Ницше Ф.* Указ. соч. С.61.

[23] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. Л., 1979. С. 63.

[24] В рецензии на перевод Н.Минского «Илиады» Гомера Анненский писал: «В последнее время наши стихотворцы и беллетристы все чаще обращаются к сюжетам классическим — переводят античных поэтов и подражают им. Не говоря о последней эпохе в деятельности Фета, как уже законченной, мы встречаем заново одетыми в русские ямбы и Ипполита, и Антигону, и даже Прометея. <...> Не знаю, чем объяснить такое оживленное внимание к древней жизни и поэзии: эстетической ли реакцией последних десятилетий, косметическим эклектизмом нашего fin de siecle, или понемногу начинает сказываться в нашем обществе влияние классической школы» (*Анненский И.Ф.* «Илиада» Гомера в переводе Н.Минского // Филологическое обозрение. 1896. Том. XI. Кн.2. С.58 — 66).

[25] Театр Еврипида. Т.1. СПб., [1906]. С. 529.

[26] См.: *Анненский И.* «Ипполит», трагедия Еврипида, в переводе Д.Мережковского // Филологическое обозрение. 1893. Том. IV. Кн.2. С.187; *Анненский И.Ф.* Дафнис и Хлоя. Древнегреческий роман Лонгуса. Перевод Д.Мережковского // Филологическое обозрение. 1897. Том XII. Кн.2. С.36.

[27] Вакханки. Трагедия Еврипида... С.XXXVIII.

[28] *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. Февраль. С.64

[29] Там же. Март. С.60 — 61.

[30] *Ницше Ф.* Указ. соч. С.62.

[31] Театр Еврипида. Т.1. СПб., [1906]. С. 18.

[32] Там же.

[33] Там же. С. 19.

[34] Там же.

[35] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. Л., 1979. С. 15.

[36] Театр Еврипида. Т.1. СПб., [1906]. С. 212.

[37] *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. Январь. С.123.

[38] Театр Еврипида. Т.1. СПб., [1906]. С. 237.

[39] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. Л., 1979. С. 459, 469.

[40] *Анненский И.Ф.* Учено-комитетские рецензии. 1904-1906 годов... С.96.

[41] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. Л., 1979. С. 101-102.

[42] *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Указ. соч. С.146.

[43] *Иванов Вяч.* Ницше и Дионис // *Иванов Вячеслав.* Родное и вселенское. М., 1994. С.34.

[44] *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С.177 — 195.

[45] РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед. хр.160.

[46] Произведение Ф.Ницше «Ecce homo» в переводе В.Брюсова было опубликовано в журнале «Весы» (1908. №12. С. 42 — 48, 1909. №2. С. 44 — 48). Как полагает А.И.Червяков, именно эта публикация вызвала «обострение интереса Анненского к наследию Ницше» (Анненский И.Ф. Учено-комитетские рецензии. 1904-1906 годов... С.96)..

[47] Ср. со стихотворениями К.Д.Бальмонта:

Я окружен огнем кольцеобразным,
Он близится, я к смерти присужден, —
За то, что я родился безобразным,
За то, что я зловещий скорпион.

Мои враги глядят со всех сторон,
Кошмаром роковым и неотвязным, —
Нет выхода, я смертью окружен,
Я пламенем стеснен, многообразным.

Но вот, хоть все ужасней для меня
Дыханья неотступного огня,
Одним порывом полон я, безвольным.

Я гибну. Пусть. Я вызов шлю судьбе.
Я смерть свою нашел в самом себе.
Я гибну скорпионом — гордым — вольным.

* * *

Я люблю далекий след — от весла,
Мне отрадно подойти — вплоть до зла,
И его не совершив — посмотреть,
Как костер, вдали, за мной — будет тлеть.

Если я в мечте — поджог города,
Пламя зарева — со мной навсегда.
О мой брат, поэт и царь, сжегший Рим,
Мы сжигаем, как и ты, и горим!
*(«Скорпион»)*

[48] Мысль о «пересоздании» человека и человечества ода из ключевых в теории символизма Андрея Белого. Ср.: «Мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать: для этого мы должны создать самих себя» (*Белый Андрей*. Будущее искусство // *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. М., 1994. С.144) или «Последняя цель культуры — пересоздание человечества <...>» (*Белый Андрей*. Проблемы культуры // Там же. С. 23).

[49] РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед. хр.160.

[50] Здесь присутствует явный намек на символистский идеала поэта-пророка и властелина-царя, избранного. Непосредственным источником этой фразы, мог послужить как призыв Андрея Белого, цитирующего Пушкина в статье-лекции «Настоящее и будущее русской литературы»: «Ты царь — живи один», так и строки из стихотворения К.Д.Бальмонта «Скорпион» (см. выше).

[51] РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед. хр. 168 .

[52] *Анненский И*. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. №8. С.212

[53] *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. Л., 1979. С. 93.

[54] *Анненский И*. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. №10. С.288.

[55] РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр. 186.

[56] *Белый Андрей*. Фридрих Ницше // Весы. 1908. №7. С.48.

[57] О полемике Анненского с Ницше, развитой в драме «Фамира-кифарэд», см.: *Шелогурова Г.Н*. Эллинская трагедия русского поэта // *Анненский И.Ф*. Драматические произведения; Античная трагедия: (Публичная лекция). М., 2000. С.309.

[58] *Зелинский Ф*. Иннокентий Федорович Анненский. Как филолог-классик.// Аполлон. 1910. №4. С.8.

[59] РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед. хр.160.

[60] *Ницше Фридрих*. По ту сторону добра и зла: Сочинения. М., 1998. С.1044.

[61] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. Л., 1979. С. 477.

[62] ОР РГБ. Ф.109. Иванов В.И. Картон 11. Ед. хр. 43. Л.1.

[63] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. Л., 1979. С. 477.

[64] Цит по: *Анненский И.Ф.* Письма к С.К.Маковскому / Публ. А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С.222 — 240.

[65] Там же.

[66] В выступлениях Анненского 1908-1909 годов полемика с русскими символистами расширяется до критики и обличения основных тенденций развития литературного процесса в целом, и в одном ряду оказываются имена Брюсова, Вяч. Иванова и Чехова, Бунина, Горького.

**Омри Ронен**
(Ann Arbor, Michigan)

# «Я» И «НЕ Я» В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ АННЕНСКОГО

Взаимоотношение между тем «я», которое Ю.Н. Тынянов назвал «лирическим героем», а Андрей Белый, переводя поэтику Тынянова на язык философии и грамматики, «лирическим субъектом»[1], с одной стороны, и тем «не я», которое назовем «лирическим объектом», с другой, выступает в поэтической модели мира Иннокентия Анненского как важнейший предикативный элемент. Предикативность эта взаимная или выражает стремление к взаимности:

Иль я не весь в безлюдье скал
И черном нищенстве березы?
Не весь в том белом пухе розы,
Что холод утра оковал?

В дождинках этих, что нависли,
Чтоб жемчугами ниспадать?..
А мне, скажите, в муках мысли
Найдется ль сердце сострадать?

*(«Когда б не смерть, а забытье...»)*

Подобно другим поэтам третьей волны символизма[2], но по-своему, Анненский — поэт третьего лица, одушевленного или чаще неодушевленного. Первая волна символистов была поколением «я»; вторая волна — поколением «ты», будто служившего исправляющим зеркала, преодолевающим субъективность. Но для обоих поколений «*Не Я*» — протяжение или отражение субъекта, его мечта или сон, «Двойник *Я* сущего и призрак бледноликий», мертвый бог «в личине *Я*», по слову Вячеслава Иванова (в стихотворении «Тишина», на которое Анненский откликался не раз).

Такого двойничества Анненский страшился, ибо

если и мир, и читатель, как у Бодлера (Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frire), лишь двойник Я, то из одиночества нет исхода.

Так говорит Анненский в стихотворении «Листы»: «Кружатся нежные листы / И не хотят коснуться праха... / О, неужели это ты, / Всё то же наше чувство страха? // Иль над обманом бытия / Творца веленье не звучало, / И нет конца и нет начала / Тебе, тоскующее *я*» (толчком для написания этих стихов была, кажется, акварель Мельери [Xavier Mellery] «Осень» [1890]), изображающая падающие листья в виде женщин»).

Так обращается он и к своему истинному «Другому», к читателю в будущем: «Пусть только бы в круженьи бытия / Не вышло так, что этот дух влюбленный, / Мой брат и маг, не оказался я / В ничтожестве слегка лишь подновленный».

Стихотворение «Поэту», опубликованное спустя полвека после смерти Иннокентия Анненского[3], 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 Сечкарев[4], и не Кривичу, как предположил Ингольд[5], а — дидактически — обобщенному поэту, но полемически, по моему предположению (Ронен 1984), — конкретно Федору Сологубу. Именно на противопоставлении «раздельности» «лучей» и «слитности» видений «чада» или «ночи» основаны у Сологуба два программных стихотворения, опубликованных в 1907 г.: «О, жалобы на множество лучей / И на неслитность их! / И не искать бы мне во тьме ключей / От кладезей моих! // Ключи нашел я и вошел в чертог, / И слил я все лучи. / Во мне лучи. Я — весь. Я только бог. / Слова мои — мечи»; «Разделенья захотел я, и воздвиг широкий круг, / Вольный пир огня, веселья, сочетаний и разлук. // Но наскучила мне радость переменчивых лучей, / Я зову иную сладость, слитность верную ночей».

По-видимому, и у Сологуба, и у Анненского «лучи» символизируют некий источник многоразличного тварного мира вещей и — у Анненского — представляют собой залог его действительного существования. Этот символ ведет свое начало из творчества гр. А.К. Толстого[6]: «Все явления вселенной, / Все движенья вещества — / Всё лишь отблеск божества, / Отраженьем раздробленный! // Врозь лучи его скользя, / Разделились беспредельно, / Мир земной есть луч отдельный — / Не светить ему нельзя!» Метапоэтический и метафизический смысл слова «лучи» в стихотворении «Поэту» не будет ясен, если не вспомнить этих слов из пролога к «Дон Жуану». Раздельная четкость лучей-объектов противопоставлена слитности субъективных видений, как бытие вымыслу или как стили, основанные, по определению Якобсона[7], на метонимии, например, реализм, ширящий «грани бытия», обращаясь к всё новым и новым сторонам жизни, противопоставлены стилям, основанным на метафоре, например, романтизму, множащему формы фантазией. В конце стихотворения Анненский по-гегелевски снимает это противопоставление между раздельным и слитным, между вещностью и вечностью, в понятии «целокупности» творческого восприятия.

«Над нами власть вещей / С ее триадой измерений», — пишет Анненский, потому что для тел характерна, согласно Декарту, протяженность, как для души мысль. Власть вещей зовет, потому что в ней открыты оба мира, прикровенные в искусстве: творец и бренная тварь, «тленность», «Творящий дух и жизни случай», как сказано в другом стихотворении Анненского о поэзии. Исподволь, от Декарта через Спинозу, Анненский, когда говорит о глазах «не-я», переходит к одному поэтическому высказыванию Шеллинга[8]: «Как бы поднятая из необозримой глубины, субстанция являет себя наблюдателю.., взирая на него широко открытыми глазами, преисполненным значения взором» («Об отношении реального и идеального в природе»).

Два места в прозе Анненского помогают понять эмоциональное и эстетическое значение его веры в иное и внешнее, в объект, будь то творец, вещь или другая душа, и в слово как единственный путь к этому инобы-

тию. Первый отрывок представляет собой как бы манифест интерсубъективности, отрекающейся от романтического культа одиночества и одинокого героя-демиурга: «С одной стороны — *я*, как герой на скале, как Манфред, демон; *я* политического борца; а [с] другой *я,* т.е. каждый, *я* ученого, *я,* как луч в макрокосме; *я* Гюи де Мопассана и человеческое *я,* которое не ищет одиночества, а напротив, боится его; *я,* вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же одинокой и дрожащей в пустоте паутины; не то *я*, которое противопоставляло себя целому миру, будто бы его не понявшему, а то *я*, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и сделать его собою» («Что такое поэзия?»)[9]. Во втором отрывке говорится о самоценности слов вне всякой связи с так называемым «образом» «и их благороднейшем назначении — связывать переливной сетью символов *я* и *не-я,* гордо и скорбно сознавая себя средним — и притом единственным средним, между этими двумя мирами» («О современном лиризме»)[10].

Самое трудное место в стихотворение «Поэту» — это строки «Не глубиною манит стих, / Он лишь как ребус непонятен». Мы помним заключительные слова из стихотворения «Идеал»: «Решать на выцветших страницах / Постылый ребус бытия». «Rebus, non verbis», «вещами, а не словами», так назывались первые ребусы. Не слова означали вещи, а вещи означали слова. Так у Анненского знаменование есть двусторонний процесс: от вещи ожидается, что оно ответит слову, и поэтому Смирнов[11] совершенно справедливо заметил, что у Анненского «знак сближается с вещью», «элементы физического мира отождествлялись с семиотическими единицами», т.е. между означаемым и означающим предполагалась обратная связь. Есть одно сходное, выделенное курсивом место в «Философии имени» Лосева[12]: «*Тайна слова в том и заключается, что оно — орудие общения с предметами и арена интимной и сознательной встречи с их внутренней жизнью*». И Анненский, и Лосев, по-видимому, отталкиваются от той же самой мысли В. Гумбольдта, которую приводит Потебня[13]: «Чело-

век окружает себя миром звуков для того, чтобы воспринять и переработать в себе мир предметов... все вообще отношения человека ко внешним предметам обусловлены тем, как эти предметы представляются ему в языке». Стих для Анненского непонятен лишь как вещь, как явление природы, как один из ребусов бытия, как феномен, а не как ноумен.

Отношение означающего к означаемому в метасемантической поэтике Анненского, с его упованием на ответ, на двусторонность связи, моделирует отношение *я* к *не-я* в мире его поэзии.

Это отношение, в свою очередь, реализует мистическое и магическое понятие «симпатии» между микро- и макрокосмом в эмоционально-лирическом плане как жалость и сострадание не только к «старым эстонкам», не только к одушевленному, о чем проницательно писал Митрофанов[14], но и, в первую очередь, к неодушевленному, к изображению, к кукле на Валлен-Коски, к природе, грубо разбуженной весною, к предметам, которыми обставлено разлитое в мире мучение.

Ноша жизни светла и легка мне,
И тебя я смущаю невольно;
Не за бога в раздумье на камне,
Мне за камень, им найденный, больно.

Картина Крамского «Христос в пустыне» и утомленный бронзовый Гермес из Геркуланума, тоже сидящий на камне, тот Гермес, чья скептическая складка губ описана в «Царе Иксионе», в ремарке к явлению четвертому, — представляются источниками этой трагической сцены. За ней стоит и легенда Гейне о грядущем искупителе камней и всех неодушевленных вещей, который, подобно Орфею, освободит их от неподвижности[15].

Жалость к миру феноменов — та основная черта поэтической этики Анненского, которая делает его антиподом Вячеслава Иванова, певца спасительной безжалостности. В этом непреодолимая граница между двумя нравственными полюсами русского символизма. С одного полюса говорит Иванов в цикле «Carmen

saeculare»: «И Бога крест подъяв, как Симон Кириней, / Мы жадной Жалости разрушили заклятье, / Навек Любовь расторгли с ней»; «Всем Состраданием Земли переболев, — / Как жалобу Сирен, дух презрел плач Явлений / И воссмеялся в нас — как Лев». С другого полюса — Анненский, в стихотворении «Сирень на камне»: «Вот кем-то врезан крест замшенный / В плите надгробной, и, как тень, / Сквозь камень, Лазарь воскрешенный, / Пробилась чахлая сирень. // И жизни ль дерзостный побег, / Плита ль пробитая жалка мне, — / Дрожат листы кустов-калек, / Темнее крест на старом камне».

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Ронен О.* «Блок и Гейне» // Звезда. № 11 (2002). С. 231. *Ронен О.* Из города Энн. СПб., 2005. С. 197-198.

[2] *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм // Русская мысль, № 12 (1916) отд. II; переизд.: *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 106–109; *Ронен О.* Символика Михаила Кузмина в связи с его концепцией книги жизни // Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov (UCLA Slavic Studies. New Series. Vol. I) // Культура русского модернизма. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову. М., 1993. С. 292-294; *Ронен О.* В.М. Жирмунский и проблема преодоления в смене стилей и течений // Acta Linguistica Petropolitana // Труды Института лингвистических исследований. Том I, часть 1 (СПб, 2003). С. 57-58.

[3] *Анненский Иннокентий.* Стихотворения и трагедии. (Библиотека поэта). Л., 1959. С. 219-220, илл. между 208 и 209.

[4] *Setchkarev V.M.* Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij. The Hague, 1963. С. 38, 71-72.

[5] *Ingold F.* Innokentij Annenskij. Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symolismus. Bern, 1970. С. 131–134, 206.

[6] *Ронен О.* Литературно-историческое значение драмы гр. А.К. Толстого «Дон Жуан» // Шиповник. Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давыдовича Тименчика. М., 2005. С. 385-387.

[7] *Jakobson R.* O realizmu v umění // Červen. № 4 (Praha, 1921). Якобсон Р. Работы по поэтике. (Языковеды мира). М., 1987. С. 387-393.

[8] *Шеллинг Ф.В.Й.* Сочинения в двух томах. (Философское наследие). Том 2. М., 1989. С. 51.

[9] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. (Литературные памятники). М., 1979. С. 206.

[10] Там же. С. 338-339.

[11] *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 72, 84.

[12] *Лосев А.Ф.* Философия имени. М., 1990. С. 48.

[13] *Потебня А.А.* Мысль и язык. Киев, 1993. С 29.

[14] *Митрофанов П.П.* Иннокентий Анненский // Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. С.А. Венгерова. Том II. М., 1915. С. 287.

[15] *Ронен О.* «Естество» // Звезда. № 9 (2002). С. 233; *Ронен О.* Из города Энн. СПб., 2005. С. 188-189.

**Любовь Кихней**
(Москва)

# ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ КАК ПРЕДТЕЧА АКМЕИСТОВ

Иннокентий Анненский — одна из центральных фигур русской поэзии Серебряного века, значение которого недооценено до сих пор. В критике поэзия Анненского традиционно долгое время рассматривалась в контексте символизма. Эта традиция была заложена самими символистами, в частности, А.Блоком и Вяч. Ивановым, которые воспринимали его творчество как одно из достижений символизма.

Но если Анненский символист, то как же тогда объяснить тот факт, что акмеисты, оппозиционно настроенные против своих предшественников, провозглашали его своим учителем? Ведь величие Анненского-поэта первыми отметили именно акмеисты. Они доказывали, что с поэтическими открытиями Анненского связано возникновение в русской литературе нового характера лирического мышления, творческих принципов, определивших перспективы развития искусства слова. Так, Гумилев называл Анненского великим европейским поэтом. Ахматова считала его предтечей русских модернистов 1910-х годов: «Он шел одновременно по стольким дорогам! Он нес в себе столько нового, что все новаторы оказывались ему сродни… Иннокентий Анненский не потому учитель Пастернака, Мандельштама и Гумилева, что они ему подражали, — нет… но названные поэты уже «содержались» в Анненском»[1].

Художественная модель, созданная Анненским, коррелировала с символистской моделью, ибо была выстроена по той же семантической схеме *бытия-инобытия*. Но принимая эту важнейшую для символизма оппозицию, Анненский меняет аксиологические акценты, и, взрывая символизм изнутри, предвосхищает акмеистическую систему онтологических ценностей.

Фактически амбивалентное отношение Анненского к *миру иному* отразилось прежде всего в семанти-

ке *неба*. Поэт как бы вступает с символистами в полемический диалог и в конечном итоге отказывает последним в сакрализации неба. Отсюда мотив «пустого», «мертвого», «выжженного» неба, совершенно не характерного для символистской поэтики. В стихотворении «Спутнице» автор пишет: «В пустыне выжженного неба / Я вижу мертвую зарю / Из незакатного Эреба»[2]. «Небо» в большинстве контекстов Анненского — это «звездная пустыня» (см.: «Вербная неделя»), «обманувшая отчизна» («Зимнее небо»), «синяя пустынь» («Закатный звон в поле»), «мертвый простор» («Серебряный полдень»), солнце в небе тоже «мертвое» («Офорт»).

У акмеистов *небо* обретает тот же негативный семантический ореол[3]. Так, у раннего Мандельштама «небо» чаще всего сопровождается негативно окрашенными эпитетами и сравнениями со значениями «мертвенности», «пустоты»: «Я вижу каменное небо / Над тусклой паутиной вод», «Небо тусклое с отсветом странным / Мировая туманная боль...»; «И небо мертвенней холста; / Твой мир, болезненный и странный, / Я принимаю, пустота!». Обычно это пустые небеса, граница мира». Близкие по семантике образы встречаются и у ранней Ахматовой: «Пустых небес прозрачное стекло...», «Низко, низко небо пустое, / И голос молящего тих...» (см. также позднеакмеистические вариации образа *неба* в «Звездном ужасе» Гумилева и в «Неизвестном солдате» Мандельштама).

Подобные семантические схождения позволяют сделать следующий вывод. В онтологической концепции Анненского бинарная оппозиция символистского двоемирия сохраняется, но дополняется инвариантной схемой, в которой место платоновско-соловьевской «чистой идеи» занимает смерть.

В связи с этим, с одной стороны, у Анненского на первый план выдвигается проакмеистический пафос реабилитации земного бытия. А с другой стороны, предметом его мучительных медитаций 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»). Лирический герой Анненского часто находится в «пограничной ситуа-

ции», в положении, из которого, говоря словами Шестова, «...нет и абсолютно не может быть никакого выхода»[4]. Отсюда и экзистенциальный пафос его стихотворений, тема которых связана с пограничными состояниями перехода между днем и ночью, явью и сном / бредом, что, по сути дела восходит к инвариантной оппозиции жизни — смерти. Потусторонний мир для лирического героя Анненского оборачиваеся симулякром еще и потому, что критерием истины для поэта было его собственное чувственное восприятие, которому потусторонняя реальность неподвластна.

Но с другой стороны, именно из-за своей кратковременности жизнь обретает огромную притягательность. Не случайно один из сонетов назван «Желанье жить»: Свисту меди послушен дрожащей, / Вижу — куст отделился от чащи / На дорогу меня сторожить... // Следом чаща послала стенанье, / И во всем безнадежность желанья: / «Только б жить, дольше жить, вечно жить...»[5]. Жить хотят и чахлые побеги из стихотворения «Сирень на камне». Отсюда сравнение побегов, которые пробиваются сквозь могильную плиту, с библейским Лазарем («Лазарь воскрешенный»). Это мучительная жизнь в попытке преодолеть смерть, под гнетом камня, когда «...роса, и та для них недуг, / И смерть их голубое небо». Этот «жизни дерзостный побег» мог бы символизировать победу над смертью, если бы не выглядел столь жалко («чахлая сирень», «листы пожелкли, обгорели»).

Анализируемые тексты опровергают бытующую в литературоведении концепцию об Анненском — «певце смерти». Вывод напрашивается прямо противоположный. Лирический герой Анненского противопоставляет смерти жизнь во всех ее проявлениях: страх смерти преодолевается наслаждением от самого процесса бытия. А это близко к акмеистическим воззрениям, воплощенным в их критике и художественной практике. Фундаментальной категорией и своего рода отправной точкой философии акмеистов стала категория «существования». Все вещи и явления, полагают акмеисты, независимо от того, какое место они занимают в мире, объединяет то, что они существуют, живут, бытийствуют. «Для нас, — пишет Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм», —

иерархия в мире явлений — только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все–таки неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и потому перед лицом небытия — все явления братья»[6]. А Мандельштам в «Утре акмеизма» призывает поэтов «любить существование вещи больше самой вещи»[7].

Думается, что онтологические представления и Анненского, и акмеистов связаны с феноменологическими концептами, разработанными Э. Гуссерлем и его последователями. Так, «феноменология основывается на истолковании феномена не как явления чего–то иного (например, сущности), а как того, что само себя обнаруживает, как предмета, непосредственно явленного сознанию»[8]. А М. Хайдеггер позже выдвинул критерий «присутствия», «не–сокрытости» «бытия–как–сущего»: «Бытие, благодаря которому все сущее отчеканено как именно такое сущее, бытие означает присутствие»[9].

Но бытие-присутствие являет себя не иначе, чем через восприятие человека, оно оказывается слито с ним. Э. Гуссерль утверждал, что предмет лишь в процессе восприятия становится феноменом; он как бы заново творится, наполняется той ценностью, которую вкладывает в него наше воспринимающее сознание. Большую роль при этом играет понятие *интенциональности* (т.е. направленности сознания на объект), которая является своего рода мостом между субъектом и объектом. Феноменологическое описание, как бы заново творящее объект и в то же время являя собой чистую структуру сознания, Гуссерль называет конституированием[10].

С этой точки зрения стихотворения Анненского выступают в статусе феноменологических описаний, в которых сознание лирического героя сливается с внешним миром. Так, в стихотворении «Когда б не смерть, а забытье...» лирический герой, ожидающий приближения смерти, воспринимает свое экзистенциальное бытие в слиянности с онтологическим бытием мира: «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?»[11]. Все, что происходит с миром вокруг лирического героя не просто окрашено его настроением, но как бы становится собственно «тканью» его эмоционального состояния.

Но ведь такими феноменологическими описаниями (в которых внешний план изображения становится своего рода кодом внутреннего состояния героя) оказываются лирические миниатюры А. Ахматовой, О. Мандельштама, позднего Н. Гумилева, В. Нарбута. В свете этого не только становится понятной связь акмеистов с Анненским, но и акмеистическая поэтика, зачинателем которой оказывается именно Анненский, получает свое «феноменологическое» обоснование. Новый способ видения действительности становится основой «анненской», а впоследствии — и акмеистической поэтики.

Таким образом, философско-художественное открытие Анненского заключается в том, что он скоррелировал две сферы бытия — внешнюю, объективную, и внутреннюю, субъективную, причем первую сделал планом выражения для последней. Образы реального мира в таких стихотворениях, как «То было на Вален-Коски...», «Снег», «Кулачишка», «Прерывистые строки» и во многих др., являют собой интенциальные воплощения переживания лирического героя.

Позже эта открытие онтологической поэтики, типологически сопоставимое с феноменологическим ученьем, было подхвачено и разработано акмеистами — и в манифестах, и в художественной практике. Так, С. Городецкий, отмечая акмеистические особенности поэтики В. Нарбута, указывает: «От реалиста Владимира Нарбута отличает присутствие того химического синтеза, сплавляющего явления с поэтом, который и сниться никакому, даже самому хорошему реалисту не может. Этот синтез дает совсем другую природу всем вещам, которых коснулся поэт»[12]. Этот сплав «явления с поэтом», отмеченный Городецким, по существу, означает конституирование предметов, о котором писал Гуссерль.

На практике феноменологическую слитность бытия и сознания полнее всего воплотила Ахматова. Ведь читатель «Вечера» и «Четок» не в готовом виде вос-

принимает эмоцию, а следует за смещением фокуса авторского сознания: останавливаясь на тех же вещных вехах, что и субъект переживания, он воспринимает их в той же последовательности и в том же оценочном ключе. В итоге, «повторяя» работу авторского сознания, читатель сам реконструирует переживание в соответствии со своим душевным опытом и системой ценностей. Новому — опосредованному — способу воплощения переживания критики придавали статус художественного открытия.

Но парадокс заключается в том, что этот метод письма открыл именно Анненский! Эстетический «удар», полученный Ахматовой от чтения корректуры «Кипарисового ларца», во многом повлиял, как она сама признавалась, на становление ее творческого метода. Свидетельство тому — ее стихотворение «Подражание И.Ф.Анненскому» (1911), в котором она посредством реминисцирования намеренно обнажает приемы учителя, имплицированные ею в свою лирическую систему. Ср.: «И всегда открывается книга / В том же месте» («Подражание И.Ф.Анненскому») и «Мне всегда открывается та же / Залитая чернилом страница...» (из стихотворения Анненского «Тоска припоминания»). Или: «О, сказавший, что сердце из камня, / Знал наверно: оно из огня...»[13] («Подражание И.Ф-.Анненскому») и «Я думал, что сердце из камня, / Что пусто оно и мертво: / Пусть в сердце огонь языками / Походит — ему ничего» (из стихотворения Анненского «Я думал, что сердце из камня...»).

Совершенно «по–анненски» разыгран финал стихотворения: «Никогда не пойму, ты близка мне / Или только любила меня». Парадокс, заключенный в финальном двустишии (любить — еще не значит быть близким), так характерен для лирических миниатюр Анненского (ср.: «Не потому, чтоб я Ее любил, / А потому, что я томлюсь с другими. <...> Не потому, что от Нее светло, / А потому, что с Ней не надо света»).

Опыт Анненского усваивает не только Ахматова, но, по их собственному признанию, Н.Гумилев, и О.Мандельштам. Так, к примеру, характерная примета поэтики Анненского — *метонимическое* изображение вещного мира как «проводника» экзистен-

циальных состояний (ср. «Кулачишка», «У Св.Стефана») — станет приметой поэтического стиля Мандельштама эпохи «Камня» (ср.: «Когда пронзительнее свиста, / Я слышу английский язык...»)[14].

Специфической чертой поэтики акмеизма принято считать глубоко разработанную ими поэтику культурных рецепций. Однако, определение акмеизма как «тоски по мировой культуре» предполагает нахождение механизма переноса текстов чужой культуры на русскую культурную почву. Особый вклад в решение этой задачи, согласно акмеистам, внес Анненский. Мандельштам в статье «О природе слова» восторженно писал: «Когда европейцы его [Анненского. — *Л.К.*] узнают, смиренно воспитав свои поколения на изучении русского языка <...>, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов»[15].

Эллинизм Мандельштама, безусловно, был опосредован эллинистическими штудиями Анненского. Но дело еще и в том, что Анненский сумел перенести на русскую почву и открытия французских модернистов, давших непосредственные импульсы для разработки акмеистической поэтики. Прекрасно зная современную европейскую, в особенности, французскую поэзию, Анненский стал подлинным восприемником эстетических и поэтических установок Поля Верлена, Артюра Рембо, Шарля Кро и Стефана Малларме. И, будучи младшим современником «проклятых поэтов», Анненский сумел разглядеть в их творчестве новые смысловые ходы, инновационные принципы воплощения картины сознания, которые в полной мере реализовало уже следовавшее за Анненским поэтическое поколение. Например, теория «знакомства слов», культивируемая Мандельштамом, его поздние метонимические метафоры корреспондирует с метафорической поэтикой Малларме, воспринятой, как мы полагаем, через Анненского.

В письме к Максимилиану Волошину от 6 марта 1909 года Анненский писал: «...самое страшное и властное слово, т.е. самое загадочное — может быть именно слово — будничное. ...Любите ли 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 Лютеции к нам в устьсысольские палестины[16].

Вот это желание дать новое имя и смысл в своей культуре чужим (но насущным и для России!) мыслеформам и обнаруживает «глубинный нерв» и «интимнейший мотив», которым движим Анненский, приступая к переводам французов последней трети XIX века. Выскажем догадку, что не будь Анненский переводчиком этих поэтов, то не было того Анненского, каким мы его знаем, а стало быть, и облик российской постсимволистской поэзии был бы иным.

Таким образом, дело заключается не в банальном процессе влияния французских символистов на Анненского. И не в симультанном со-мыслии, со-чувствовании, обусловившем типологическое сходство поэтики французского модернизма и Анненского. Дело заключается в сложнейшем механизме переноса способа художественного мышления, присущего одной культуре, на язык другой. Но в этом, по Топорову, и заключается диалогический смысл существования всякой культуры, которая является пространством «оптимальной «проводимости смыслов» — от одного к другому, от я к ты, от культуры к культуре[17].

Таким образом, открытия Анненского в области онтологической и интерстекстуальной поэтики, связанные с новым философским мироощущением, возникшем на рубеже веков, были подхвачены и разработаны акмеистами как в манифестах, так и в творческой практике. Поэтому-то его можно считать предтечей акмеистов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. Т.2. М., 1987. С.202-203.

[2] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 119. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи.

[3] Именно символистская теория двоемирия стала тем камнем преткновения, который заставил молодое поко-

ление поэтов в 1912 году «отпочковаться» и создать собственную теорию искусства, назвавшись акмеистами.

[4] *Шестов Л.* Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т.1. С. 81.

[5] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 180.

[6] *Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. Т.3. М., 1991. С. 18.

[7] *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т.2. М., 1990. С. 144.

[8] *Огурцов А.П.* Феноменология // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 718.

[9] *Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге: Избранные статьи позднего периода творчества. М., 1991. С. 84.

[10] См.: *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии. М., 1994.

[11] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 189.

[12] *Городецкий С.М.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика. / Сост. А.Г. Соколов. М., 1988. С. 95.

[13] *Ахматова А.* Указ. соч. Т.1. С. 42.

[14] *Мандельштам О.* Указ. соч. Т.1. С. 92.

[15] Там же. Т.2. С.181.

[16] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 486.

[17] *Топоров В.Н.* Пространство культуры и встречи в нем // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. М., 1989. С. 7.

**Ольга Кондратьева**
(Кемерово)

# СЕРДЦЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА И. АННЕНСКОГО

Творчество Иннокентия Анненского до сих пор остается одним из наиболее загадочных явлений в русской литературе рубежа XIX-XXвеков, что обусловлено как уникальностью творческой судьбы поэта, так и оригинальностью его художественного метода.

Как отметил А.В. Федоров, «вопрос о той роли, которую для дальнейшей истории русской и русской советской поэзии сыграло искусство Анненского, в сущности, почти не освещен, но вопрос этот весьма реален»[1]. Таким же актуальным этот вопрос остается и в настоящий момент, и для его решения необходимо разноаспектное изучение творчества поэта литературоведами и лингвистами. Одним из способов, которым может быть осуществлено описание индивидуально-авторской картины мира художника слова, является анализ, выявляющий базовые концепты, образы и символы поэтического текста и позволяющий установить их специфику. В настоящем исследовании анализируется своеобразие художественного мира И. Анненского сквозь призму одного из центральных культурных концептов — концепта *сердце*.

Концептосфера внутреннего мира человека является доминантной в любом поэтическом тексте. В поэтическом сознании И. Анненского центром внутреннего мира человека является не душа, что характерно для национальной картины мира русского этноса, а сердце. Об этом свидетельствует, прежде всего, тот факт, что количество употреблений лексемы ***сердце*** в стихотворениях И. Анненского во много раз превосходит количество употреблений лексемы ***душа***.

Лирический герой Анненского, по наблюдениям критиков, является наблюдателем, созерцателем[2], сосредоточен на восприятии мира, он «только смотрит и мучительно-пассивно переживает»[3]. Воспринимает окружающий мир лирический герой преимуще-

ственно посредством сердца, именно оно чувствует этот мир, постигает красоту, ищет нечто неуловимое, но необходимое для полноты духовной жизни героя:

Сила господняя с нами,
Снами измучен я, снами...
Ночью их **сердце почуя**
Шепчет порой и названье,
Да повторять не хочу я...
*(«Сила Господняя с нами»)* [4]

Но **сердцу чудится лишь красота утрат**,
Лишь упоение в завороженной силе;
И тех, которые уж лотоса вкусили,
Волнует вкрадчивый осенний аромат
*(«Сентябрь»)* [5]

Чьих-то ждешь задумчивых речей
И нежной ласки, и в вечерних тенях
**Чего-то сердцем ищешь**...
*(«Из поэмы «Mater Dolorosa»»)* [6]

Переживание тоски, страдания, муки является базовым для лирического героя Анненского. Страдания и боль неизбежно сопровождают процесс восприятия и познания мира. «Не сквозь слезы, — что слезы! — сквозь боль воспринимается мир. **Боль для него единственный путь от мира к сердцу** (выделено нами. — *О.К.*). Боль для него это «путь и жизнь», а в отношении к миру земному, юдольному — и истина...», — отметил Е. Архипов[7]. Сердце человека, подобно ему самому, измучено, истомлено как внешними впечатлениями, так и внутренней духовной жизнью. Практически любое событие и впечатление доставляет душевный дискомфорт, приносит резкие болевые ощущения сердцу:

Тошно сердцу моему
От одних намеков шума:
Все бы молча в полутьму
Уводила думу дума.
*(«В дороге»)* [8]

И я порвать хочу серебряные звенья...
Но нет разлуки нам, ни мира, ни забвенья,
И **режут сердце мне их узкие следы**...
*(«Первый фортепьянный сонет»)* [9]

И мои ль, не знаю, **жгут**
Сердце слезы,
Или это те, которые бегут
У слепого без ответа...
*(«Октябрьский миф»)* [10]

Не только сердце человека, но и «сердце» неодушевленных предметов, например, скрипки, ощущает боль. То, что для внешнего взгляда кажется прекрасным, дарящим эстетическое наслаждение, внутренне переживается как несказанная, невыносимая му??ка:

«Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? Довольно?..»
И скрипка отвечала *да*,
Но **сердцу скрипки было больно**.
*(«Смычок и струны»)* [11]

И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось
*(«Смычок и струны»)* [12]

В результате тяжелой работы по восприятию, осмыслению и переживанию импульсов внешнего и их откликов в мире внутреннем сердце человека становится слабым, одиноким и усталым:

В аллею черные спустились небеса,
Но **сердцу в эту ночь не превозмочь усталость**...
*(«После концерта»)* [13]

Звоны, возьмите меня!
Сердце так слабо и сиро,
Пыль от сверкания дня
Дразнит возможностью мира...
*(«Закатный звон в поле»)* [14]

Эмоции, которые испытывает сердце человека, относятся преимущественно к полюсу так называемых отрицательных эмоций, что в полной мере соответствует основному эмоциональному фону художественного мира И. Анненского. Сердце чувствует грусть, уныние страх:

Бледнеет даль. Уж вот он — день разлуки,
Я звал его, **а сердцу всё грустней**...
*(«На северном берегу»)*[15]

И не горе безумной, а ива
**Пробуждает на сердце унылость**,
Потому что она, терпеливо
Это горе качая... сломилась
*(«Ноша жизни светла и легка мне...»)*[16]

О сердце! Когда, леденея,
Ты смертный почувствуешь страх,
Найдется ль рука, чтобы лиру
В тебе так же тихо качнуть
*(«Лира часов»)* [17]

В то же время сердце в поэзии И. Анненского опредмечивается, уподобляется предметам материального мира. Это одно из проявлений тесного сцепления внешнего и внутреннего мира характерных для автора. «Как иногда мне тяжел этот наплыв мыслей, настроений, желаний — эти минуты **полного отождествления души с внешним миром** (выделено нами. — *О.К.*), — писал он А. Бородиной[18]. Таким образом, творческий процесс питается внешним миром, восприятие его явлений служит импульсом движения поэтической мысли. Именно связь между душевными процессами и явлениями внешнего мира является главной в творчестве И. Анненского, определяет своеобразие его художественного метода. Первым эту особую черту выделил Н. Гумилев в статье «Жизнь стиха», позднее Л. Гинзбург назовет образ мира, созданный Анненским, «вещным миром».

В поэзии Анненского «предмет не сопровождает человека и не замещает его иносказательно; остава-

ясь самим собой, он как бы дублирует человека»[19]. То же самое можно сказать и о центре духовной и эмоциональной жизни человека — о сердце. Предметы дублируют сердце, способствуют акцентуации ряда его свойств.

Прежде всего, сердце предстает как «строение» или даже «камин», выложенный из камня, в котором разгорается пламя:

Я думал, что сердце из камня,
Что пусто оно и мертво:
Пусть в сердце огонь языками
Походит — ему ничего
*(«Я думал, что сердце из камня…»)* [20]

Любовь — это всепожирающий огонь, испепеляющий, выжигающий сердце человека. В результате этого «пожара» сердце оказывается заполнено исключительно перегаром и удушливым дымом. «Стены» сердца выжжены огнем эмоций:

Муть вина, нагие кости,
Пепел стынущих сигар,
На губах — отрава злости,
**В сердце — скуки перегар**…
*(«Трактир жизни»)* [21]

Кончилась яркая чара,
**Сердце очнулось пустым**:
В сердце, как после пожара,
Ходит удушливый дым
*(«Пробуждение»)* [22]

Жребий, о **сердце,** твой понят —
Старого пепла не тронь…
Больше проклятый огонь
**Стен твоих черных не тронет**!
*(«Пробуждение»)* [23]

Сердце героя воспринимается также как «кладбище» или «склеп», в котором похоронена вера человека:

Как земля, эти лица не скажут,
**Что в сердцах похоронено веры**...
Не глядят на меня — только вяжут
Свой чулок бесконечный и серый
*(«Старые эстонки»)* [24]

И. Анненский часто сравнивает жизнь человека с механизмом, который изнашивается и прекращает свое существование. Сердце также предстает как некий механизм, выполненный из стали, причудливая механическая модель насекомого:

Сердца стального трепет
Со стрекотаньем крыл
Сцепит и вновь расцепит
Тот, кто ей дверь открыл...
*(«Стальная цикада»)* [25]

Наиболее традиционным для И. Анненского является уподобление сердца часам или его отдельным элементам. Автор поэтических строк сосредоточен «на одном предмете или на группе предметов, между собой сопряженных. Явно символическая концепция вещей сужает, ограничивает их отбор. Анненский не может и не хочет уйти от исконной символики музыкальных инструментов, часов, маятника. Но новое, урбанистическое сознание преображает вечные символы своим техницизмом...»[26]. Биение сердца человека подобно бою часов:

**О сердце!** Когда, леденея,
Ты смертный почувствуешь страх,
Найдется ль рука, **чтобы лиру**
**В тебе так же тихо качнуть**,
И миру, желанному миру,
Тебя, мое **сердце**, вернуть?...
*(«Лира часов»)* [27]

Лишь полога ночи немой
Порой отразит колыханье
Мое и другое дыханье,
**Бой сердца** и мой и не мой...
*(«Двойник»)* [28]

Подобно тому, как часы отсчитывают мгновения жизни, сердце отмечает события жизни, уподобляясь одновременно и часам, и некоему счетному аппарату:

**Сердцу скажи, чтоб ударов оно не считало**…
Шаг задержи и прислушайся! Ты не один…
*(«Notturno»)* [29]

Где нет ни слез разлуки,
Ни стылости небес,
**Где сердце — счетчик муки,**
**Машинка для чудес**…
*(«Будильник»)* [30]

Биение сердца может описываться и метафорой бьющегося под дугой колокольчика:

Мы тронулись… Тройка плетется,
Никак не найдет колеи,
А сердце… бубенчиком бьется
Так тихо у плотной шлеи
*(«Далеко… Далеко…»)* [31]

Эмоции оказывают на сердце человека воздействие, сходное со сминанием бумаги:

Фигурно там отобразился страх,
**И как тоска бумагу сердца мяла**,
Но по строкам, как призрак на пирах,
Тень движется так деланно и вяло.
*(«Другому»)* [32]

Показательно, что даже уподобляясь предметам неживого мира, сердце в поэзии И. Аненнского продолжает жить, оно бьется, трепещет, что является отражением, с одной стороны, представлений о жизни как о бесконечном движении, бесконечном процессе превращений и перевоплощений и, с другой стороны, отражением представлений о неразрывной связи живого и неживого, душевного и вещного миров:

Пчелы в улей там носят мед,
Пьяны гроздами...
Сердце ж только во сне живет
Да меж звездами...
*(«Лишь тому, чей покой таим»)*[33]

Ведь под **снегом сердце билось**,
Там тянулась жизни нить:
Ту алмазную застылость
Надо было разбудить...
*(«Дочь Иаира»)* [34]

Скажите, что сталось со мной?
Что **сердце так жарко забилось**?
Какое безумье волной
Сквозь камень привычки пробилось?
*(«Бабочка газа»)* [35]

Таким образом, в отличие от обычного носителя языка, художник слова не просто использует, а по-своему переосмысляет сформированные в культуре концепты, образы и символы. Сочетание живого и неживого, их взаимное прорастание друг в друга, является характерной особенностью художественной картины мира И. Анненского, что проявляется и в индивидуально-авторском осмыслении ***сердца***. Предметы вещного мира интересуют Анненского не сами по себе, «но всегда в своей соотнесенности с человеком. Вещи — знаки душевного опыта, а психические процессы как бы ассимилируют материальную среду, окружающую человека»[36].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Федоров А.В.* Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984. С. 252.

[2] *Гофман В.* [Рец.] // Новый журнал для всех. 1910. № 21. С. 121. Рец. на кн.: Анненский Иннокентий. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). М.: Гриф, 1910.

[3] *Волошин М.* Лики творчества. И.Ф. Анненский — лирик // Аполлон. 1910. № 4. С. 13.

[4] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов.

писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 174. Здесь и далее полужирным шрифтом выделения наши.

[5] Там же. С. 62.

[6] Там же. С. 161.

[7] *Архиппов Е.* Миртовый венец. М., 1915. С. 85.

[8] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 64.

[9] Там же. С. 67.

[10] Там же. С. 110.

[11] Там же. С. 87.

[12] Там же. С. 87.

[13] Там же. С. 126.

[14] Там же. С. 135.

[15] Там же. С. 165.

[16] Там же. С. 172.

[17] Там же. С. 172.

[18] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 466.

[19] *Гинзбург Л.Я.* Вещный мир // *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974. С. 332.

[20] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 198.

[21] Там же. С. 66.

[22] Там же. С. 104.

[23] Там же. С. 104.

[24] Там же. С. 203.

[25] Там же. С. 97.

[26] *Гинзбург Л.Я.* Вещный мир // *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974. С. 334.

[27] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 172.

[28] Там же. С. 56.

[29] Там же. С. 163.

[30] Там же. С. 96.

[31] Там же. С. 73.

[32] Там же. С. 143.

[33] Там же. С. 136.

[34] Там же. С. 115.

[35] Там же. С. 154.

[36] *Гинзбург Л.Я.* Вещный мир // *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974. С. 337.

**Рита Спивак**
(Пермь)

# И. АННЕНСКИЙ-ЛИРИК КАК РУССКИЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТ

Внимание современных отечественных исследователей к экзистенциализму в русской литературе конца XIX — начала XX века актуализирует проблему его национального своеобразия в сравнении с экзистенциализмом европейским. Оно отчетливо представлено в поэзии И. Анненского.

Жизнь в лирике Анненского видится поэту в «нагих гранях бытия», «постылый ребус существования» открывается в предрешенности конца всякого существования и мгновенности гармонии с всеобщим, в тоске и скуке будничной «маеты жизни». Эта сторона классического экзистенциалистского мироощущения отразилась в лексике поэзии Анненского частотой употребления слов-образов, составляющих образный костяк произведений Сартра, Камю, Кафки: тоска, скука, страх, ужас, мука, жуть, смерть, разлука, обман (мираж, греза), бред (абсурд), встречаются — тошнота, маета, страданье. Большое место в лирике занимает пафос развенчания иллюзий и миражей, освобождения от самообмана, разочарования в мечте. Мир предстает взору лирического субъекта безжалостным по отношению к попытке найти ему оправдание.

...бледное светило
Едва лишь купола над нами золотило
И, в выцветшей степи туманная река,
Так плавно двигались над нами облака,

И столько мягкости таило их движенье,
Забывших яд измен и муку расторженья,
Что сердцу музыки хотелось для него...
Но снег лежал в горах, и было там мертво,

И оборвали в ночь свистевшие буруны
Меж небом и землей натянутые струны...
А к утру кто-то нам, развеяв молча сны,
Напомнил шепотом, что мы осуждены[1].

Бессмысленность, а потому злобность «маеты жизни» подчеркивается «злобным рвением» «неразгаданного надрыва» маятника часов — рождается образ жизненного абсурда:

...по стенке ночь и день,
В душной клетке человечьей
Ходит — машет сумасшедший,
Волоча немую тень[2].

Бессмысленное движение маятника часов повторяется в «злом» кружении вала старой шарманки.

... шарманку старую знобит,
И она в закатном мленье мая
Все никак не смелет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая[3].

Задолго до Камю в лирике Анненского, как символ бесконечного и бессмысленного «круговорота существования» (Сартр), рождается один из самых ярких образов экзистенциалистского восприятия мира — образ Сизифова труда.

И никак, цепляясь, не поймет
Этот вал, что ни к чему работа...[4]

Тот же образ не зависящей от человека тщетности его усилий внести смысл в свою «работу жизни» — в стихотворении «То было на Валлен-Коски...».

Но даром лизала пена
Суставы прижатых рук, —
Спасенье ее неизменно
Для новых и новых мук[5].

С жизнью-абсурдом ассоциируется представление об угасших и улетевших мечтах («Молот и искры»),

погасших огнях («После концерта»), смертельно уставшем сердце, смерти как единственно возможном пресечении тоски абсурда, неизбежности одиночества. Сам Анненский осознавал в себе тот строй чувств, который сегодня для нас определяется понятием экзистенциализма. Об этом свидетельствует его письмо к Т.А.Богданович, в котором он признается, что для него не было бы «более торжественного и блаженного дня, когда бы он разбил последнего идола». Из контекста письма ясно, что «первый и последний идол» для Анненского — религиозное оправдание жизни и что поэт относится к поднятой им проблеме чрезвычайно серьезно. Он отказывается поехать на заседание Литературного общества, потому что видит в участниках обсуждения «только инстинкты да самовлюбленность проклятую. <...> Искать Бога — Фонтанка 83. Срывать аплодисменты на Боге ... на совести. Искать Бога по пятницам...Какой цинизм!». Из контекста также следует, насколько серьезны его сомнения в Боге: «А ведь для них сомнение, это — риторический прием. Ведь он, каналья, все решил и только тебя испытывает, а ну?! а ну?!..»[6]

Скоро полночь Никто и ничей,
Утомлен самым признаком жизни,
Я любуюсь на дымы лучей
Там, в моей обманувшей отчизне[7].

Но я тоски не поборю:
В пустыне выжженного неба
Я вижу мертвую зарю
Из незакатного Эреба[8].

О Спасителе Анненский может говорить с горькой иронией.

Она [любовь] бесполая, у ней для всех улыбки,
Она притворщица, у ней порочный вкус —
Качает целый день она пустые зыбки,
И образок в углу — сладчайший Иисус[9].

Однако признание поэта в приведенном выше письме мы прокомментировали недостаточно полно: ведь

сомнение, кроме отрицания, содержит в себе какую-то долю упорствующей надежды. Оно всегда отчасти парадокс или антиномия, совмещение несовместимого: «Освобожденная, пустая и все еще жадно лижущая пламенем черные стены свои душа — вот чего я хочу»[10].

Оппозицию крушению идола, т.е. отказу от иллюзии, в письме Анненского составляет пламя — символ вдохновения, восторга, служения. Тотальное сомнение лирического субъекта в поэзии Анненского относится одновременно как к идолу (иллюзии спасения), так и к возможности жить в полной пустоте — абсолютно без идеала, какой-либо надежды на спасение, без «примирения эстетического и религиозного сознания». В потаенной глубине сознания Анненского — художественного автора живет сомневающаяся в себе, отрицающая свое право на существование и все же упрямая надежда на несущие оправдание «жизненной маете» объективно существующие Высшие начала, с которыми поэт связывает понятия смысла, гармонии, красоты. Такая антиномичность составляет особенность русского экзистенциализма, она свойственна Чехову, Л. Андрееву, Поплавскому.

Эта надежда, интенция, противоположная страху и отвращению, которые поэт испытывает перед «подлинным существованием», в лирике Анненского находит воплощение в системе поэтических средств, близких поэтике символизма: в повторяющихся деконкретизированных образах, смысловые границы которых подвижны и размыты, но доминанта содержания четко задана контекстом христианской культуры и русского символизма и несет веру в Спасителя и спасение — даль, высота, зов, лучезарность, небеса, там, где-то и др. Значимость этих образов в лирической системе Анненского часто маркирована графически.

...будет *там* моим закатным думам
Невмоготу их властная краса...

*(«На северном берегу»*[11]. Здесь и ниже выделено мною. — *Р.С.).*

Все, что можешь ты *там,* все ты смеешь теперь...
*(«Струя резеды в темном вагоне»*[12]*).*

Судьба нас сводила слепая:
Бог знает, мы свидимся ль *там...*
*(«Осенний романс»*[13]*).*

И движеньем спугнуть этот миг
Мы боимся, иль словом нарушить,
Точно ухом *кто* возле приник,
Заставляя *далекое* слышать.
*(«Свечку внесли»*[14]*.* Здесь и ниже подчеркнуто мною. — *Р.С.).*

А если грязь и низость — только мука
По *где-то там сияющей красе...*
*(«О нет, не стан»*[15]*).*

Но безвинных детских слез
Не омыть и покаяньем,
Потому что в них *Христос,*
Весь, со всем *своим сияньем.*
*(«Дети»*[16]*).*

Что он сулит, *этот зов?*
*(«Закатный звон в поле»*[17]*).*

Обобщенность, размытость, подвижность границ семантического поля свойственны многим образам Анненского, что не соответствует распространенному суждению о вещественности и конкретности как основной особенности художественного мира поэта. Диапазон колебаний содержания образов велик. Он обеспечивается метафоризацией, оксюморонами, постановкой образа в фоническую и синтаксическую параллель к его антагонисту в других контекстах, наделением одного субъекта действия противоположными функциями.

Так, тоска в лирике Анненского злая, разрушающая сознание «я» сила: «Злодей — моя тоска»[18]. В «Тоске маятника» тоска — синоним «жути». В «Тоске мимолетности» — ассоциируется с безнадежностью,

«незрячестью»[19]. Тоска делает жизнь героя невыносимой — ее нельзя победить.

Но я тоски не поборю...
.....
Уйдем... Мне более невмочь
Застылость этих четких линий...[20]

Однако у Анненского же встречается веселая тоска[21] и тоска нежная[22]. Тоске близка мука. Она тоже вызвана к жизни обнаружением обмана, крушением мечты, потерей надежды, любви, счастья. Как и тоска, она зло, рожденное скорбным прозрением невозможности гармонии, «слияния»: «мука расторженья»[23]. О близости семантики этих двух образов в сознании автора говорят, например, такие сочетания: «тоской измученный»[24], «Что видел здесь я, кроме зла и муки?» Но одновременно в лирике Анненского возможны сочетания, в которых мука раскрывается совсем в ином значении: она может быть «мила» сердцу героя, «если в ней Есть тонкий яд воспоминанья»[25], «капризно-желанной»[26], во взоре герой умеет «читать любовь и муку»[27], мы встречаем «муку мысли»[28], «муку идеала» и «муки красоту»[29]. Мука в сознании поэта неожиданно сближается с песней и выступает неотъемлемым условием творчества, созидания, любви, вдохновения.

Оттого, что петь нельзя, не мучась[30].
Мое мучение и мой восторг оне [поэтические строфы][31].

Таинственный, неземной «кто-то» в стихах поэта несет любящим «слияние», т.е. осуществление мечты, а может быть причиной и вестником роковой разлуки, гибели мечты. Сравним:

И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их[32].

... обиженно-сердито
Кто-то мне не даст уснуть[33].

А к утру кто-то нам, развеяв молча сны,
Напомнил шепотом, что мы осуждены[34].

Аналогично «зов» (неба, высшей силы) может быть для человека радостью[35], а может — мучением[36].

Возникает эффект амбивалентности образов, открывающий дорогу антиномичности художественного мира. Амбивалентность ключевых образов ставит возможность однозначной нравственной оценки под сомнение: в антиномичном мире Анненского противоположные точки зрения, чувства и оценки сосуществуют во множественности их вариантов. Эту особенность своей лирической системы Анненский сознавал и считал вообще свойственной природе поэзии, которой близок парадокс, недоговоренность, тайна.

Я как настройщик, все лады
Перебираю осторожно[37].

В пустыне мира зыбко-жгучей,
Где мир — мираж, влюбилась ты [поэзия]
В неразрешенность разнозвучий...[38]

Не глубиною манит стих,
Он лишь как ребус непонятен[39].

«Неразрешенность разнозвучий» и выражает душу русского экзистенциализма. Анненский, можно считать, дал поэтическую формулу его сути и раскрыл ее в стихотворении «Поэту»:

Всегда над нами власть вещей
С ее триадой измерений.
.....

Та власть маяк, зовет она,
В ней сочетались Бог и тленность...[40]

Другой вариант той же поэтической формулы русского экзистенциализма встречаем в стихотворении «Тоска мимолетности»:

Мне жаль последнего вечернего мгновенья:
Там все, что прожито, — желанье и тоска...[41]

«Тоска» — результат разрушенных иллюзий и, вследствие этого, открывшиеся внутреннему взору «нагие грани бытия»; «желание» — тлеющая надежда, вопреки чувственному опыту, увидеть в «нагих гранях бытия» присутствие абсолюта, смысла бытия.

Антиномичность, как особенность русского экзистенциализма, в лирике Анненского находит выражение также в вопрошающих, открытых концовках стихотворений и явной смягченности, в сравнении с экзистенциализмом европейских писателей, ее общего эмоционального тона. Переживание лирического героя лишено всякой аффектированности, смягченность эмоционального тона поэзии Анненского безошибочно чувствуется на фоне жесткой эмоциональной ауры творчества Сартра, Камю, Кафки и др. Это ощущение отчасти порождается отличием ключевых образов лирики Анненского от близких им образов европейских экзистенциалистов: они синонимичны, но образы Анненского несут печать их синтеза с интенцией оппозиционного настроения автора. Выстроим для наглядности два ряда синонимически близких и в то же время семантически не идентичных образов: у Анненского — тоска, мука, грусть, бред, страх, мираж; у европейских экзистенциалистов, соответственно в той же последовательности, — тошнота, тоска, мука, абсурд, ужас, обман. Часто в образной системе Анненского встречаются «жалость», «жалоба». Кроме того, смягченность эмоционального тона продуцируется большой ролью, которую в художественном мире Анненского играет элемент процессуальности при описании действия, состояния лирического субъекта, переживания, качества объекта восприятия, впечатления от него посредством активного использования причастий, деепричастий и глаголов несовершенного вида, отглагольных существительных, сравнительной степени прилагательных, составных эпитетов. Так, у Анненского лица, например, не зеленые, а позеленелые, обрыв не скользкий, а скользящий, бани не золотые, а золоченые, свет дрожащий, воск талый, надрыв неразгаданный, тленье проступает, герой околдован, даль белеет, небо линяло-ветхое, скамья в недвижном сумраке тяжеле и страшней. В качестве ключевых в лирике поэта выступают образы состоя-

ний (души, мира, отношений между персонажами), длящихся в своем становлении, растянутых во времени: умиранье, раскаленность, сиянье, слиянье, расторженье, просветленность и др. Неслучайно в лирике Анненского возможен такой удивительный образ — «между этапами тоски», а в известном стихотворении «Аметисты» описан процесс свечения свечи и сияния:

И чтоб не знойные лучи
Сжигали грани аметиста,
А лишь *мерцание свечи*
*Лилось там жидко и огнисто.*

И, лиловея и дробясь,
*Чтоб уверяло там сиянье...*[42] (Подчеркнуто мною. — *Р.С.*)

Лирика И.Анненского, подобно творчеству Чехова, Л.Андреева, в эмиграции — Б.Поплавского, позволяет говорить о русском варианте художественного экзистенциального сознания, предшествующего позднее оформившемуся в Европе художественному направлению экзистенциализма. Русский экзистенциализм предстает перед нами вне расчлененности на религиозный и атеистический и отличается напряженным синтезом несопрягаемых начал. Его отличает соединение осознания «подлинного бытия» как одиночества и беспомощности человека перед лицом враждебного ему всего сущего с неистребимой надеждой на возможность религиозного оправдания мистического ужаса бытия. Своеобразие русского экзистенциализма начала XX века уходит корнями в сильную в русской культуре начала столетия традицию символизма и оксюморонный алгоритм художественного мышления Серебряного века.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Анненский И.Ф.* Избранное. М., 1987. С. 118.
[2] Там же. С. 54.
[3] Там же. С. 99.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 91.

[6] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 485.
[7] *Анненский И.Ф.* Избранное. М., 1987. С. 78.
[8] Там же. С. 83.
[9] Там же. С. 174.
[10] Там же.
[11] Там же. С. 75.
[12] Там же. С. 123.
[13] Там же. С. 139.
[14] Там же. С. 69.
[15] Там же. С. 89.
[16] Там же. С. 96.
[17] Там же. С. 118.
[18] Там же. С. 39.
[19] Там же. С. 69.
[20] Там же. С. 83.
[21] Там же. С. 173.
[22] Там же. С. 47.
[23] Там же. С. 119.
[24] Там же. С. 86.
[25] Там же. С. 130.
[26] Там же. С. 108.
[27] Там же. С. 150.
[28] Там же. С. 157.
[29] Там же. С. 154.
[30] Там же. С. 99.
[31] Там же. С. 50.
[32] Там же. С. 112.
[33] Там же. С. 54.
[34] Там же. С. 119.
[35] Там же. С. 74.
[36] Там же. С. 29.
[37] Там же. С. 119.
[38] Там же. С. 125.
[39] Там же. С. 165.
[40] Там же.
[41] Там же. С. 69.
[42] Там же. С. 107.

**Вадим Смирнов**
(Иваново)

# ДО «ОЛИМПИЙСКИЕ» МОТИВЫ В ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ А. С. ПУШКИНА И ДРАМАТУРГИИ И. Ф. АННЕНСКОГО

О рецепции античной и славянской мифологии в творчестве И.Ф. Анненского, об ориентации его на поэтический опыт А.С. Пушкина писали многие исследователи[1]. Однако, с нашей точки зрения, «русская античность», «славянское возрождение античности» (термин американской славистики К. Келли[2]), непосредственно связанные с именем А.С. Пушкина, имеют свой особый извод.

Это, прежде всего, синтез волшебной сказки, традиционных формул лирической песни и до «олимпийского» античного мифа. Уже в двадцатые годы прошлого года наши выдающиеся филологи-классики, И.И. Толстой и О.М. Фрейденберг, пришли к выводу о том, что русская сказка стадиально древнее, архаичнее древнегреческого мифа. Вывод этот может показаться, на первый взгляд, неожиданным, парадоксальным, но историко-типологический метод, столь успешно реализованный в трудах В.М. Жирмунского, Е.М. Мелетинского, Н.В. Брагинской, А.Я. Гуревича, М.И. Стеблин-Каменского, наглядно и доказательно подтверждает это фундаментальное положение нашей науки.

В этой связи особого внимания заслуживает «гурзуфский цикл», антологическая лирика А.С. Пушкина этого периода, его известное «Письмо к Д.» и дальнейшая трансформация до «олимпийских» мотивов греческого, шире — индоевропейского мифа о созидательнице всего сущего, Владычице мира. В «Письме к Д.», впоследствии опубликованном в виде предисловия к «Бахчисарайскому фонтану», А.С. Пушкин, в частности, обратил особое внимание на развалины храма Артемиды/Дианы: «Георгиевский монастырь и его крутая лестница к морю оставили во мне сильное впечатление. Тут же видел я и баснословные развалины храма Дианы. Видно, мифологические преда-

ния счастливее для меня воспоминаний исторических, по крайней мере, тут посетили меня рифмы. Я думал стихами»[3].

Примечательно, что спустя четыре года (а в творческом становлении поэта, согласитесь, это очень большой срок) в послании к П.Я. Чаадаеву («К чему холодные сомненья», 1824 г.) он вновь обращается к воспоминаниям о поразивших его местах, о своеобразном Омфале, Бетиле, «центре мира». Но ведь именно здесь, близ Гурзуфа, произошло нечто значительное и таинственное («Тут посетили меня рифмы. Я думал стихами»). А разве раньше он думал «не стихами»?! По всей видимости, произошел «взрыв», качественное изменение всей поэтической системы, ее структурная перестройка. Если «на сих развалинах свершилось святое дружбы торжество», то, вероятно, мы можем говорить о том, что накапливалось, таилось в подсознании и «вдруг» получило выход. Письмо, как это хорошо знают специалисты, было направлено и «милому Дельвигу», одному из лучших знатоков античности того времени.

И то, что в лицее казалось игрой, забавой, милой шуткой, ученическими экзерсисами, в которых Адонисы, Хлои, Купидоны явно носили декоративный «орнаментальный характер», то здесь, на берегах Тавриды, произошло нечто иное: мифологическое знание стало «своим», горизонты поэзии безмерно расширились, «ольконена» приобрела мировой характер. Отсюда и такое точное воссоздание ситуации, которое кельтологи, скажем, обозначают как Лиа Файл, возвращение к «начальному времени», времени творения. С этим связана и такая точность эпитета «грозный храм». В свой недавно опубликованной статье «Пушкин и Чаадаев» американский славист Джеральд Майкльсон предложил свое, на первый взгляд, убедительное и оригинальное прочтение послания к другу и философу. Он рассматривает его как духовную «встречу» друзей, «отказ от языческой мести, чувства обиды по отношению к власть предержащим и приобщение к благодати, христианским традициям, к Богу»[4].

Совершенно очевидно, что такая интерпретация, мягко говоря, произвольна, ведь это обращение не

только к Чаадаеву, но и к И.М. Муравьеву, считавшему, что строительство Георгиевского монастыря попросту невозможно на месте бывшего храма Дианы[5]. Между тем в истории мировых религий это скорее закономерность, нежели исключение «из правил».

Кроме того, само послание к П.Я. Чаадаеву не может быть адекватно понято вне контекста дальнейшего пушкинского творчества. Пушкин далеко не случайно пишет Дельвигу о «мифологических преданиях», которые для него важнее исторических. Ведь это и обращение к вдумчивому, образованному читателю, надежда на «духовную встречу с ним».

Поэтому я позволю себе небольшой исторический экскурс: «грозный храм» был посвящен Артемиде/Диане, владычице зверей, хозяйке всего сущего. Как отмечают исследователи, древние греки, осваивая земли Таврии и северного Причерноморья, где обитали скифы-пахари, столкнулись с архаичным культом Девы[6]. В олимпийском пантеоне он был значительно потеснен мужскими богами.

Так, в Херсонесской присяге, после Зевса, Геи, Гелиоса названа Дева — главное таврское божество, считавшееся покровительницей города и всей Таврии. В Херсонесе находились ее храм и статуя, а в 100 стадиях (около 17,7 км) го города, на мысе Парфенон, по сообщению Страбона, существовало ее святилище. В честь богини устраивались спортивные состязания и праздники, так называемые парфении[7].

Видимо, далеко не случайно А.А. Ахматова, считавшая себя ученицей И.Ф. Анненского, позднее вспоминала: «Я последняя херсонидка, т.е. росла у стен древнего Херсонеса <...> и мои первые впечатления тесно связаны с херсонесскими рассказами <...> А в Царском была другая античность и другая вода»[8].

В нашей науке долгое время считалось, что обращение к античности доклассического периода, очищение ее от позднейших наслоений произошло после известных работ Ф. Ницше[9]. Под влиянием его разысканий и шло освобождение от классицистических редакций, влияний «ложногероического» стиля[10]. Как мы видим, все было гораздо сложнее, и творческий опыт А.С. Пушкина, ориентация на него И.Ф. Анненского, А.А. Ахматовой, свидетельствуют о том, что «освобож-

дение» произошло значительно раньше, и было глубже, чем у Вяч. Иванова и Д. Мережковского. Как показали исследования И.И. Толстого, в Аттике, куда по преданию Орест перенес статую Артемиды Таврической, в честь Лунной Богини, содержали ручную медведицу, и девушки 15 — 16 лет совершали обряд инициации (наряжались в медвежьи шкуры и исполняли особые ритуальные танцы)[11]. Судя по всему, Пушкин не просто знал об этой традиции (а она известна и в славянском мире, так называемые комоедицы, о которых писал учитель И.Ф. Анненского А.Н. - Веселовский, а в наши дни Б.А. Рыбаков)[12], но она стала его своеобразным внутренним опытом, получившим свое поэтическое выражение не только в «Сказках» («Сказка о медведице», «Сказка о попе и работнике его Балде»), но и в романе «Евгений Онегин».

Можно с определенной долей уверенности говорить об обряде посвящения, который проходит будущий автор романа. Близ Гурзуфа, мыса, получившего название Медведь-гора, состоялось его «обручение» с землей Таврии:

Прекрасны вы, брега Тавриды,
Когда вас видишь с корабля,
При свете *утренней Киприды*,
Как вас впервой увидел я.
Вы мне предстали в *блеске брачном.*
На небе синем и прозрачном
Сияли груды ваших гор;
Долин, деревьев, сел узор
Разостлан был передо мною.
А там, меж хижинок татар,
Какой во мне проснулся жар,
Какой *волшебною тоскою*
Стеснилась пламенная грудь![13]
(курсив мой. — *В. С.*)

В этой связи стоит еще раз напомнить о важнейшем наблюдении А.Н. Веселовского, который писал о том, что в формульном языке лирических песен слова «заря», «вода» имеют особое сакральное значение[14]. Примечательно, что в русских лирических песнях встреча влюбленных происходит, как правило, на ут-

ренней заре, у воды. Семантику этих «локусов» раскрыл уже в наши дни Г.И. Мальцев[15]. «Во всех развитых мифологических системах «заря» — это время начал, время творения мира, поэтому формула «девушка у воды» метафорически соотносится с актом творения мира, «началом начал».

«Чтобы воспроизвести акт творения в ритуале, — пишет В.Н. Топоров, — необходимо найти центр мира и тот момент, когда профаническая длительность бездуховного и безблагодатного времени разрывается и возникает то, что было «в начале», в творящий первый раз»[16].

Совершенно очевидно, что и в творческий помысел И.Ф. Анненского входил этот своеобразный Омфал — Вефиль. Не случайно в предисловии к трагедии «Меланиппа-философ» он оговаривает: «Ограниченность времени <...>, которую, если хотите, можно назвать единством времени, имела для автора весьма существенное значение. Он представлял себе трагедию не в комнате, а под чистым небом; а различные ее стадии — в связи с положением солнца на горизонте или за горизонтом»[17].

Как отмечает современный исследователь А.В. Ахутин: «Исторические формы открытия сознания или, скажем так, формы, в которых человек приходит в себя, обретая лицо, обращенное к другим сущим и возможным лицам, — эти формы суть средоточия культур как *общезначимых и уникальных опытов бытия человеком.* <...> С известной долей условности можно принять в качестве предельной и наиболее ясной формы замкнутого и скрытого существования сознания *миф*, и мы без труда найдем отчетливые черты мифа в любой из вышеперечисленных форм»[18].

Естественно, И.Ф. Анненского так же, как и А.С. Пушкина, античная мифология в ее наиболее архаичном изводе волновала не сама по себе, а как возможный выход из тупиков индивидуалистического сознания. Для пушкинского Онегина это стало возможным в результате анабасиса (путешествия по совершенно невозможному маршруту из Петербурга в Одессу), для героев трагедий И.Ф. Анненского пробуждение сознания наступает в результате катарсиса, познания сути древнего мифа.

Отвергая рационализм, ставший основой для спора с мифом в античной трагедии, И.Ф. Анненский показывает ограниченность индивидуалистического ума. «Жизнь своей красотой и силой, — пишет он, — умственной энергией безмерно превосходит всякую систему, плод единичных, хотя бы и гениальных знаний. Только эта жизнь, кристаллизовавшаяся в ярких героических явлениях и славных мужах, и может быть предметом трагедии»[19]. Выразительнейшей деталью, с нашей точки зрения, в трагедии «Меланиппа-философ» является одежда девушек хора. Она подчеркнуто архаична, напоминает одежду амазонок[20].

Да и само вскармливание детей Меланиппы и Посейдона коровой, что так пугает жителей Фессалии, достаточно выразительно. Напомню, что оснований Илиона (Трои) и Кадма связано с эпонимом Лунной богини:

Став беглецом, от отчизны и гнева отцова
Кадм уклоняет свой путь и, молясь у оракула Феба
Просит совета: в какой, вопрошает, земле поселиться?
«Встретишь в пустынных полях, — ему Феб отвечает,
— корову,
Что не знавала ярма, не влачила и гнутого плуга, —
Вот и водитель тебе; где ляжет она на лужайку,
Стены ты там возведи и названье «Бестия» дай им[21].

Сакральный смысл почитания культа Матери / Девы совершенно очевиден в диалогах Меланиппы и хора. И сама Меланиппа не случайно названа философом, так как ее восприятие мира, ощущение его сложности вряд ли внятно окружающим:

Я чту богов, отец, я им молюсь,
Но не могу ни раскаленной глыбой,
Ни морем их, ни молнией считать.
Они — ступени пламенного духа[22].

Это постижение Высшего благодаря сакральному знанию и становится истоком трагедии Меланиппы. В этом отношении чрезвычайно интересны размышления самого И.Ф. Анненского о происхождении трагедии. В отличие от распространенных и принятых по-

ныне взглядов, связанных с этимологией этого слова «песнь козлов», он соотносил его с по-братимами, посестрами в славянской традиции: «Подобно трегам братчики или сестры могли называться пастухами, *конями*, медведицами и тому подобным[23].

Хор в таком случае и может быть соотнесен с такой древней, сакральной традицией. Значимо в этом плане и само имя Меланиппа, что буквально означает «черная кобылица», и ее брак с повелителем моря и полей — Посейдоном. Второе ее имя «Арта» так же символично и означает «крылатая». Рождение ею близнецов Эола и Беата, ставших эпонимами Эллады свидетельствует о высшем предназначении и особом, нерациональном знании.

Оно выражается, безусловно, не только в слове, но и в жесте, внутренней энергетике, то, что В.Н. Топоров и другие исследователи называют «элементом модели мира», или актом-деянием (Н.И. Толстой)[24]. К числу таких «актов-деяний», скрытых «элементов» слова, восходящих к ритуалу, можно отнести и орнамент вышивки, ставший для драматургии И.Ф. Анненского, по сути, сквозным. «Рифмами смысла» здесь могут считаться: повязка, украшенная эмалевым драконом, предсказания пифонесс, т.е. служительниц Пифона, а в славянской традиции — это «змеиный танец», да и сама этимология эпических юнаков «змеевичи».

Не случайно в драме герой «Иксион» — «сверхчеловек» привязан змеями к спицам огненного колеса, которое представлено колеблющимся в воздухе (это символизируется двумя крылатыми женскими фигурами, его поддерживающими).

Его гордыня, преступление против Геры жестоко наказываются. Связано это, видимо, с тем, что сам культ Геры восходит к крито-микенскому периоду, и так называемому «священному браку», и выбор супруга, «царя на время», рассматривался с точки зрения архаичного периода: он был ритуальной жертвой.

Встает закономерный вопрос: а зачем А.С. Пушкину, И.Ф. Анненскому нужна была такая архаика, ведь не «реконструкцией» они занимались. Почему именно архаичный, доолимпийский миф становится эпицентром, «осью мира»?

Конечно, прямого и точного ответа здесь не может быть. Творческая психология, сам помысел, телеология, целеполагание это категории очень тонкие, хрупкие. В методологическом же плане для нас чрезвычайно важно следующее положение М. Элиаде: «Человек является действительным и осознает себя воистину самим собой в той мере, в какой он перестает быть самим собой, отказывается от своей внутренней самости»[25].

Это, парадоксальное на первый взгляд, утверждение находит подтверждение в творчестве двух великих поэтов. Опора на античный миф, типологически и генетически близкий к нему славянский, давали им возможность ответить на сложные вопросы современности, найти выход из тупиков индивидуалистического сознания.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Фридман Н.В.* Иннокентий Анненский и наследие Пушкина // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1991. Т. 50. № 4. С. 338 — 349; *Мусатов В.В.* «Всегда над нами власть вещей...»: Лирика Иннокентия Анненского и пушкинская традиция // *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX в.: от Анненского до Пастернака. М.: Прометей, 1992. С. 6 — 58.

[2] *Kelly Catriona.* Classical Tragedy and the «Slavonic Renaissance»: The Plays of Vjaceslav Ivanov and Innokentij Annenskij compared // The Slavonic and East European Journal. 1989. Vol. 33. № 2. P. 235 — 254; *Шелогурова Г.Н.* Идейно-эстетические функции мифа в драматургии Инн. Анненского. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1988; *Хрусталева О.О.* Античный миф в драматургии русских символистов. Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Л., 1988.

[3] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. С. 634.

[4] *Майкльсон Дж.* Пушкин и Чаадаев // Автор и текст. Сборник статей. СПб., 1996. Вып. 2. / Под ред. В.М. Марковича и Вольфа Шмидта. С. 89.

[5] *Алпатов М.В.* Этюды по всеобщей истории искусств. М., 1979. С. 27 — 29.

[6] *Толстой И.И.* Остров Белый и Таврика на Понте Евксииспан. Пг., 1916. С. 22 — 24.

[7] *Геродот.* История в 6 книгах / Пер. и коммент. Г.А. Стратановского. Л.: Наука, 1972. Кн. IV. С. 99.

[8] Записные книжки Анны Ахматовой. М., 1996. С. 284.

[9] *Ильин В.Н.* Иннокентий Анненский и конец Периклова века в России // Ильин В. Эссе о русской культуре. СПб., 1997. С. 202, 221.

[10] *Кнабе Г.С.* Русская античность. М., 2000. С. 11.

[11] *Толстой И.И.* Статьи о фольклоре. М.; Л., 1966. С. 142 — 144.

[12] *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1989. С. 117 — 119; Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1980. С. 141 — 143.

[13] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Федорова. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 236.

[14] *Веселовский А.Н.* Указ. соч. С. 57 — 58.

[15] *Мальцев Г.М.* Традиционные формулы русской народной обрядовой лирики. Л., 1989. С. 92 — 108.

[16] *Топоров В.Н.* О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 11.

[17] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Федорова. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 289.

[18] Там же.

[19] Там же. С. 250.

[20] *Шульц П.Н.* О некоторых вопросах истории тавров // Проблемы истории Северного Причерноморья в античную эпоху. М., 1959. С. 248 — 251.

[21] *Овидий.* Метаморфозы / Пер. с латин. С. Шервинского. М., 1977. Кн. 3. С. 81 — 82.

[22] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Федорова. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 325.

[23] Лекции по античной литературе профессора И.Ф. Анненского. Читанные на высших женских историко-литературных и юридических курсах Н.П. Раева 1908 / 1909 г. СПб., 1909. С. 283 — 284.

[24] *Червинский П.П.* Семантический язык фольклорной традиции. Ростов н/Д, 1989. С. 26.

[25] *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987. С. 63.

**Элен Анри-Сафье**
(Сорбонна, Париж)

# СТИХИ В СТИХАХ: О «ТРИЛИСТНИКЕ ШУТОЧНОМ» ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО
## (По поводу сонета «Перебой ритма»)

«Трилистник шуточный» — без всякого сомнения, самый обескураживающий из всех «трилистников» сборника *Кипарисовый ларец*. Состоящий из трех сонетов, он сразу же выявляет свою «игровую» сущность. Названия двух первых сонетов дают отсылку к форме: «Перебой ритма» — первый, и «Пэон второй — пэон четвертый» — второй. Третий сонет, напротив, озаглавлен довольно амбициозно: «Человек», но название воспринимается как отсылка к стихотворению Шарля Кро «Intérieur»[1] (у Анненского : «Do-re-mi»)

Объединенные под общим названием «шуточные сонеты», два первых появились вместе в «списке 1905 года» (первая тетрадь). Они вошли во «Вторую книгу стихов», составившую основу того, что впоследствии станет *Кипарисовым ларцом*[2]. Третий сонет здесь присутствует также, но отдельно. Объединение в единый «трилистник» произошло позднее, но оно полностью оправдано игровым характером третьего сонета, возвышенное и философское название которого «снижено» шутливым контекстом.

Мы ограничимся здесь исследованием первого сонета, озаглавленного (уже в «списке 1905 года» и в последующих изданиях *Ларца*, включая издание «Библиотеки поэта»[3]) «Перебой ритма». Вот его текст:

Как ни гулок, ни живуч — Ям —
— б, утомлен и он, затих
Средь мерцаний золотых,
Уступив иным созвучьям.

То-то вдруг по голым сучьям
Прозы утра, град шутих,
На листы веленьем щучьим
За стихом поскачет стих.

Узнаю вас, близкий рампе,
Друг крылатый эпиграмм, Пэ —
— она третьего размер.

Вы играли уж при мер —
— цаньи утра бледной лампе
Танцы нежные Химер[4].

Мы попытались проанализировать стихотворение, исходя из его межтекстуального значения. Действительно, текст содержит некий очевидный французский подтекст, специфику которого и предстоит определить. В архиве Анненского в РГАЛИ имеется три автографа «Перебоя ритма», а также несколько копий, которые, впрочем, написаны рукой не Анненского. Один из этих автографов представляет собой вариант, к которому мы еще вернемся, и он существенно отличается от «окончательного» варианта, цитируемого выше. Два других автографа идентичны и представляют собой «окончательный» вариант. Один из них содержит пометку по-французски: «A la manière de Paul Verlaine» («В манере Поля Верлена», или «Подражание Полю Верлену»).

Искать межтекстуальный ключ к «шуточному» сонету Анненского следует именно в этой «подражательности» Верлену. Ведь сонет представляет для этой «подражательности» благодатную почву. В самом деле, сонет, как определяет его Верлен[5] в сборнике *Jadis et Naguure, (Давно и недавно)* — «упорядоченная форма с размеренным ритмом» (forme «au rythme exact», «éprise d'ordre»), и именно поэтому предполагает возможность нарушения. Сонет наилучшим образом подходит, чтобы «обнажить» норму, «расстроить» ее. Верлен и Рембо начинают с того, что высмеивают «Парнасцев». Яркий пример подобного «разрушения» сонета — это «Шуточный сонет» («Sonnet burlesque»), опубликованный впервые в 1845 году, впоследствии опубликованный в «Новом Сатирической Парнасе»

(*Nouveau Parnasse satyrique*, 1866), где Анненский мог его прочесть:

Vacquerie
À son Py-
Lade épi-
Que : «Qu'on rie

«Ou qu'on crie,
«Notre épi
«Brave pi-
«Aillerie.

«O Meuri-
«Ce ! il mûri-
«Ra, momie.

«Ce truc-la
«Mène à l'A-
«Cadémie !»

Приписываемый Бодлеру[6], Теодору де Банвилю, им обоим вместе, этот сонет, пародирующий текст Огюста Вакри, кладет начало на французской почве традиции пародирования жанра сонета, впоследствии воспринятой Верленом и «Vilains bonshommes» («Гадкие людишки»). В другом собрании пародийных текстов «L'Album Zutique» (от французского слова «зют», «черт») можно отыскать большое количество «шуточных» сонетов. «L'Album Zutique» был составлен в 1871-1872 гг. приятелями Верлена, «Vilains bonshommes» или «zutistes», которые собирались в «Отель дез Этранже», чтобы вместе сочинять пародии и шуточные стихи, направленные в основном (но не только) против Парнасцев. К ним примыкал Рембо, а также и другие поэты (Жан Ришпен и др.) Среди этих стихов особое место занимают те, что приписывается Верлену и Рембо. Вполне вероятно, что Анненский, будучи во Франции, имел возможность ознакомиться и с этими пародийными сборниками, и с более поздними. Анненский, вне всякого сомнения, был весьма заинтересованным читателем всего пласта шуточной французской поэзии. Хотя он умер, не увидев, какое распространение по-

лучили во Франции «Фантезисты»[7], известен его интерес к Шарлю Кро, которого он переводил.

Но вернемся к «Sonnet burlesque»: в нем этапы «развала» таковы: насмешка над возвышенным, т. е. над эпическим (le «Pylade épique»), использование формы сонета для «стихотворения по случаю», «снижение» лексического ряда («ce truc-là», «шутка эта»), но главное — «вызов» метрике и синтаксису: короткая строка, отсечение и отбрасывание, которые разделяют и раскалывают слова, парономазия (O **Meuri**ce, il **mûri-**), каламбуры-аллюзии (il mûri-**Ra, momie**). «Перебой ритма» Анненского явно служит той же цели.

Необходимо подчеркнуть, что Верлен Анненского вовсе не то же самое, что Верлен Брюсова — то есть Верлен «песни», «Романсов без слов» и «нежной» гармонии[8]. Анненский — как свидетельствуют переводы из Верлена, которые, впрочем, не являются предметом данного исследования — открывает совсем другого Верлена. У Верлена Анненский переводит «Impression fausse» («Мышь... покатилася мышь»)[9], стихотворение, экспериментальное по своим ритмам и «сниженное» по содержанию, горькое, детонирующее, разлаженное, как у Шарля Кро. Верлен Анненского — это шуточный Верлен, поэт-«фэнтезист» до буквы.

Но главное даже не это: название «В манере **Поля Верлена**» (а не «В манере Верлена»), дословно воспроизводит название одного стихотворения самого Верлена, где Верлен пародирует себя самого, и которое он включает в сборник *Parallèlement* («Параллельно»), опубликованный в 1889 г, и впоследствии в 1894 г. Вспомним хотя бы начало этого известного стихотворения[10]:

C'est à cause du clair de lune
Que j'assume ce masque nocturne
Et de Saturne penchant son urne
Et de ces lunes l'une après l'une.

Des romances sans paroles ont,
D'un accord discord ensemble et frais,
Agacé ce cœur fadasse exprès,
Ô le son, le frisson qu'elles ont !
[...]

Перевод этих стихов есть у Шенгели:

То, конечно, свет наделал лунный,
Что лицо в полночной маске тонет,
И Сатурн, который урну клонит,
Ускоряя юных лун кануны.

Он романсами без слов пленен,
Чей нескладный свеж и нежен лад, —
Дух мой, блеклый и больной на взгляд.
О, их трепет, лепет их и звон! [11]
[...]

Сборник «Параллельно» был хорошо известен Анненскому, который перевел оттуда два стихотворения: уже цитируемое «Impression fausse» («Мышь... покатилася мышь»), и «Caprice», вольный перевод, для которого Анненский ищет название и предлагает следующее: «Поэты (**по мотивам Поля Верлена**)»[12].

В сборнике «Параллельно» стихотворение «A la manière de Paul Verlaine» («В манере Поля Верлена») — второе из метапоэтического цикла «Луны» («Lunes»). Сам сборник и без того отличается многозначностью, самоиронией, самоотрицанием, он — «отстойник» и «свалка» «дурных чувств»[13], как скажет впоследствии Верлен Шарлю Морису. Здесь Верлен дистанцируется от самой поэтичности, которую сам для себя считает «пройденным этапом». «Подражание Полю Верлену» последовательно отграничивается и отгораживается от тематики первых сборников Верлена (*Сатурнические стихотворения*, *Галантные празднества*, *Романсы без слов*, *Мудрость*). Самые яркие черты верленовской поэзии здесь последовательно профанируются и пародируются: непарный (чаще всего девятисложный) и не изометрический стих, разрушение и нарочитая неловкость синтаксиса, внутренняя рифма, парономазия, лексическое самоцитирование.

Анненский пишет «Перебой ритма» как бы по свежим следам стихотворения Верлена. В действительности, он намеревается не писать «в подражание

Верлену, в манере Верлена», но как бы создать автопародию «в манере Верлена», «как это делает Верлен», или обозначить в аллюзивной форме свою собственную манеру и свою собственную поэтику. Шуточная манера письма (трилистник шуточный) у Анненского метапоэтична. Стихотворение могло бы быть озаглавлено «Подражание Иннокентию Анненскому, или в манере Иннокентия Анненского». Не надо забывать, что в творчестве Анненского сонет вписывается в традицию автореференциальности, как французскую, так и русскую, которая делает сонет краеугольным камнем метапоэтики[14].

Настало время попытаться определить, о чем «рассказывает», что «создает» «Перебой ритма».

В самом названии и, безусловно, в первом четверостишии сонета заявлена его программа: это — «Могила ямба», канонического стиха, метонимии и символа русской классической поэзии. Ямб здесь индивидуализирован, персонифицирован и представлен в аллегорическом виде. В первом четверостишии и в первых же строках Ямб расчленен, пригвожден к позорному столбу, сломан и помечен в центре знаком переноса, разъединяющего голову (Ям) и хвост (б), который резко смещен на следующую строку («анжамбеман»). Одиночное «б» в начале строки, воспринимаемое по-русски как усеченная форма частицы «бы» (обозначающей условие, гипотезу, пожелание), подчеркивает ирреальность высказывания, и свидетельствует о дестабилизации предмета, то есть самого Ямба. Он разрушен, для его описания употребляются такие слова, как «утомлен», «затих», «уступив».

Разрушение, ломка проявляется в самом внешнем построении стихотворения, которое саморепрезентативное и автореференциальное. Это — стихотворение о ямбе, написанное хореем. Смещение ямба, начиная уже с первого четверостишия, делается возможным благодаря введению хореического размера, оформленного как «третий пэон». Затем, во второй строфе, пэон появляется уже на тематическом уровне: настоящая кавалькада новых, живых, порывистых строк наступает, тесня старый ямб. В первом терцете Пэон, также представленный в аллегорической

форме, становится новорожденным собеседником и танцующим «героем» стихотворения.

Как уже было сказано, один из трех автографов стихотворения имеет вариант. Вот он:

Как ни гулок, ни живуч — Ям —
— бический банальный стих,
Слава Богу, он затих,
Перебит иным созвучьем.

То-то вдруг по голым сучьям
Прозы, точно град шутих,
Вслед ему веленьем щучьим
За стихом поскачет стих.

Я узнал Вас, чуждый рампе,
Но не чуждый эпиграмм, Пэ —
— она третьего размер.

Больше чувства, чувства, сэр!
И играйте тихо лампе
Танцы нежные Химер.

Речь, без сомнения, идет о первом варианте: гораздо более четкий по синтаксису, более ясный по смыслу, он свидетельствует о попытке нарочитого «затемнения» окончательной версии. Заметим, что этот прием аналогичен тому, что использует Малларме, в черновых набросках которого мы видим следы работы по усложнению: так в двух вариантах сонета Анненского мы наблюдаем резкое углубление разрыва, дезорганизацию/распад синтаксиса, усиление приема «анжамбеман» с ломкой в середине слова.

Но есть еще одна черта, которая привлекает особое внимание: появление в окончательной версии мотива «**мерцания**». Этот термин, отсутствующий в первом варианте сонета, дважды возникает во втором — в первом катрене:

Как ни гулок, ни живуч — Ям —
— б, утомлен и он, затих
**Средь мерцаний золотых**,
Уступив иным созвучьям.

и в последнем терцете:

Вы играли уж при **мер —**
— **цаньи** утра бледной лампе
Танцы нежные Химер.

Его появление обусловлено семантически: это слово должно сделать более ясным то, что лежит в основании стихотворения, передать мерцание смысла, который держится на эффекте порыва, прыжка, вперед-назад, что подчеркивается пэоном в размере хорея. В слове «**мер**-цанье» звучит слово «раз-**мер»** (разрыв слова и отбрасывание его части) — а именно стихотворный **размер** (в третьем терцете это слово поставлено в ударную позицию, в конец строки и строфы) —, и главным образом «при **мер**», который заставляет по-особому звучать первую строку во втором терцете:

Вы играли уж **при мер** —
— цаньи утра бледной лампе.

Через «**мерцанье**» стихотворение предстает как **пример** работы над «**размер**ом», а «мерцание» в данном случае — прерывистость, «скачок», многократный, перемежающийся, ритмичный «всплеск».

«Мерцание» может намекать на ироничное «Поэтическое искусство» Верлена, уже здесь упоминаемое, где метрические единицы становятся живыми существами, танцовщицами утреннего балета с мастерскими «жете», «шассе-круазе», а еще сияющими огнями, фейерверком рассвета. Хореический «Пэон», в котором явственно наличествует античная коннотация, вполне подходит здесь благодаря какафонической, расколотой, вакхически-бурной, взрывной, живительной несообразности, в то время как обветшалый классический ямб уже сходит со сцены. Здесь можно было бы легко отыскать русский эквивалент возрождения, вызванного к жизни появлением непарного стиха за который ратовал Верлен («Et pour cela préfère l'impair…», «И поэтому надо предпочесть непарное»).

Но размышляя далее, **мерцанье**, в его французс-

ком эквиваленте, мы можем определить как периодически повторяющуюся, легко обнаруживаемую единицу лексики Малларме, ведь **мерцанье** слово Малларме, но не Верлена. Оно переводится как «scintillations» («de **scintillations** sitôt le septuor, концовка «Сонета на -ух»), или «scintillement» («dont un scintillement argentera la foule» «Могилы [Верлен]»).

Это наблюдение побуждает нас продолжить поиски более широкого подтекста Малларме в сонете «Перебой ритма». Мы можем предложить здесь в качестве своеобразного эксперимента некий тенденциозный «обратный перевод» (une «traduction-retour») стихотворения, где игра заключается не только в том, чтобы выявить значения, но в том, чтобы попытаться сблизить, согласованно и системно, при этом не искажая лексические значения, русский язык Анненского и французский Малларме. Вот как бы мог выглядеть этот обратный перевод-возвращение сонета Анненского в стиле Малларме, в манере Малларме:

Si sonore et **vivace** que soit l'Iam–
— be, il est **las** lui aussi, il se tient
Coi dans les **scintillations d'or**,
Cédant le pas à d'autres consonances.

Voici — **grêlons de feu** parmi les branches
Nues de la **prose matinale**, —
Que par décret léonin vont bondir,
Sur les feuilles, vers après vers.
Je vous reconnais, ami de la rampe,
Complice **ailé** de l'épigramme, Pé —
— on accentué troisième.

Déja vous jouez dans les **scin–**
— **tillations matinales** à la **pâle**
**Lampe** des danses tendres de **Chimères**.

Эта попытка поднимает из глубин текста Анненского некий глубокий слой, в котором легко можно узнать мотивы и лексику Малларме. Вот наиболее очевидные моменты:

**Утомлен («las»)** — слово и понятие из словаря Малларме, к которому он питает явное расположение. Процитируем «Lassitude» («Усталость», «Утомление»):

«**Las** de l'amer repos où ma paresse offense
Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance
Adorable des bois de roses sous l'azur
Naturel, mais **plus las** sept fois du pacte dur...» [15]

Или еще, тоже начальные строки: «**Las** du triste hôpital et de l'encens fétide...» («Les Fenêtres», «Окна» [16]).

Далее: «Puis je tombe énervé de parfum d'arbres, **las**» («Renouveau», «Пробуждение природы»[17]).

Или: «Pour le **poète las** que la vie étiole» («Les Fleurs», «Цветы»[18]). Или такой пример замаскированной парономазии: «La chair est triste, **hélas**...» («Brise marine», «Морской ветер»[19]).

Кроме того, «утомлен» может переводиться также как «accablй» («accable», «accablant» — это также слова из лексикона Малларме):

«A la nue accablante tu»...

Тема усталости, утомления, трактуемая в «юмористическом» ключе, может также вводить мотив ночного «застоя», который сокрушен ярким утренним светом. Это важный мотив для Малларме, у которого взрыв творческой активности происходит — если происходит — на фоне усталости, «бледности», бессонной ночи при свете «бледной лампы». Процитируем отрывочно, и безотносительно общей интерпретации текста, «Don du poème», «Дар поэмы»[20]:

Par le verre **brûlé** d'aromates et **d'or**,
Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor,
L'aurore se jeta sur la lampe angélique

Когда чрез золото и волны аромата
И пальмы бледные холодного стекла
На светоч ангельский денница пролила
*Свой первый робкий луч...*
*(Пер.И.Анненского)*

Для страдающего бессонницей Малларме лампа — это символ самого творчества. Например : «O nuits ! Ni la clarté déserte de ma lampe/Sur le vide papier que la blancheur défend» («Brise marine»[21]), или: «Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie» («Las de l'amer repos où ma paresse offense...»[22]), и т.д. В переводе Анненского стихотворения «Дар поэмы», «lampe angélique» переведено как «светоч ангельский». В «Перебое ритма» используется банальное «лампа»: «бледная лампа» («Вы играли [...] бледной лампе») становится еще бледнее перед играми «иных созвучий», гармоничных и насмешливых, сверкающих, пронзительных (они — друзья «рампы», то есть театра, и эпиграмм), сообщников мерцающей зари.

**L'or — золото** («мерцаний **золотых**»), которое появляется здесь в третьей строке первого катрена и при каждой рифме на «-ых», тематически восходит к огненному фонтану, фейерверку, — «l'effulgence», если пользоваться терминологией Жана-Пьера Ришара[23].

Если быть более точным, можно сказать, что «золото» в данном случае цитирует и «Дар поэмы» («d'aromates et **d'or**»), и «Сонет на -ух». («Mais proche la croisée au nord vacante, **un or**//Agonise [...]»[24]).

У Анненского «Новые созвучья», выраженные совсем новым, вольным, «третьим пэоном», испытывают собственную силы на рифмах на -их, -ых, которые присутствуют в обоих катренах (затих, золотых, шутих, **стих**).

Есть искушение в этой повторяемости (закодированной и русифицированной) увидеть звуковое и графическое возрождение основополагающей рифмы «Сонета на -ух» Малларме:

> «Ses purs ongles très haut dédiant leur on**yx**,
> L'Angoisse ce minuit soutien, lampadophore,
> Maint rêve vespéral brûlé par le Phén**ix**
> Que ne recueille pas de cinéraire amphore».
> [...]

Преобразование французского **-ух** в русское **-их** являет собой перевод нового типа, уже не звуковую кальку, но кальку визуальную и «типографическую».

Это до-футуристская игра на звуке и графике. Этому пронзительному созвучью, переданному посредством юного Пэона, возможно, доведется благодаря «утренней» отваге звуковой сущности, сверкающему смеху (в слове **шутих** можно увидеть **шутка**, при том, что никакая связь, кроме просодической, задействована не будет) взорвать старое оцепенение старого Ямба. Смерть и возрождение, «второе рождение» стихотворения, явно до-пастернаковского.

Если продолжить тему способности к оживлению и возрождению, отметим, что «**живуч**» может быть переводом «vivace» у Малларме («Le vierge, le **vivace** et le bel aujourd'hui»[25]), и что «утра» (два раза встречается в сонете) — это перевод на русский эпитета «matinal» или «du matin», эпитет Малларме (см, например, «**Matinal**, mais plus las cent fois...», в первом варианте «Lassitude»[26].

Остаются еще «танцы Химер». Известно, что «Химера» — это фантастическое чудовище, дракон, изрыгающий пламя, часто присутствует на графических изображениях конца XIX века, и в широком смысле является символом чего-то несуществующего, воображаемого. У Малларме мотив Химеры встречается довольно часто, он связан с огнем, сверканием зарниц, а еще с крылатой мечтой, которая должна осуществиться, искрящаяся и брызжущая светом[27]. Она знаменует здесь конец «химерического» сонета, новую Битву между двумя паладинами, старым и новым, Ямбом и Пэоном, и в снопе искр и взрыве смеха, прочитывается триумф последнего.

Анненский отстаивает, «ради смеха», свое право на сонет дидактический и шутливый одновременно, сонет-клоун и сонет-химеру, который в последней строке дарит надежду на танец и нежность, который, возможно, отдаленным эхом откликается на сонеты «Химеры» Нерваля. Возможно, в фантастическом и эксцентричном сонете Анненского прослеживается далекое родство с высокой поэзией Нерваля, вновь подтверждая, что «шутка» состоит в родстве с «шутихами», что игра, диалог звуков и ритмов в театре слов и означают рождение поэзии.

В заключение несколько выводов:

1) Шуточный сонет Анненского устанавливает связь

между «шуткой» и метапоэзией. На пути самоопределения Анненский проходит этап работы над французской поэтикой, которая заключается не только в работе над тематикой, но над приемами, методом, обусловленным рефлексией и юмором, в контексте восприятия Анненским поэтического Парижа как «иронической Лютеции».

2) Построение стихотворения Анненского на основе французского субстрата подразумевает заимствование приемов, которые выступают при переводе (лексическая, а также звуковая и графическая калька).

3) Особенности построения тонко указывают нам, какая была проделана переводческая работа в тексте стихотворения, где по-своему вырабатывается то, что принято называть «влиянием» и «заимствованием» между литературами различных лингвистических сфер.

4) Если Анненский в окончательном варианте отказался от мысли озаглавить свой сонет «В манере Верлена», так это потому, что он «заметает следы». Иными словами, он скрывает свою игру. Стихотворение становится многоязычной загадкой. Кодирование, которое предвосхищает межтекстуальную поэтику зрелого Мандельштама.

5) Еще одна гипотеза: между первым и вторым вариантами стихотворения он «переходит», он «перепрыгивает» с Верлена на Малларме, так же как «перепрыгивает» с ямба на хорей.

6) «Пэон» на хореической основе, который набирает силу в порыве торжествующей юности, как ни странно, античный размер и таковым и воспринимается. У Анненского, поэта и ученого-эллениста: античное соединяется с современным, отображает его, обостряет, дарит новые слова старым ритмам.

7) В целом этот «шуточный» сонет является составной частью замысла по возрождению «эстетического критерия» который всецело занимает Анненского начиная с 1904 года.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Cros Charles, Le Coffret de santal, in Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros, Œuvres poétiques complètes, Robert Laffont, Paris, collection «Bouquins», 1980. C. 282

[2] К вопросу о «списках стихотворений», см. Anna Ljunggren, At the crossroads of Russian Modernism, Almqvit § Wiksell International, Stockholm, 1997/ CC. 74-86, 140-144.

[3] *Анненский И.Ф.* «Стихотворения и трагедии», изд. Андрей Федоров, «Советский писатель», 1990.

[4] Там же. С. 133.

[5] «A la louange de Laure et de Pétrarque» («Sonnets et autres vers»), Jadis et naguère, in: Paul Verlaine, Oeuvres poétiques complètes, édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Éditions Robert Laffont, collection Bouquins, Paris, 1992. C. 145

[6] Charles Baudelaire, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1961. C. 207.

[7] О «Фантезистах», см. Michel Decaudin, in La Crise des valeurs symbolistes, Slatkine, Genève-Paris, 1981. C. 430-448.

[8] Об этом см.: Hélène Henry, «Verlaine, poète russe. Un étranger si familier», in Slavica Occitania, 10, Regards comparatistes, Toulouse, 2000. CC. 179-193.

[9] *Анненский И.Ф.* «Стихотворения и трагедии», «Советский писатель», 1990. С. 262.

[10] *Verlaine P.* Parallèlement, in: Oeuvres poétiques complètes, op. cit. C. 273.

[11] *Верлен Поль.* Избранное, в переводе, с предисловием и примечаниями Георгия Шенгели, составление Вадима Перельмутера, Московский рабочий, Москва, 1996. С. 113.

[12] *Анненский И.Ф.* «Стихотворения и трагедии», «Советский писатель», 1990. С. 263, 592.

[13] Письмо Шарлю Морису: «*Параллельно* — это отстойник, свалка всех самых дурных чувств, какие только возможно выразить».

[14] См. нашу работу о сонете у Анненского (в рукописи).

[15] Мы ссылаемся здесь на последнее издание Малларме: Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes, T. 1, Édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998. C. 123.

[16] Там же. С. 9.

[17] Там же. С. 77.

[18] Там же.

[19] Там же. С. 15.

[20] Там же. С. 17.

[21] Там же. С. 81.

[22] Там же. С. 78.

[23] *Richard J.P.* L'univers imaginaire de Mallarmé, Éditions du Seuil, 1961, passim. См. в частности главы «Expérience nocturne», и «la Lumière».

[24] *Mallarmé Stéphane.* Oeuvres complètes, T. 1, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998. C. 37.

[25] Там же. С. 36.

[26] Там же. С. 123.

[27] *Richard J. P.* L'univers imaginaire de Mallarmé, op. cit. CC. 213-218.

**Светлана Артёмова**
(Тверь)

# «ДРУГОЙ» И «НЕ-Я»: К ВОПРОСУ ОБ АДРЕСАТЕ В ДВУХ ПОСЛАНИЯХ И. АННЕНСКОГО

На рубеже веков в русской лирике происходят противоречивые процессы. С одной стороны, в поэзии одним из основных мотивов становится одиночество человека в мире, подчеркивается ослабление теплых дружеских отношений между людьми и замена их формальными социальными связями. Человек оказывается замкнут сам на себе как «в камерах одиночек». Авторы подчеркивают экзистенциальное одиночество человека в мире, декларируют невозможность «достучаться» до собеседника (Мережковский выразил это ощущение в формуле «В каменных колодцах»).

С другой стороны, в конце XIX — начале XX века одним из самых популярных и востребованных среди лирических жанров становится жанр послания, обусловленный «общей установкой на диалогическое общение с адресатом»[1].

Противоречие между ощущением предоставленности человека самому себе и стремлением общения с Другим определяет особенности жанра лирического послания на рубеже веков.

Здесь нужно сделать несколько пояснений относительно особенностей жанра лирического послания. Коммуникативная схема послания по сравнению с другими лирическими жанрами усложнена. Во-первых, любое лирическое стихотворение «обязательно предполагает наличие двух персонажей: имплицитного автора и имплицитного адресата»[2], т.е. каждый текст обращен к потенциальному адресату — читателю. Во-вторых, стихотворение можно рассматривать «как обращение к самому себе (т.е. имеет место автокоммуникация)»[3], и второй общий для всех лирических жанров потенциальный адресат — «я сам». В послании кроме двух указанных адресатов обязателен третий — эксплицитный адресат, «Ты», названное по

имени, и этот адресат в жанре послания на первом плане. Поэтому, в отличие от других жанров, диалог в послании принципиально закрытый, предполагающий в первую очередь понимание адресата[4].

Этим объясняется, что основу (или «жанровую доминанту»[5]) лирического послания составляет коммуникативная ситуация, предполагающая общение адресанта с конкретным, эксплицированным в тексте письма ТЫ[6] (Сестра, Лиличка, Собака Качалова и пр.). Даже если адресат послания фиктивный, коммуникативная ситуация предполагает вовлечение его в «поле понимания»: адресат стихотворения П.А. Вяземского «К перу моему» — перо, но оно «ведет себя как живое существо со своим характером»[7], приобретает черты «идеального собеседника».

Таким образом, лирика, осознаваемая как диалог с «читателем в потомстве», ступает на путь обращения к конкретному адресату. Если в посланиях с конкретным адресатом, имя которого указано, сохраняется тройная структура коммуникации (я — ты (имя), я — читатель вообще, я — я), то специфика обобщенного адресата (когда имя заменено указанием на группу, к которой может принадлежать адресат: Поэтам, Бойцам, Матерям и пр.) состоит в увеличении числа собеседников, и читателю легче «совпасть» с одним из них. При этом адресат (или адресаты) противопоставлены всем остальным, непонимающим, диалог связывает пишущего с адресатом и отделяет от остальной аудитории непосвященных.

В этом случае интересна адресация, предполагающая вроде бы полное слияние узкой и широкой аудиторий — то есть неопределенно обращенные послания. Так, в стихотворении В. Брюсова «Кому-то»[8] заглавие отрицает уточнение собеседника (кому-то — это кому угодно), однако дальнейший контекст сужает поле адресата: «Фарман, иль Райт, иль кто б ты ни был! / Спеши!». Тот же эффект единственного адресата возникает в стихотворении К. Бальмонта «Ему»[9], где адресат уточняется не через перечисление имен, в ряд которых он должен себя отнести, а через уточнение контекста: «Тебя любил, тебя люблю я,/Мой брат давнишний...».

В других случаях уточнение адресата приобретает иной характер. Например, у Н. Ушакова в стихотворении «Читателю этих строк»[10] собеседник не равен всей читательской аудитории (такая возможность заложена в тексте, однако всякий читающий отнесет к адресату себя, а не всех читателей вообще), он случаен, но всякий раз конкретен, а беседа интимна:

Хотя твой край —
ах, как далек он
для равнодушного письма, —
но перекличка наших окон —
беседа сердца и ума.

Стихотворение В. Саянова «Тебе»[11] представляет вариацию этого приема: местоимением стихотворение адресовано, однако имя адресата не названо, а его уточнение происходит посредством мотива памяти (пишущий помнит Ее, Она единственная для него):

Нет, я тебя такой оставлю в памяти,
Какою ты была давным-давно...
Ты в юности была мне другом истинным,
Зову тебя: «Приди, приди опять!»

«Ты» здесь — указание на единственность адресата. Текст строится на вариации основного признака послания — уточнения адресата, и на этом фоне заглавие воспринимается как уточнение (местоимение вместо имени).

Противоположный вариант на основе модели жанра демонстрирует стихотворение В. Брюсова «Всем»[12], где индивидуализация адресата принципиально заменяется адресацией каждому. Здесь тоже адресат в тексте — «ты», однако «ты» может быть кем угодно:

О, как бы ты, страдая и ревнуя,
Отпрянула в испуге предо мной,
Поняв, что я клонюсь, тебя целуя, —
К другой!

Тем не менее, брюсовское «всем» не становится обобщением всех читателей (хотя бы по гендерному признаку). Та же, что и у Саянова, структура маркируется заглавием иначе: во-первых, «всем» — как адресация общности многих «ты», во-вторых, «всем» — о тебе, и в этом случае противопоставляется объект (ты) и адресат (все).

Иной случай представлен в стихотворении И. Сельвинского «Всем! Всем! Всем! (Апокалипсис XX века)»[13], где адресат определяется как наиболее полная общность. Однако несовпадение адресата и всей читательской аудитории здесь сохраняется благодаря парадоксальному расширению адресата, который не уже, а в данном случае шире читательской аудитории (адресат — не только каждый читатель, но и вообще все люди, мировое сообщество перед лицом апокалипсиса).

На этом фоне особый случай представляет собой лирика Иннокентия Анненского. Как нам кажется, именно Анненский проясняет коммуникативную ситуацию в лирике первой половины XX века. Стихотворение И. Анненского «Другому»[14] построено так, что позиция «другого» не отменяет задушевной беседы с глазу на глаз:

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

С другой стороны, оно может быть прочитано не как письмо реальному адресату, а как философский трактат, никому конкретно не адресованный. Это предположение содержится и в комментариях к стихотворению: «Отсутствие посвящения, видимо, неслучайно. Хотя, возможно, в виду имеется К.Д. Бальмонт, одно время высоко ценимый Анненским, стихотворение дает обобщенный образ поэта, которого автор противопоставляет себе»[15]. Суть адресата не в том, что он идеальный собеседник, а в том, что он Другой, не–Я, собеседник в прямом смысле слова. Акцент сделан именно на возможности диалога с Другим, а не

разговора с собой, на самой возможности диалогического слова, пусть обращенного не конкретно, а «в никуда». Более того, «Я» (поэт) творит именно из-за несовпадения, неслияния Я и Другого, боясь увидеть в Другом себя и тем самым лишиться собеседника и оппонента:

Пусть только бы в круженьи бытия
Не вышло так, что этот дух влюбленный,
Мой брат и маг, не оказался я
В ничтожестве слегка лишь подновленный.

Речь, обращенная «в никуда», звучит и в стихотворении Анненского «Поэту»[16]:

Но в самом *Я* от глаз *Не Я*
Ты никуда уйти не можешь...

Наличие Другого, Не–я дает возможность пишущему письмо взглянуть на самого себя (или отсутствие самого себя) со стороны, создать целостный образ:

Люби раздельность и лучи
В рожденном ими аромате.
Ты чаши яркие точи
Для целокупных восприятий.

Таким образом, адресат лишается всех черт, кроме свойства отражать бытие или отсутствие пишущего.

Адресованность письма, с одной стороны, фиктивна, потому что оно становится разговором с собой о себе, попыткой определить себя через другого (все равно кого). С другой стороны, послания Анненского выявляют специфику лирики: на фоне гегелевского и даже бахтинского определения лирики как монолога, диалог в лирическом послании демонстрирует стремление лирического субъекта выйти за границы собственного Я (раз нельзя быть сразу Я и Не–Я).

Стремление к идеальной коммуникации с «другим» и стремление субъекта сознания взглянуть на себя

«извне», со стороны в посланиях Анненского сводятся воедино, порождая эффект разговора с другим как диалога с собой (Я и не–Я оказываются неразрывны), Я нуждается в Другом для постижения себя. Лирическое письмо Анненского становится одним из лирических жанров, которые «возвращаются к жизни <...> в преобразованном виде»[17] и демонстрируют смещение жанра: от коммуникации с конкретным человеком, другом — до коммуникации с Другим, человеком вообще и до разговора с самим собой.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Кихней Л.Г.* Из истории жанров русской лирики: Стихотворное послание начала XX века. Владивосток, 1989. С. 5.

[2] *Levin Ju. I.* Лирика с коммуникативной точки зрения // Structure of Texts and Semiotics of Culture. Paris, 1973. P. 178.

[3] Там же. С. 178–179.

[4] Об адресации в послании XX века см.: Кихней Л.Г. Из истории жанров русской лирики. Стихотворное послание начала XX века. Владивосток, 1989. *Дмитриев Е.В.* Фактор адресации в русской поэзии XVIII–начала XX вв.: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2003.

[5] См.: *Лейдерман Н.Л.* К определению сущности категории «жанр» // Жанр и композиция литературного произведения. Вып. 3. Калининград, 1976. С. 7.

[6] Специфика жанра лирического письма — в «обращении к конкретному адресату» (*Гаспаров М.Л.* Указ. соч. Ст. 905), в том, что «и автор, и адресат назывались по имени и наделялись биографическими чертами» (Гинзбург Л.Я. Пушкин и реалистический метод в лирике // Рус. лит. 1962. № 1. С. 29).

[7] *Троицкий Ю.Л.* Эпистолярный дискурс в России XIX века: пощечина, розыгрыш, дуэль // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 460–461.

[8] *Брюсов В.Я.* Стихи и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1961 («Библиотека поэта», большая серия). С. 321.

[9] Там же. С. 477.

[10] Там же. С. 351.

[11] Там же. С. 264.

[12] Там же. С. 392.

[13] Там же. С. 291.

[14] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 143.

[15] *Федоров А.В.* Комментарии // *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: «Сов. писатель», 1990. С. 575.

[16] Там же. С. 205.

[17] *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 104.

**Наталья Налегач**
(Кемерово)

# ПОЭТИКА ЛИСТОВ-ЛИСТЬЕВ В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО

Образы листов, листвы, листка являются сквозными в поэзии И. Анненского, они даже входят в название наиболее распространенной микроциклической формы в его лирике — трилистник, соответственно, и в название первого раздела книги «Кипарисовый раздел» «Трилистники», а также вынесены в заглавие третьего раздела той же книги «Разметанные листы». Причем в их употреблении наблюдается интересное явление смыслового взаимодействия созвучных слов, что соответствует доминирующим особенностям поэтической речи начала XX в., отмеченным Н. А. Кожевниковой: «В поэзии начала века развиваются два ряда приемов словоупотребления — одни из них рисуют мир как цепь соответствий, другие — как единство противоречивых начал. Это, с одной стороны, нагнетение синонимов, с другой — контраст и оксюморон»[1]. При этом в целях выявления соответствий синонимическое звучание могут приобрести омонимы. Так, в стихотворениях И. Анненского неоднократно обыгрывается созвучие листов, с записанными на них стихами, с растительными листьями. В результате рождается символический мотив, подчеркивающий единство природных явлений с явлениями мира искусства. По мнению А. Ханзен-Леве, «пересечение омонимов: «листья» дерева (природа) = «листы» бумаги (культура) = тексты (искусство) — в поэтологической метафорике С II играет одну из центральных ролей, поскольку таким образом в омонимическом выражении объединяются природа, культура и поэзия»[2]. С другой стороны, реализация этого мотива соответствует одному из основополагающих свойств лирики Анненского, отмеченных еще в работе Л. Я. Гинзбург: «*Сцепление* человека с природой и, шире, с окружающим миром — это исходная мысль всей поэтической системы Анненского, определяющая ее психологический символизм и ее предметную конкретность,

определяющая в этой системе самое строение поэтического образа»[3]. Вышеперечисленные особенности проявления образности листов-листьев заставляют обратить на них более пристальное внимание как на важный в смысловом отношении элемент поэтического мира И. Анненского.

Смысловое взаимодействие листвы и листов со стихами появляется уже в книге «Тихие песни» в стихотворении «Листы», где единство двух разных слов осуществляется за счет легкого смещения грамматических форм. Так, заявленный в первой строфе образ осеннего листопада, во второй подкрепляется мотивом круженья листьев, но вместо формы мн. ч. «листья» приведена другая — «листы», характерная для слова «лист» в значении бумага. Следует, однако, отметить, что данное словоупотребление может также базироваться на устаревшей к началу XX в. форме употребления «листы» как «листья», зафиксированной в русской поэзии XVIII и начала XIX столетий, например: «Октябрь уж наступил — уж роща отряхает / Последние листы с нагих своих ветвей...»[4].

Тем не менее, в начале XX в. это смещение грамматических форм уже приобрело смыслообразующий эффект, в результате которого за образом природного листопада проявился другой — образ падающих кружащихся листов бумаги. Напрашивается сравнение с тем, как И. Анненский читал свои стихи, зафиксированное в устном рассказе М. А. Волошина, записанном Л. В. Горнунгом и Д. С. Усовым в 1924 г.: «Выслушав нашу просьбу — прочесть стихи, Иннокентий Федорович прежде всего обратился к Валентину Иннокентьевичу и велел ему принести кипарисовый ларец. «Кипарисовый ларец», как теперь все знают, действительно существует — это шкатулка, в которой Анненский хранил свои рукописи. Иннокентий Федорович достал большие листы бумаги, на которых были написаны его стихи. Затем он торжественно, очень чопорно поднялся с места (стихи он всегда читал стоя) <...> Окончив стихотворение, Иннокентий Федорович всякий раз выпускал листы из рук на воздух (не ронял, а именно выпускал), и они падали на пол у его ног, образуя целую кучу»[5]. Это соотношение опадающих по осени с деревьев листьев и роняе-

мых после прочтения листов со стихами усиливает родственный пушкинскому мотив осени как времени поэтического вдохновения, реализующийся в различных стихотворениях И. Анненского. Таким образом, нежеланье листьев коснуться земли («Кружатся нежные листы / И не хотят коснуться праха… »[6] [с. 58]) порождает их круженье, замедляющее встречу со Смертью, и оборачивается желаньем жить, мечтой о бессмертьи в духе античной поговорки «Ars longa, vita brevis», или же пушкинского: «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит»[7].

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

Наконец, и те и другие выступают своеобразными двойниками лирического «Я». При этом в образе листопада, древесных листьев акцентирован мотив страха смерти, а в образе листов — желанья жить. В свете возможного мотива двойничества обращает на себя внимание предыдущее стихотворение «На пороге (Тринадцать строк)», где содержится символ «древожизненных листов», соотнесенных с лирическим субъек-

том стихотворения в ситуации встречи с Незримой (один из эпитетов Персефоны в древнегреческой традиции[8]): «Ушла, — и холодом пахнуало / По древожизненным листам» [с. 58].

То же словоупотребление листы вместо листьев встречается чуть позже в стихотворении «Электрический свет в аллее»: «И слезы осени дрожат / В ее листах раззолоченных» [с. 61]. В основе лирического сюжета — отождествление лирическим «Я» себя с вырванной из ночи электрическим светом веткой клена. Драматизм сходства обусловлен мучительным состоянием бессонницы, которая обрушивает на лирическое «Я» какие-то мучительные воспоминания, выхватывая, подобно лучу света из прошлого некое событие, не дающее ему покоя. Черновой вариант стихотворения конкретизирует испытываемую лирическим субъектом муку: «Обрывки дум, обрывки туч / И вы, из сумрака разлуки / Ко мне протянутые руки» [с. 544]. Ветка клена случайным образом напоминает лирическому «Я» ситуацию разлуки с возлюбленной, протянутые к нему ее руки, и мука рождается из невозможности встречи или хотя бы забвения. Таким образом, грамматическая метаморфоза слова «листы» вновь подхвачена в лирическом сюжете ситуацией превращения в сознании лирического «Я» реалии природного мира в феномен из сферы человеческого духа. И вновь хрупкость природного бытия, листка, ветки окрашивает этими смысловыми тонами то, что искони почиталось принадлежащим вечности — любовь.

В сонете «Ненужные строфы» грамматически намеченный в предыдущих стихотворениях мотив метаморфозы становится основой метафорического соотнесения листов, с записанными на них стихами, с осенней листвой: «Как чахлая листва, пестрима увяданьем / И безнадежностью небес позлащена, / Они полны еще неясным ожиданьем, / Но погребальная свеча уж зажжена» [с. 63]. Анализируя это стихотворение, В. Е. Гитин указывает, что И. Анненский прибегает в приведенной здесь второй строфе к одному из излюбленных своих приемов — к принципу «ассоциации слова и вещи». Более того, развивая мысль о поэтике вариантов, исследователь обнаруживает обращение поэта к автоцитации, усиливающей звуча-

ние той или иной темы, которая в самом стихотворении может быть подана лишь намеком, но, развиваясь посредством контекстуальных ассоциаций, обретает достаточно строгую оформленность. «Слово-ключ к этой ассоциации — «листва», намекающая на двойное значение «листья» и «листы». Предметные картины, ассоциируемые со стихами, представляют собой автоцитаты из поэзии самого Анненского и вводятся в текст как вещи-темы. «Как чахлая листва пестрима увяданьем» — это аллюзия из «Сентября»: «Раззолоченные, но чахлые сады / С соблазном пурпура на медленных недугах...» (с дальнейшими отсылками к Пушкину и Тютчеву); «И безнадежностью небес позлащена» является близким повторением одного из образов в стихотворении Анненского «Май»: «Что безвозвратно синева, Его златившая, поблекла». Обе строки объединены одной темой — последнее мгновение перед смертью; в первой строке это конец года (осень), во второй — конец дня (закат, вечер). В обоих стихотворениях, процитированных в качестве источника, к которому отсылают строки сонета, эта тема дана как *красота умирания*»[9]. Соглашаясь с глубокими и интересными наблюдениями В. Е. Гитина относительно развития символа листвы как листов со стихами, гибель которых в каминном огне усиливает звучание мотива красоты умирания, добавим лишь, что этот символ в «Ненужных строфах» содержит и другую грань, возвращающую его к изначальной семантике слова «листва». В таком случае обреченность листов со стихами огню, гибели обусловлена здесь не только их ненужностью («Ненужные строфы»), порожденной их слабостью и несовершенством по сравнению с поэзией другого поэта (А. С. Пушкина), или их предназначенностью в жертву Аполлону. Сама их слабость и несовершенство являются следствием их органического происхождения, их сродства с природным бытием, в котором все рожденное обречено умиранию. Мотив родства листов со стихами с растительной листвой обусловлен здесь мотивом рождения стихов, который и делает их явлением не столько из сферы вечности и духа, сколько принадлежащим миру земного существования: «Нет, не жемчужины, рожденные страданьем, / Из жерла черного метала глу-

бина: / Тем до рожденья их отверженным созданьям / Мне одному, увы! Известна лишь цена...» [с. 63]. Таким образом, мотив постоянных метаморфоз листов-листьев выступает в мире Анненского способом снятия оппозиции вечное — тленное, земное — небесное и т. п., как бы втягивая явления из сферы духа в реальность человеческого существования.

В микроцикле «Лилии», в первом его стихотворении «Второй мучительный сонет», листами названы и лепестки цветка: «Лишь девы нежные персты / Сумели вырезать когда-то / Лилеи нежные листы» [с. 74], который прочно ассоциируется в поэзии Анненского с темой творчества и вдохновения. Так, во втором стихотворении «Зимние лилии» эти цветы уподоблены фиалам-кубкам, из которых лирический герой, подобно мифическому поэту, пьет чудесный напиток вдохновения (можно вспомнить античные мифы о необходимости поэту испить из источника Ипокрены, или из Кастальского ключа): «Серебристые фиалы / Опрокинув в воздух сонный, / Льют лилеи небывалый / Мне напиток благовонный, — // И из кубка их живого / В поэтической оправе / Рад я сладостной отраве / Напряженья мозгового...» [с. 74]. Кроме того, образы лилий в этом стихотворении соседствуют с книгами, отчего не только листы-лепестки лилий источают вдохновение, но и книги уподоблены цветам: «Из углов и с книжных полок / Сквозь ее тяжелый полог / Сумрак розовый струится» [с. 74]. Так снова осуществляется слияние листьев-лепестков и книжных листов со стихами. В свете подобного смыслового взаимодействия привлекает внимание и название формы микроцикла из трех стихотворений (трилистник). Выскажем предположение, что это название указывает на органическое взаимодействие между тремя стихотворениями, которые подобны трем листам-лепесткам «обрученных стеблю» [с. 138], питаются едиными живыми соками смысла, но все же отличаются друг от друга[10]. Интересно, что в данном случае в книге «Тихие песни» эта форма еще не получила своего названия «трилистник». Но три стихотворения, объединенные образом лилий и названные по имени этого цветка, уже предвосхищают это название первого раздела «Кипарисового ларца», так как графи-

чески лилия тоже выглядит как трилистник (ср., например, с геральдической французской лилией).

В «Третьем мучительном сонете» слово «листы» обретает свою вещную определенность: «Кто знает, сколько раз без этого запоя, / Труда кошмарного над грудою листов...» [с. 80]. Подготовленное растительной символикой, метафорическим рядом в сонете «Ненужные строфы» появление стихов на листах бумаги закономерно представлено здесь как рождение ребенка: «Но я люблю стихи — и чувства нет святей: / Так любит только мать, и лишь больных детей» [с. 81]. Созвучие слов дало созвучие смыслов. В результате лист с записанным на нем стихотворением у Анненского обретает органическое, а значит не только обреченное гибели, но и в каком-то смысле независимое от автора бытие, подобно тому, как ребенок обретает самоценное и независимое бытие от своих родителей. Между поэтом и стихотворением устанавливаются отношения, характерные для живых существ. Поэт дает стихотворению жизнь, подобно тому, как мать дает жизнь младенцу, отсюда и характерный для его поэзии мотив муки творчества в том числе и как муки деторождения. Но, подобно ребенку, подобно любому живому организму, стихотворение получает самостоятельное бытие, что предполагает и несовпадение смыслов замысла и творения, а также способность стихотворения как бы вне воли автора к собственному смыслопорождению. Причем между замыслом автора и смыслом существования рожденного стихотворения могут быть даже конфликтные, опровергающие друг друга отношения, как, например, в его же стихотворении «В небе ли меркнет звезда...», где сама форма стихотворения опровергает мысль и чувства, которые, опираясь на лексические значения слов, пытается выразить лирический субъект стихотворения. Так, если на уровне мотивно-тематическом звучит заявление: «Я не молюсь никогда, / Я не умею молиться» [с. 188], подчеркивающее невозможность диалога лирического героя и Бога, то на уровне звуковой организации, в самой последовательности рифм в их соединении с аллитерацией на [л] проявляется слово «аллилуйя», превращающее это стихотворение в звучащую молитву[11].

Особого внимания заслуживает мотив сухих листьев, который появляется в стихотворении «Кошмары», открывающем «Трилистник кошмарный». Жест «Вас листьями сухими закидает» [с. 100] представлен как действие безумца, которым в кошмарном сне представлен лирический герой. Это действие, противоположное тому, которое разворачивается во второй части стихотворения, означает обман, иллюзорность любви, связывающей двух героев: «Вы ждете? Вы в волненьи? Это бред. / Вы отворять ему идете? Нет! / Поймите: к вам стучится сумасшедший, / Бог знает где и с кем всю ночь проведший, / Оборванный, и речь его дика, / И камешков полна его рука; / Того гляди — другую опростает, / Вас листьями сухими закидает, / Иль целовать задумает, и слез / Останутся следы в смятеньи кос...» [с. 100]. Сухие листья предстают здесь как безжизненная насмешка над расцветом чувства, делающего обоих безумцами, мечтающими о невозможном. Образ сухих листов-листьев связан с темой любви и в стихотворении «Осенний романс», где он одновременно оказывается и прообразом обреченного на умирание чувства: «Я знаю, что сон я лелею, / Но верен хоть снам я, — а ты?../ Ненужною жертвой в аллею / Падут, умирая, листы...» [с. 152], и проекцией судьбы лирического «Я», для которого угасание чувства оборачивается реальностью Смерти: «Судьба нас сводила слепая: / Бог знает, мы свидимся ль *там*... / Но знаешь?.. Не смейся, ступая / Весною по мертвым листам!» [с. 152].

В стихотворении «Тоска вокзала», открывающем «Трилистник вагонный», появляется образ дремоты листочка, связанный с мотивом муки и тоски существования как некоего дремотно-дурманнного состояния, отъединяющего от стремительности и кипения жизни. За счет этого мотива осуществляется слияние лирического «Я», испытывающего вокзальную тоску, с погруженным в дремоту листочком. При этом уменьшительная форма ед.ч., в которой употреблено это слово, усиливает ощущение одиночества, хрупкости и беззащитности и листочка, и лирического «Я». Тем более что в следующей строфе пышущий жаром паровоз избавляет героя от мыслей о смерти, властно захвативших его в момент ожидания. Ситуация ожи-

дания оказывается иронически амбивалентной. С одной стороны, ожидая, мы торопим время, чтобы ожидаемое сбылось как можно скорей, но за этим маячит другой призрак. Подгоняя время, мы невольно и не замечая того, торопимся к смерти, отсюда и радость избавления от ожидания, которую испытывает лирический герой: «Как ты жарок, измазан, / Все равно — ты не это!» [с. 117].

В «Трилистнике бумажном» образ листа бумаги с нанесенным на него изображением спроецирован на восприятие окружающего мира, представленного здесь как рисунок, декорация, что усиливает звучание мотива безжизненности. Причем во втором стихотворении «Неживая» этот мотив реализован в нарисованной ветке с облетевшими листьями и тронутой инеем. Но несмотря ни на что даже нарисованная ветка бунтует и ждет весны, не осознавая неизменности запечатленного на листе бумаги: «По бумаге синей / Разметались ветки, / Слезы были едки. / Бедная тростинка, / Милая тростинка, / И чего хлопочет? / Всё уверить хочет, / Что она живая, / Что, изнемогая — / (Полно, дорогая!) / И она ждет мая...» [с. 120]. И эта безответность надежды пробуждения и весеннего возрождения (нарисованная на бумаге зимняя ветка обречена оставаться такой всегда): «Заморозил иней / У сухой тростинки / На бумаге синей / Все ее слезинки» [с. 120] перекликается с состоянием лирического субъекта, чье сочувствие ветке вызвано невозможностью возвращения юности, необратимостью времени в человеческой жизни.

Интересны названия разделов в книге стихов «Кипарисовый ларец» — «Трилистники» и «Разметанные листы». В первом подчеркнута связь трех стихотворений с растительной символикой (например, трилистник — клевер), в последнем акцент сделан на разметанных листах бумаги, с записанными на них словами-стихами. Не случайно раздел открывается стихотворением «Невозможно», в последней строфе которого появляется соотнесение утраты смысла слов на пороге старости/смерти с опаданием со стеблей увядших цветов: «Если слово за словом, что цвет, / Упадает, белея тревожно, / Не печальных меж павшими нет, / Но люблю я одно — *невозможно*» [с. 146].

Таким образом, в процессе человеческого существования слова, подобно листве или цветочным лепесткам, расцветают, достигают неповторимой красоты, но затем обречены увянуть, утратить присущее им значение, что наблюдается и в стихотворении «Ты опять со мной» из «Трилистника осеннего», в котором голые ветви, с которых облетели листья, спроецированы на образ опустошенных слов: «Знаешь что… я думал, что больнее / Увидать пустыми тайны слов…» [с. 92]. Этот мотив утраты миром логосной природы соотносит Слово с тварным бытием не по принципу вечное — тленное, а на основании их нераздельного единства. И соотнесение слов с увядающими листьями ставит под сомнение классическую идею о вечности и бессмертии жизни, запечатленной в поэзии. Отсюда и мотив торжества невозможности. А слов, характеризующее это явление, в силу любви к нему со стороны лирического «Я» оказывается способным сохранить свой смысл и, таким образом, утвердить невозможность преодоления словом забвения, в котором реализована власть времени над человеком и его делами.

Наконец, в стихотворении «Сирень на камне» в духе мифопоэтических славянских, кельтских и пр. представлений о возрождении умершего в образе дерева или куста, выросшего на его могиле, реализована взаимосвязь листов, проросших вместе с кустами сирени сквозь могильные плиты, с мотивом воскрешения. С этим связано и слияние образов выросшей сирени с воскрешенным Лазарем: «Сквозь камень, Лазарь воскрешенный, / Пробилась чахлая сирень» [с. 168]. Подобно стихотворению «Осенний романс», лист здесь оказывается метафорически связан с человеческой душой, с ее трепетанием / дрожанием, расцветом, увяданием, страхом листопада и надеждой на вечную жизнь: «И жизни ль дерзостный побег, / Плита ль пробитая жалка мне, — / Дрожат листы кустов-калек, / Темнеет крест на старом камне» [с. 168]. Здесь также можно вспомнить и строки из стихотворения «Развившись, волос поредел…», в котором человеческое сердце на пороге старости / смерти сравнивается с дрожащим и готовым облететь с ветки листом: «Так

что ж под зиму, как листы, / Дрожишь, о сердце, ты...» [с. 178].

Таким образом, мотив листов-листьев в поэзии И. Анненского позволяет оформиться мысли об органической взаимосвязи чутко настроенного по отношению к миру лирического «Я» с каждым элементом бытия: «Иль я не с вами таю, дни? / Не вяну с листьями на кленах?» [с. 189] («Когда б не смерть, а забытье...»). И это слияние, выступая источником поэтического вдохновения, восстанавливает взаимосвязь Слова — мира — человека. Однако слияние границы между жизнью и искусством оборачивается у Анненского не торжеством вечности и счастья, как мечтали о том символисты, но высвечивает хрупкость присвоенного жизнью Слова, его беззащитность перед небытием, подобную той, которая характерна для всего существующего в земном мире. Возможно, этим объясняются сомнения поэта в феномене жизнетворчества и его упорное нежелание, в отличие от современников, стирать границу между жизнью и искусством.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Кожевникова Н.А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986. С. 39.

[2] *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб., 2003. С. 490.

[3] *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974. С. 315.

[4] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 3. Кн. 1. М., 1995. С. 318.

[5] *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. Л., 1983. С. 70. На эту же запись, осуществленную 27 марта 1924 г. Л.В. Горнунгом и Д.С. Усовым ссылается в своей монографии и А.В. Федоров: *Федоров А.В.* Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984. С. 48 — 49.

[6] Тексты стихотворений И. Анненского приводятся зд. и далее в статье с указанием страниц за цитатой по изданию: *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. Л., 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.).

[7] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 3. Кн. 1. М., 1995. С. 424.

[8] Ссылки на историю формирования образа и указание на то, что в данном стихотворении в образе Незримой актуализирован миф о владычице Аида Персефоне см. в статье: *Асоян А.А.* К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова) // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4.: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века /Ред. Т.Л. Рыбальченко. Томск, 2002. С. 22.

[9] *Гитин В.Е.* «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. 1997. № 4. С. 42 — 43.

[10] Организация трилистников И. Анненского по принципам призмы (волшебного кристалла), круга и креста, указывающая на особую «триединую» слитность стихотворений в микроцикле этой формы была исследована в работе: *Тюпа В.И., Мешкова Г.А., Курбатова Н.В.* Архитектоника циклизации (о «Трилистниках» И. Анненского) // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Кемерово, 1992. С. 104 — 125. Наше наблюдение добавляет к трем вышеуказанным формам организации смыслового триединства в трилистниках еще одну — органически-растительную, связанную с образностью листов.

[11] Интерпретация стихотворения «В небе ли меркнет звезда» в вышеобозначенном аспекте приведена нами в тезисной публикации: *Налегач Н.В.* Христианские мотивы и образы в стихотворении И. Анненского «В небе ли меркнет звезда…» // Языковая картина мира: лингвистический и культурологический аспекты. В 2 т. Т. 2. Бийск, 1998. С. 48 — 51.

**Вера Догалакова**
(Саратов)

# ПОЭТИКА ЦИКЛА ИН. АННЕНСКОГО «ТРИЛИСТНИК ТОЛПЫ»

Я жизни не боюсь. Своим бодрящим шумом
Она даёт гореть, даёт светиться думам.
Тревога, а не мысль растёт в холодной мгле,
И холодно цветам ночами в хрустале.
Но в праздности моей рассеяны мгновенья,
Когда мучительно душе прикосновенье,
И я дрожу средь вас, дрожу за свой покой,
Как спичку на ветру загородив рукой...
Пусть это только миг... В тот миг меня не трогай,
Я ощупью иду тогда своей дорогой...
Мой взгляд рассеянный в молчаньи заприметь
И не мешай другим вокруг меня шуметь.
Так лучше. Только бы меня не замечали
В тумане, может быть, и творческой печали.
*(«Прелюдия»)*

В аллею чёрные спустились небеса,
Но сердцу в эту ночь не превозмочь усталость...
Погасшие огни, немые голоса —
Неужто это всё, что от мечты осталось?

О, как печален был одежд её атлас,
И вырез жутко бел среди наплечий чёрных!
Как жалко было мне её недвижных глаз
И снежной лайки рук, молитвенно-покорных!

А сколько было там развеяно души
Среди рассеянных, мятежных и бесслёзных!
Что звуков пролито, взлелеянных в тиши,
Сиреневых, и ласковых, и звёздных!

Так с нити порванной в волненьи иногда
Средь месячных лучей, и нежны, и огнисты,
В росистую траву катятся аметисты
И гибнут без следа.
*(«После концерта»)*

*Ф.Фр. Зелинскому*

1

Колонны, жёлтые увитыми шелками,
И платья pêche[1] и mauve[2] в немного яркой раме
Среди смолистых смол и лепета звонков,
И ритмы странные тысячелетних слов,
Слегка смягчённые в осенней позолоте, —
Вы в памяти моей сегодня оживёте.

2

Священнодействовал базальтовый монгол,
И таял медленно таинственный глагол
В капризно созданном среди музея храме,
Чтоб дамы чёрными играли веерами
И тайне чуждые, как свежий их ирис,
Лишь переводчикам внимали строго мисс.

3

Мой взор рассеянный шелков ласкали пятна,
Мне в таинстве была лишь музыка понятна,
Но чем внимательней созвучья я ловил,
Я ритмами дышал, как волнами кадил,
И было стыдно мне пособий бледной прозы
Для той мистической и музыкальной грёзы.

4

Обедня кончилась, и сразу ожил зал,
Монгол с улыбкою цветы нам раздавал,
И, экзотичные вдыхая ароматы,
Спешили к выходу певцы и дипломаты,
И дамы, бережно поддерживая трен, —
Чтоб слушать вечером Маскотту иль Кармен.

5

А в воздухе жила непонятая фраза,
Рождённая душой в мучении экстаза,
Чтоб чистые сердца в ней пили благодать...
И странно было мне, и жутко увидать,

Как над улыбками спускалися вуали
И пальцы нежные цветы богов роняли.
*(«Буддийская месса в Париже»)*

Лирика Анненского обнажила трагическую сущность личности начала XX века с её противоречивостью и тоской, с её поисками цельности, показала новые средства выражения вечных тем: «С каждым днём в искусстве слова всё тоньше и беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность с её капризными контурами, болезненными возвратами, с её тайной и трагическим сознанием нашего безнадёжного одиночества и эфемерности. Новая поэзия ищет точных символов для ощущений, т.е. реального субстрата жизни и для настроений, той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как и в индивидуальную психологию»[3].

Это понимание сущности новой поэзии в полной мере отразилось в его итоговой поэтической книге «Кипарисовый ларец» — мегацикле, состоящем из трёх частей: 25 (по другому плану, 33 «трилистников» — трёхчастных «циклоидов» (А.А. Боровская)), 7 двучастных «складней» и 21 «размётанного листа».

Книга Анненского — воплощение наиболее существенной жанровой тенденции в поэзии начала XX века: организации отдельных поэтических произведений в большие многосоставные единства: цикл стихотворений, лирическая поэма, книга стихов. В новых поэтических формах жанровая система лирики Серебряного века, отразив противоречия эпохи, зафиксировала «расколотость» художественного сознания и попытки её преодоления.

Лирический цикл, получивший, по общему мнению, статус жанра в поэзии Серебряного века, представляет собой органическую структуру, являющуюся результатом авторской интенции и определённого типа художественного познания. Семантика данного жанра у Анненского восходит к структурным свойствам личности нашего поэта и вытекает, очевидно, из его концепции мира и человека: «Только в органе человек... может выражать мировое космическое начало своей души. Только здесь постигает человек свою

мучительную разносоставность, пестроту, противоречивость и непримирённость, вместе с тем давая душе своей и непосредственные минуты иллюзии, будто он — Единое, будто он — Божество»[4].

Очевидно, «Кипарисовый ларец» и есть «орган», вполне осознанно отразивший глубоко закономерную внутреннюю логику развития художественной мысли XX в.: с одной стороны, цикл сохраняет дискретность, свойственную лирике, «точечность» эмоциональных состояний лирического субъекта, с другой, — укрупняя лирического героя, он позволяет поднять лирическую личность до масштабов лирического характера, создавать определённое целостное представление о мире и поэтическом «Я» в их единстве[5]. Иными словами, тотальная циклизация в поэзии Анненского отразила всеобщую «тоску» лирики XX в. по эпосу, попытку обрести на его поле утраченную целостность.

Художественная целостность «Кипарисового ларца такова, что в каждом из трилистников так или иначе отражена основная идея книги: трагическая пропасть между «Я» и «Не — Я», субъектом и другими, и её преодоление через искусство, оправдание бытия как эстетического феномена, невоплощённого и невоплотимого в слове («Зачем мне не дано дара доказать другим и себе, до какой степени слита моя душа с тем, что не она, но что вечно творится и ею, как одним из атомов мирового духа, непрестанно создающего очаровательно — пёстрый сон бытия? Слово?.. Нет, слова мало для этого... слово слишком грубый символ... настоящая поэзия не в словах — слова разве дополняют, объясняют её... поэзия — это только непередаваемый золотой сон нашей души... всё, что не я... Объективируя сказанное, я нахожу, что в музыке, скульптуре и мимике — поэзия, как золотой сон, высказывается гораздо скромнее, но зато интимнее и глубже, чем в словах»[6].

Наиболее показателен в этом смысле двадцатый (тридцать первый) трилистник, «Трилистник толпы», главным героем которого является и музыка.

Теория цикла, разработанная в трудах В.А.Сапогова, М.Н.Дарвина, И.В.Фоменко, Л.Е.Ляпиной, Г.Т.Петковой и др., рассматривает в качестве жанрообразующего фактора лирического цикла установку на

целостность. Исходя из этого, выводятся следующие структурные элементы поэтики: установление смысловых связей преимущественно по парадигматической оси, относительная «открытость — закрытость», наличие особого рода лирического сюжета. Прочие параметры цикла факультативны.

Три стихотворения микроцикла объединены вариативностью общего образного импульса. Сюжетная схема закодирована в названии. Введённая заглавием тема толпы поддерживается некоторыми словесными характеристиками во всех трёх стихотворениях: «другие», «рассеянные, мятежные и бесслёзные», «чуждые тайне» «певцы», «дипломаты», «дамы», «строгие мисс». Заглавия трёх частей микроцикла (все трилистники и даже их части озаглавлены, в поэзии модернизма — явление уникальное) репрезентируют метатроп (звук, музыка, гармония). Они — маркирующий компонент текста, выносящий на поверхность его внутреннюю структуру и выделяющий её узловые точки, а следовательно, имеют текстопорождающую значимость. Три заглавия образуют метасюжет циклоида (и книги в целом) — рождение музыки в мире, её лишённом.

Жанр прелюдии у музыкантов полисемантичен: это и небольшая пьеса, выполняющая вступительную функцию, и самостоятельная композиция, близкая к фантазии. По обычной логике после прелюдии должна бы исполняться фуга — «месса в Париже» — и только потом — «После концерта». Но есть особая логика именно в инверсированной композиции цикла.

Семантическая организация текста на лексическом уровне строится как конфликт в традиционных поэтических моделях. Мир разделяется на «мой» и «ваш». В свете литературной антитезы конфликт может быть осмыслен как «Вы» — «Я», «жизнь» — «мечта», «непоэтическое» — «поэтическое».

На фоне темы толпы проецируется на сюжет цикла рефлексивная самохарактеристика лирического субъекта «Прелюдии». Первое стихотворение — поэтическая декларация, в которой и выражена концепция поэта. Прямое выражение лирической эмоции, редкое у Анненского, призвано подчеркнуть одержимость героя творчеством. Движение поэтичес-

кой мысли начинается с восприятия явлений внешнего мира. Сам поэт в письме к А. Бородиной так описывал творческий процесс: «Как иногда мне тяжёл этот наплыв мыслей, настроений, желаний — эти минуты полного отождествления души с внешним миром»[7].

Первые строки рисуют мир в состоянии некоторого промежуточного примирения крайностей: «Я жизни не боюсь. Своим бодрящим шумом / Она даёт гореть, даёт светиться думам».

Лексема «мысль» кажется в этом контексте едва ли не инородной. Но ещё Н.Гумилёв подметил эту особенность творческой психологии Анненского: «У него не чувство рождает мысль, как это бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством». А сам поэт однажды подчеркнул: «Мы слишком долго забывали, что поэзия есть форма мысли и что наслаждение ею никогда не теряет интеллектуального оттенка». По сути, поэтическое слово Анненского объективирует мысль, устанавливая между замкнутыми в себе личностями связь, настраивая их на гармонический лад.

Жизни шум воскрешает представление о звучащем бытии всего сущего. Мир цикла решён в звуковых терминах. Соносфера его являет тождество души и звука, восходящее к евангельской связи Логоса с духом: шум — звук (пение) — глагол — музыка — фраза.

Шум жизни, ложная форма бытия, разноголосица, неконтактность, тем не менее — источник творческих дум для лирического субъекта. Уединенность как залог творческих мигов, очевидно, — вариант ницшеанской артистической метафизики, свойственный предсимволизму и символизму. «Спичка» здесь несёт семантику творческого горения, вдохновения и хрупкости индивидуального бытия. Расщепление между жизнью и творчеством налицо.

Сюжет цикла организует диалог мотивов. Вводное стихотворение транслирует мотив пути: «Я ощупью иду тогда своей дорогой» (ср. пушкинское: «Бреду своим путём. / Будь всякий при своём»). Первая часть цикла манифестирует мотив «путь самопознания», движение лирической эмоции направлено прежде все-

го вглубь себя. В двух других частях цикла мотив варьируется: путь познания мира (аллея чёрная и храм-музей). Взгляд лирического субъекта устремлён вовне.

Бытие лирического «Я» осознаётся как бытие одного из многих: «И не мешай другим вокруг меня шуметь». Цикл в этом смысле имеет двойную семантику уединённости и публичности: «Только бы меня не замечали...». «Я», лишённое эпической «поддержки», в первом стихотворении цикла не приобретает трагического характера. И гармония здесь если и могла возникнуть, то лишь в результате преодоления отчуждённости. При абсолютном осознании непреодолимости разобщённого бытия поэт отождествляет силу творчества с силою муки.

Этот мотив музыки — муки, их неразрывная связь (и на фонетическом уровне подкреплённая) — трансциклический мотив «Кипарисового ларца» (ср.: «... оттого, что петь нельзя, не мучась» из «Трилистника сентиментального»; «И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось» из «Трилистника соблазна» — в последнем случае речь идёт, очевидно, о соблазне творчества, о мучительной жажде гармонии). Л. Гинзбург увидела концепцию «Кипарисового ларца» в том, что здесь мы имеем дело с прекрасным миром, которым невозможно овладеть[8]. Отрицательная, болезненная сила муки уравновешивается в поэзии силою красоты, в которой «заключена возможность счастья»[9].

Эстетическое переживание цельности бытия возможно лишь как страдание и сострадание: «Как жалко было мне её недвижных глаз», «И странно было мне, и жутко увидать...». Но не неприятие жизни и уход от неё, а порыв к высшему характеризует лирического героя цикла, «человека-артиста» (В. Г. Белинский).

Шум жизни запрограммирован в аффрикатах, призванных контрастно оттенить тишину творческой печали.

Экспонент «цветы», общепринятый символ искусства, архетипический символ «Я», вводит тему души в оковах бытия, тщетность её попыток обрести гармонию с миром даже и в искусстве: «И холодно цве-

там ночами в хрустале». В христианской символике цветы указывают на получение Божьих даров, а также на непостоянство любой земной красоты.

Мотив души в диалоге мотивов цикла доминирует, выстраивая метасюжет цикла: «Когда мучительно душе прикосновенье», «А сколько было там развеяно души», «Рождённая душой в мучении экстаза».

Жанр и его модификации определяются, как известно, хронотопом. В нашем вполне экзистенциальном цикле моделирующие способности элегического хронотопа сужены: модель мира формируется не прямым, а косвенным путём.

Значение времени актуализируется обычно в глагольных формах. Контраст временных планов цикла работает на основную его идею в «Прелюдии» — доминирует настоящее, в двух других — прошедшее. Глагольные формы повелительного наклонения (не трогай, заприметь, не мешай шуметь), для семантики которого характерна направленность в будущее без конкретных временных рамок, переводят хронос «Прелюдии» в другой регистр, в ранг метатекста. Беспредельное действие несёт и семантика сослагательного наклонения с неопределённо — личной формой («только бы... не замечали»). Так устанавливается функциональная корреляция последней строки с заглавием: «туман» и «творческая печаль» и есть прелюдия творческого процесса (ср.: «Минута — и стихи свободно потекут»). Но пушкинская светлая минута свободно текущих стихов превращается у Анненского в трагический миг «творческой печали». Похоже, пушкинский принцип гармонизации бытия в творчестве оспаривается и в нашем случае[10].

Лирическое состояние субъекта-творца представлено как вневременно-вечное. В «Кипарисовом ларце», по мнению И.П.Смирнова, «грядущее ассоциировано с остановкой хроникального движения, которая предопределена полным совпадением индивидуального времени «Я» и универсального мирового времени»[11]. Устраняя финитные формы, поэт выводит за границы своего мира идею времени, выдвигая на первый план оппозицию мгновения и вечности. Возникает ассоциативный ряд: «мгновение — звук — музыка». Музыка прекрасна и иллюзорна — звук живёт

лишь мгновение. Цикл варьирует мотив мгновения, стремящегося в вечность, борьбы со временем, попытки преодоления хаоса в творчестве, попытки обречённой: с финитными формами глагола во втором стихотворении вторгается тема смерти: «гибнут без следа» в траве нежные и огнистые аметисты, а в третьем — «цветы богов»[12].

Лексема «миг» и передаёт уникальное время, время откровения, постижения того, что не дано понять «рассеянным, мятежным и бесслёзным». Миги творчества — мгновения, выхваченные у вечности, возведение прекрасного к инобытию, попытка «оправдания жизни»[13].

В «После концерта» и в «Мессе» варьируется эстетический конфликт «человека — артиста» с миром: противоречивый принцип углубления в себя, сосредоточенность на творческом акте и экспансия вовне — утверждается романтическая концепция излияния души в звуке: «А сколько тут развеяно души» (ср.: «Душа певца, согласно излитая, разрешена от всех своих страстей» — Е. Баратынский).

Ключ ко второму стихотворению цикла (и ко всему творчеству Анненского) находим в письме поэта Н.П. Бегичевой, камерной певице, от 31 декабря 1908 г.: «В Вашем пении вчера звучали совсем новые ноты... Что Вы переживаете? Вы знаете, что была минута, когда я, не слушая Вас, нет, а вспоминая потом, как Вы пели, плакал...

Господи, как глуп я был в сетовании на банальность романсов, на эти муки и улыбки, похожие между собой, как... красавицы «Нивы». Что увидишь ты, гордец, в венецианском зеркале, кроме той же собственной, осточертевшей тебе... улыбки?.. И чего-чего не покажет тебе самое грубое, самое пузырчатое стекло? Смотри — целый мир... Да поверь же ты хоть на пять минут, что ты не один. Банальность романса — это прозрачное стекло. Слушай в нём минуту, слушай минутную думу поющей. Сумасшедший — ведь это откровение.

Ну, кто там мог понимать?.. «Зови любовь мечтою, но дай и мне мечтать». Да разве тут была в эту минуту одна Ваша душа? Одна Ваша печаль? Это — было прозрение божественно-мелодичной печали и в мою

душу, и в его... и в её душу... Но это надо пережить... И вчера я пережил жгучую минуту прозрения, вместе с Вами её пережил. Как я Вас благодарю, милая Нина... Мне больно за Вас, но я и безмерно рад за Вас — за ту светлую дверь «сладкозвучности и понимания», которая открылась вчера в Вашем сердце. Вы не пели, Вы творили вчера. Ваш И.А.»[14].

Вероятно, один из интекстов стихотворения Анненского — фетовское «Сияла ночь. Луной был полон сад ...» с его пронзительным «И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя, / Тебя любить, обнять и плакать над тобой... // ...Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки, / А жизни нет конца, и цели нет иной, / Как только веровать в рыдающие звуки...» (оба стихотворения выполнены ямбом шестистопным с двучленным альтернирующим «романсным» ритмом).

Стихотворение представляет собой две неравные по объёму части: 1 строфа — обобщающая, в ней содержится мотив, побудивший лирического субъекта к высказыванию, 2 — эмпирическая, в ней содержится портрет певицы в состоянии творческого экстаза и эмоции лирического субъекта, вызванные её пением.

Собственно, концерт для инструмента с оркестром (голоса с фортепиано) и есть символ борьбы индивидуального и общего. Такая семантика музыкального жанра весьма существенна для понимания нашего цикла.

Аморфный шум, который был ещё нематериальным в первом стихотворении, здесь материализуется в звуки «сиреневые, и ласковые, и звёздные». Последний эпитет выстраивает вертикаль текста: звуки поднимаются вверх, к звёздам. Воскрешаются мифологические представления о звуке как о мировой лестнице, соединяющей низ и верх, бытовой уровень мира с космическим. Вектор движения лирического мира цикла приобретает вертикальную направленность — ввысь, через откровение — творчество. Но эти звуки, объединяющие небо и землю в согласно звучащий «мировой оркестр», существуют лишь для «человека-артиста» (певицы и лирического субъекта)... «Рассеянные, мятежные и бесслезные», имеющие уши — не слышат...

Вертикальная и горизонтальная оси хронотопа организовали «этическое пространство» (Ю.М. Лотман) цикла.

Сокровенные тайны души проливаются звуками (звук — эквивалент души), гаснут, как спичка на ветру, как аметисты без лунного света, гаснут без следа, т.е. не обретают ни строя, ни формы... Не есть ли это недоверие к гармонии как принципу мироустройства и способу переживания? Тоска о красоте, неутоляемая и неразрешаемая, «невоплощённая и невоплотимая»[15]? Поэт писал о том, что в «основе искусства лежит <...> обоготворение невозможности и бессмыслицы при полной неразрешимости муки»[16].

Звуки уподоблены драгоценным камням. Ассоциация произведения искусства с кристаллом подчёркивает некоммуникативные качества искусства. В этих строчках — отзвуки символистской интерпретации парадигмы искусства[17]. Драгоценные камни и минералы у символистов — метафоры, соединяющие природу и искусство.

Смысловой центр стихотворения — оксюморон «немые голоса», в нём переживается исчерпанность звука, музыки, творчества, возникших и умерших во времени. Но именно искусству дано увековечивать быстротечные миги, но вечные формы жизни.

Так на периферии расходящихся кругов поэтического содержания звучат размышления Анненского о природе искусства, его значении и месте в жизни человека.

Поэт у Анненского часто не выражает сам себя. Он не выше всех и не отъединён от всех («Я вовсе не Я, а только один из них, один из них и больше ничего»[18]. У Анненского он не демиург, не мистагог и даже не жрец или пророк, он тот, кто «с призрачной страстностью готов жить решительно за всех»[19]. Л. Гинзбург и видит силу Анненского в этом сопротивлении лирическому дуализму. Его лирические конфликты принципиально отличаются от романтических. В какой-то мере Анненский ушёл и от декадентского конфликта между «страшным миром» и изолированным человеком. Существование творческого «Я» осознаётся в цикле как бытие «одного из многих».

Итак, катастрофическая необратимость постоян-

ного убывания мигов жизни, трагизм непонимания, разделяющего творца гармонических порядков, и мир, пребывающий в состоянии хаоса. В этом смысле цикл Анненского — ещё одна вариация на тему «рождение трагедии из духа музыки». Анненский считал музыку «самым непосредственным... уверением человека в возможности для него счастья».

Элегический мотив воспоминания ещё об одном миге жизни — творчества — композиционный стержень третьего стихотворения цикла, подхватывающего литургическую тему («литургия красоты» во втором стихотворении), введённую аметистами из второго стихотворения. Цвет, как известно, носитель семантики, не переводимой на вербальный уровень в пространстве текста. Лиловый в системе символизма — знак иных миров, иного бытия («лиловые миры» Блока).

Поэтический сюжет финальной части (коды) «Трилистника толпы» — выход из магической сферы храма-музея в пространство памяти, в котором всё-таки живёт «непонятая фраза».

Париж вводит тему артистического вдохновения как мировой центр искусства, но образ «толпы» в храме несёт семантику нарастания откровенно несакрального, если не отказ от него («пальцы тонкие цветы богов роняли»).

«Храм» — «музей» — маргинальное пространство, в котором совершается религиозное таинство, разыгрывается космическая драма и происходит обретение истины. Интерьер, а не пейзаж, как в первых двух стихотворениях, стал местом мистических переживаний лирического субъекта: «колонны, желтыми увитые шелками», пространственно-временная граница между двумя не одинакового ранга мирами, моделируют пространство сакральное внутри профанного. Топос отражает магистральную идею цикла.

Персонажи локализуются на отрицательном полюсе третьего стихотворения. Портрет толпы в храме дан средствами романтической иронии. Костюмы несут в этом контексте семиотический смысл нетворческого начала. Моделирование мира в категориях «наряда» расценивается тут как фальшивость его. Костюмы «в немного яркой раме» работают как антитезис истины.

Неподвижности локального цвета противостоит подвижность звука. Костюм же певицы из второго стихотворения, напротив, выполнен в чёрно-белой трагической гамме: «О, как печален был одежд её атлас // И вырез жутко-бел среди наплечий чёрных!».

Психологизация вещественного окружения и опредмечивания переживаний в цикле приводят к тому, что оппозиция «внешнее — внутреннее» снимается — в полной мере проявляется метонимическая природа художественного мышления Анненского, предшественника акмеистов[20].

«Я» здесь занимает позицию наблюдателя происходящего на его глазах профанирования истины и внутренним мистическим зрением постигает чудо божественной мудрости, к которой приобщает упоминание таинства. В пространстве цикла совершается максимальная сакрализация искусства, уподобленного религиозному таинству. Буддийская нирвана, растворение души в звуке подхватывает мотив развеянной в пролитых звуках души из второго стихотворения.

Улыбка «базальтового монгола» — созерцательный мимический жест, несущий память об улыбке Будды (по принципу метонимии). Этот амбивалентный жест становится, с одной стороны, воплощением посвящённости в тайны бытия, с другой, — неопределимости божественного бытия, его непостижимости.

Акт коммуникации состоялся, но он состоялся лишь для «чистых сердец» — ещё один интертекстуальный мотив «Кипарисового ларца» (ср.: «и безответна, и чиста / За нотой умирает нота» из «Складня романтического»). Творческий акт, зафиксированный в слове, пережит другим сознанием, в результате рождается некое сверхличное сознание, воплощённое в «непонятой» другими «фразе». Просветление души символизируется звуками музыки «мистической и музыкальной грёзы» — по представлениям буддистов, когда музыка близка к совершенству, она даёт возможность прикоснуться к божеству и ведёт к озарению («пили благодать»). Это и есть кульминация лирического сюжета, перелом в сознании лирического героя. Но строгие «дамы» и «мисс», внимающие лишь переводчикам, не слышат «мистической и музыкаль-

ной грёзы». А лирический субъект («ритмами дышал, как волнами кадил») приобщается к гармонии. Так поддерживается в третьей части цикла основная его антитеза.

Итак, третья часть трилистника повествует о скорбном пути познания Вечного. Через уподобление базальтового монгола Будде (как и певицы Творцу) герой, очевидно, приходит к осознанию собственной роли (ритмами дышать). Сфера, которую осваивает герой в цикле, не столько область собственной души, сколько пространство Вечности, одним из проявлений которой и является творчество.

В иной ценностный статус и переводят сюжет цикла «цветы богов»: ирисы (жёлтые, лиловые), и, может быть, не названные, но вполне уместные в буддийской пагоде лотосы).

Таким образом, лирический сюжет цикла отражает вертикальный вектор движения лирического субъекта: вглубь памяти («вы в памяти моей сегодня оживёте»), и ввысь (ночь, звёзды, воздух) — через откровение — творчество — познание.

Своеобразными циклообразующими скрепами являются поэтические жесты, подчёркивающие мотив слепоты — глухоты — немоты «рассеянных, мятежных и бесслёзных», и трагическую открытость «всем впечатлениям бытия» «человека-артиста»: жест руки, загораживающей спичку от студёного ветра бытия (чем не молитва?), «молитвенно-покорные» руки певицы, молитвенная (очевидно) поза священнодействующего монгола, с одной стороны. С другой, — «групповой портрет» дам, играющих веерами, бережно поддерживающих трен, опускающих вуали на улыбки, наконец, роняющих «цветы богов». В портрете обычно руки выполняют две функции: подобно лицу, они призваны метонимически отображать психику и «быть посредником между изображаемым и его окружением ... связывать с миром...»[21]. «Пальцы тонкие», уронившие (за ненадобностью) цветы богов, связывают их эстетных обладательниц с профанным миром «пособий бледной прозы», миром «Кармен» и «Маленькой Маскотты».

Не пейзаж, а интерьер стал фоном мистических

переживаний личности. В третьем, «парижанском» стихотворении цикла неслучайно воскресли традиции парнасцев, безличной лирике которых была присуща эстетизированная предметность и точность живописность словесного образа. Цвет у них важнее предметов и форм. Но у Анненского «через сюжетное движение вещей совершается лирическое исследование душевного процесса, детализация и конкретизация отдельных психологических состояний, которые в суммарной своей форме дали бы только отвлечённо — общие поэтические формулы — тоски, страха, разочарования или творческой радости»[22]. Живописная декоративность экзотического интерьера оспаривается иррациональными глубинами, гармоническая заданность художественной структуры взрывается изнутри: «и странно было мне, и жутко увидать».

Цикл объединён и единством метрического импульса: это трилистник (похоже, единственный), все части которого на метрическом уровне являют собой Ямб («шестипудовый»[23]), сравнительно мало популярный во времена Анненского. Но и во времена Анненского размер этот помнил семантический ореол высоких жанров трагедии и поэмы. Симметрический двухчленный ритм[24] с цезурой после шестого слога — знак установки на классику — преобладает в первых двух стихотворениях цикла:

И я дрожу средь вас, дрожу за свой покой ,
Как спичку на ветру загородив рукой...
Пусть это только миг... В тот миг меня не трогай,
Я ощупью иду тогда своей дорогой...

Тем ощутимее семантика строк трёхчленного альтернирующего ритма (третья стопа сильнее второй):

Когда мучительно душе прикосновенье...
Сиреневых, и ласковых, и звёздных...

Напротив, в «мессе» на фоне трёхчленного альтернирующего ритма[25] — вторая сильнее третьей — семантическим курсивом оказываются строки симметричного двучленного:

А в воздухе жила непонятая фраза,
Рождённая душой в мучении экстаза,
Чтоб чистые сердца в неё пили благодать,
И странно было мне, и жутко увидать,
Как над улыбками спускалися вуали
И пальцы тонкие цветы богов роняли.

Значимость пятой строфы, в которой накапливаются строки двучленного симметрического ритма, очевидна. Симметрический стих, борясь с асимметрическим, работает на основную идею цикла: рождение гармонии из «шума времени».

Метрический сбой в последней строке второго стихотворения также выполняет функцию ритмико-семантического курсива («И гибнут без следа»), усиливая интерциклический мотив о хрупкости красоты в мире хаоса и дисгармонии.

Интересно, что два первых стихотворения дают в сумме число строк третьего: 14 +16 = 30 (всего 60 стихотворных строк в цикле). И в нашем случае «ритм делает ощутимой гармонию»[26]: части цикла соотносятся по принципу «божественной пропорции»: «целое так относится к большему, как большее относится к меньшему» (60: 30 = (или почти равняется) 30: 14).

Первое и третье стихотворения цикла рифмуются по типу «александрийца»: ААббВВ и т.д. Во втором стихотворении перекрёстная рифмовка в трёх катренах сменяется в последнем кольцевой. Значимость смены рифмовки для движения семантики вполне очевидна.

В рифме Анненского наиболее интересна тенденция к вертикальной интеграции семантики: атлас — глаз, огнисты — аметисты, прозы — грёзы, фраза — экстаза, увидать — благодать (в других трилистниках: виноват — циферблат, калек — век, распорот — город, бред — лет, плен — стен и т. п.). Рифма приобретает характер вертикальной метафоры и как мощный ассоциативный рычаг становится одним из факторов семантического развития стихотворения. Именно в третьей части цикла эта тенденция наиболее убедительна, аккомпанируя его основной идее.

Строфика цикла также не безразлична семантике.

Астрофическое 14-стишие первого стихотворения призвано, очевидно, оттенить хаотический мир в отсутствии гармонии; катрен, как известно, наиболее гибкая, интонационно законченная и симметричная строфа[27], отражает попытку гармонизировать мир в звуке, и секстина, являя собой, по сути, удвоенную тройку, в контексте семантики трилистников неслучайна.

Что касается звукописи, то фонетика и здесь «служанка серафима»: сонорные борются с аффрикатами, и нельзя сказать, что торжествуют.

В цикле звучит трагическая музыка, музыка мечты, «узнавшей слово» («Мучительный сонет» из «Трилистника призрачного»). Мотив сакрального знания о трагической природе бытия, которым наделён человек — артист, организует художественное единство цикла, хотя и не выступает на первый план в соответствии с художественной стратегией символизма. В контексте цикла творческий акт («миг») уподоблен акту сотворения миров — звуков «сиреневых, и ласковых, и звёздных». Человек-артист («Я», певица, священнодействующий монгол), создавая произведение искусства, творит новый мир, мир «мистической и музыкальной грёзы». А создают эту музыку в нашем цикле все элементы поэтики: от образов и мотивов до строфики и фоники.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Желтый, цвета персика (*франц.*).

[2] Лиловато-розовый (*франц.*)

[3] *Анненский И.Ф.* Что такое поэзия? // Избранное. М., 1987. С. 429-430.

[4] *Тименчик Р.Д., Черный К.М.* Анненский Иннокентий Федорович // Русские писатели: Биографический словарь. 1800 — 1917 гг. М., 1989. Т.1. А — Г. С. 87.

[5] *Дарвин М.Н.* Цикл // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 482-496.

[6] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 466.

[7] Там же. С. 466.

[8] *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л, 1974. С. 316.

[9] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 131.

[10] *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии. М., 1998. С. 176.

[11] *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 73.

[12] О тенденции к безглагольности в лирике постсимволизма, чью художественную стратегию, по общему мнению, во многом предвосхитил Анненский, см.: *Шапир М.И.* Язык поэтический // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 516-518.

[13] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 123.

[14] Там же. С. 484.

[15] *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии. М., 1998. С. 225.

[16] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 145.

[17] *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 416.

[18] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 174.

[19] Там же. С. 129.

[20] *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 79-80.

[21] *Фарыно Ежи.* Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 175.

[22] *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л, 1974. С. 328.

[23] *Шенгели Г.* Техника стиха. М., 1960. С. 126.

[24] *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 229.

[25] Там же. С. 228.

[26] *Эткинд Е.* Разговор о стихах. М., 1970. С. 67.

[27] *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха. Строфика. М., 2002. С. 127.

**Екатерина Дьячкова**
(Москва)

# ДЕТИ И ДЕТСТВО В ЛИРИКЕ АННЕНСКОГО

Как удавалось Анненскому так тонко чувствовать мир; и слабого, недавно вошедшего в него человека? Как он мог так точно заключать:

Вы несчастны, если вам
Непонятен детский лепет...
*(«Дети»)*[1]

Может быть, «благодаря» изматывающим его бессонницам?

Пётр Бицилли писал, что «ночное сознание как-то ближе к абсолютной реальности, чем бодрствующее, дневное». Он называл его сознанием, выводящим в «четвёртое измерение», и заключал, что таким сознанием обладали Рембо, Анненский, Блок и Белый: «Это была их реакция на «прогресс Разума», который как раз тогда, всё нацело «объяснивши», сделал, казалось бы, уже излишней для человека его главную, человеческую par excellence, способность — *удивляться*, ту способность, из которой выросла вся культура»[2].

Иннокентий Анненский, поэт высочайшей культуры; чьё «лирическое дарование замечательно оригинально», этот «редкий случай очень позднего развития»[3] — сохранил в себе до конца трудную способность удивляться и любить.

У него «была неутомимая и стыдливая любовь к миру «беспомощному», по его выражению. Он вглядывался в мир, как будто всегда прощаясь с ним и стараясь запечатлеть его черты»[4].

И теперь мы в свой черёд, погружаясь в этого большого поэта, подхватываем его любовь и печаль:

Но безвинных детских слёз
Не омыть и покаяньем,
Потому что в них Христос,
Весь, со всем своим сияньем
*(«Дети»)*[5]

У Анненского в стихах с «детским» названием речь может вовсе идти не о детях. Его «детское» неотделимо от мира взрослых: «Шарики детские! / Деньги отецкие!..»[6]. Здесь изображён мир взрослых, а не детей. Стихотворение «Шарики детские» из «Трилистника балаганного», и продавец зазывает взрослых покупателей: «Эй, лисья шуба...», «Эй, тётка!..»[7]. Он говорит с ними об освободительном движении, о шкаликах и тому подобном «недетском».

В ещё большей степени это относится к «Бессоннице ребёнка», в которой глубокие размышления зрелого человека:

И я лежал, а тени шли,
Наверно зная и скрывая,
Как гриб выходит из земли
И ходит стрелка часовая[8].

Но поэт — редкий тип взрослого с трепетной душой — особо пристально и сознательно вглядывается и в душу ребёнка. Чистоту и нежность детского сердца он видит даже на фотографии. В письме к А.В. Бородиной из Царского Села от 29. XI. 1899 он замечает: «Вы спрашиваете, как мне понравились карточки деток. Не совсем понравились: мне кажется, фотограф изобразил их старше и грубее, чем они есть на самом деле. NB. Это заключение не следует принимать как мимолётное замечание импрессиониста, а как фиксированное суждение наблюдателя»[9].

Конечно, детский мир Анненского много сложнее, он не сводится лишь к созерцанию и не исчерпывается тоской по прошлому, несмотря на удивительно живой образ минувшего:

Вечер. Зелёная детская
С низким её потолком.
Скучная книга немецкая.
Няня в очках и с чулком.
...
В медном подсвечнике сальная
Свечка у няни плывёт...
Милое, тихо-печальное,
Всё это в сердце живёт...
*(«Сестре»)*[10]

Как созвучен образ детства, созданный Анненским, образам из стихотворения Блока, посвященного М.А. Олениной д'Альгейм:

Тёмная, бледно-зелёная
Детская комнатка.
Нянюшка бродит сонная.
«Спи, моё дитятко».

В углу — лампадка зелёная.
От неё — золотые лучики...[11]

У одного поэта — мальчик не сводит глаз с сестры, которая читает при свече, у другого — мальчик слушает нянин сказ о мученике при свете лампадки.

Как видим, «детское» Анненского, как и «детское» Блока, не только любование наивным ребёнком. Это размышления человека, живущего чрезвычайно напряжённой духовной жизнью. Об этом говорят и стихи, и статьи, и письма.

«Детское» поэта — одно из отражений всей его лирики, то есть нечто, что выходит за границы «детского» в привычном понимании. Это прикосновение к высшему, связующему жизнь от рожденья до конца, и все наши души во времени:

*Явиться* ль гостем на пиру,
Иль чтобы ждать, когда умру
С крестом купельным, на спине ли,
И во дворце иль на панели...

*Сгорать* ли мне в ночи немой,
Свечой послушной и прямой,
Иль спешно, бурно, оплывая...
Или как капля дождевая, —

Но чтоб *уйти,* как в лоно вод
В тумане камень упадёт,
Себе лишь тягостным паденьем
Туда, на дно, к другим каменьям.
*(«Три слова»)*[12]

Это касание высшего сродни открытию молодого чеховского героя в «Студенте»: «Прошлое... связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекающих одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой»[13].

В этом отношении «детское» в поэзии Анненского и «Три слова», и «Любовь к прошлому», и «Умирание». Для героя последнего стихотворения вид опалого шара на нитке, что уже «чуть живой», настоящая пытка:

Надо мною целый день
Длится это умиранье,
Целый сумеречный день!
Между старых жёлтых стен,
Доживая горький плен,
Содрогается опалый
Шар на нитке, тёмно-алый...[14]

Что это? Мысли о смерти. Человеку страшно, и он просит шар подождать «быть таким со мною схожим...»

Иннокентий Анненский мучительно задумывался над протеканием человека во времени. В одном из писем к Е.М. Мухиной он, рассуждая о жизни, сравнивает её с телегой: «...Такова и моя жизнь... Она идёт толчками, как телега под моросящим холодным дождём... Толконуло и ничего... вперёд, а куда вперёд?.. Нет, не буду сегодня вдаваться в картинность...»[15]

В картинность он вдастся чуть позже, когда напишет «Картинку». Её лирический герой едет под дождём в тарантасе мимо «чёрных деревень», как вдруг перед ним появляется девочка:

Да, заснёшь... чтоб быть без шапки.
Вот дела... — Держи к одной! —
Глядь — замотанная в тряпки
Амазонка предо мной.

Лет семи всего — ручонки
Так и впилися в узду,
Не дают плестись клячонке,
А другая — в поводу[16].

«Картинка» — сердцевинный листок «Трилистника из старой тетради». Первый — «Тоска маятника», последний — «Старая усадьба». Тоска маятника — тоска поэта: это его вечер близился к закату, его маятник ходил как «маниак», а в заброшенной усадьбе грезилось тревожное, потустороннее. И вдруг среди роя гнетущих образов откуда-то из-за дождя и тумана словно глянуло солнце — как символ преодоления, продолжения возник образ ребёнка. Он кажется знакомым и рождает в памяти другие хрестоматийные, прежде всего из некрасовской поэмы «Крестьянские дети»:

Вот девочка ловит лукошком лошадку:
Поймала, вскочила и едет на ней.
И ей ли, под солнечным зноем рождённой
И в фартуке с поля домой принесённой,
Бояться смиренной лошадки своей?..[17]

Героиня Анненского напоминает и знаменитого мужичка с ноготок, который, помогая отцу, возит из лесу хворост на лошади, «шествуя важно, в спокойствии чинном»:

— «Так вон оно что! А как звать тебя?»
— «Власом».
— «А кой тебе годик?» — «Шестой миновал...
Ну, мёртвая!» — крикнул малюточка басом,
Рванул под уздцы и быстрей зашагал...[18]

Интересно, что в предпоследней строфе «Картинки» слышен мотив и некрасовской «Тройки» — «Что ты жадно глядишь на дорогу в стороне от весёлых подруг?»:

Жадным взглядом проводила,
Обернувшись, экипаж
И в тумане затрусила,
Чтоб исчезнуть, как мираж[19].

В нескольких строках отражено недетское предвосхищение женской судьбы.

В финале вспыхивает укором мысль о неравенстве и тут же уступает думе о бренности:

И щемящей укоризне
Уступило забытьё:
«Это — праздник для неё.
Это — утро, утро жизни»[20].

В «Одуванчиках», посвященных дочери Т.А. Богданович, иная девочка. Она из другого, далёкого «амазонке» мира. Героиня мала, она «сажает» цветы играя. Это пока забава. Замечателен здесь образ любящей матери, что помогает дитяти:

Мохнатые, шафранные
Звездинки из цветов...
Ну вот, моя желанная,
И садик твой готов.

Отпрыгаются ноженьки,
Весь высыплется смех,
А ночь придёт — у боженьки
Постельки есть для всех...[21]

Анненский написал его в своё последнее лето. Мне слышится здесь перекличка с Алексеем Плещеевым, создавшим образ терпеливой и единственной матери:

...Так на резвые ручонки
Деток жаловалась мать;
А сама их то и дело
Принималась целовать.

Знает мама, что не вечно
Этим пальчикам шалить.
Что придёт пора — и станут
С нею труд они делить!

(А. Плещеев. *«Шаловливые ручонки…»*)[22]

Тематически «Одуванчики» связаны и с «Моим садиком» Плещеева, хотя его сад уже не сиюминутная прихоть ребёнка, а живой плод труда. Подрастёт

героиня Анненского и непременно посадит и полюбит такой:

Как мой садик свеж и зелен!
Распустилась в нём сирень;
....
Правда, нет в нём бледных лилий,
Горделивых георгин,
И лишь пёстрые головки
Возвышает мак один.
...
Но люблю я садик скромный:
Он душе моей милей
Городских садов унылых
С сетью правильных аллей...

(А. Плещеев. *«Мой садик»*)[23]

Мне могут возразить, что Анненскому ближе как раз «правильные аллеи». Но сколько у Плещеева образов, созвучных образам поэта с «голосом вне хора» (Бахтин). И мысль о лилиях, что Анненский любил; и маки, правда, молодые, пока не «сохлые, как головы старух». И главное, кипение жизни, движение времени:

И весь день, в траве высокой
Лёжа, слушать я бы рад,
Как заботливые пчёлы
Вкруг черёмухи жужжат.

(А. Плещеев. *«Мой садик»*)[24]

Думы о том, «как мир меняется, и как я сам меняюсь» (Заболоцкий), посещали Анненского и раньше. В «Тихих песнях» его лирический герой, глядя на измученных работой землекопов и потрясённый метаморфозами, вопрошает и призывает задуматься:

Не страшно ль иногда становится на свете?
Не хочется ль бежать, укрыться поскорей?
Подумай: на руках у матерей
Всё это были розовые дети.

(*«Июль. 2»*)[25]

Тот же извечный круг жизни в «Песнях с декорацией»: детство, юность, встречи-разлуки, свадьбы, надежды, несбывшиеся мечты. Старик из «Гармонных вздохов» оплакивает погубленную любовь: «Зачем скосили с травушкой / Цветочек голубой?»[26], грустит о невозвратности былого: «Ой, реченька желты-пески, / Куплись в тебе другой...»[27]. А колокольчики из одноимённого стихотворения вызванивают путнику свадебную историю. Они, эти «колоколы-балаболы» без устали лопочут, и кажутся поэту младенцами: «Бубенцы-бубенчики, / Малые младенчики»[28]. Ладят ли, не ладят ли взрослые меж собой — дни, отведённые им, бегут. И снова женщина становится матерью и пестует младенца, надеясь на его счастье:

Баю-баюшки-баю,
Баю деточку мою!..
*(«Без конца и без начала»)*[29]

В песне традиционные фольклорные образы, но их Анненский развивает по-своему. Мать встречает в воротах серого кота; после его отказа качать ребёнка, кличет чёрного. Судя по цвету, няньки — образы сумерек и темноты. Вот почему ко второму (к тьме, ночи) у бабы ещё одна тихая просьба:

Не один ты приходи,
Сон-дрему с собой веди...[30]

Анненский назвал свою колыбельную «Без конца и без начала». Почему? На первый взгляд, бесконечна докучная песня матери, а задуматься, — наша жизнь во вселенной. Задача философа рассуждать о ней, а дело бабы рожать и качать. И не так прост ответ на вопрос «Что важнее: погружаться в метафизику или пестовать дитяти?». В скрипе люльки да незамысловатой песенке своя метафизика и колоссальная ответственность, которую видит поэт:

В детстве тоньше жизни нить
Дни короче в эту пору...
Не спешите их бранить,
Но балуйте... без зазору...
*(«Дети»)*[31].

Родство с Некрасовым, которого я уже касалась, у поэта сквозит и в отношении к стихам. Если Некрасов изображал свою музу в образе крестьянской женщины, забитой и обездоленной, то Анненский признавался, что его любовь к поэзии сродни любви матери к детям, обделённым природой:

...Но я люблю стихи — и чувства нет святей:
Так любит только мать, и лишь больных детей.
*(«Третий мучительный сонет»)*[32]

Мать и дитя. Их судьбы, их образы, их обездоленность мучительно преследуют обоих поэтов.

В «детском» Анненского нашло своеобразное отражение и увлечение поэта Достоевским: «Читайте Достоевского, любите Достоевского, — если можете, а не можете, браните Достоевского, но читайте по-русски его и по возможности *только* его...» — из письма к Е.М. Мухиной от 5. VI 1905[33]:

Вы за мною? Я готов.
Нагрешили, так ответим.
Нам — острог, но им — цветок...
Солнца, люди, нашим детям!..
*(«Дети»)*[34]

Признание Анненского: «Я люблю, когда в доме есть дети, / И когда по ночам они плачут» («Тоска припоминания»)[35] роднит его не только с высокими образцами классического искусства, но и с лучшими образцами мысли. Не случайно на это признание поэта откликнулся в 1954 году другой русский поэт, Г. Иванов:

Я люблю безнадежный покой,
В октябре — хризантемы в цвету,
Огоньки за туманной рекой,
Догоревшей зари нищету...
Тишину безымянных могил,
Все банальности «Песен без слов»,
То, что Анненский жадно любил,
То, чего не терпел Гумилёв.
*(«Я люблю безнадежный покой...»)*[36]

Огромный и трудный поэт Анненский протягивает руку помощи миру и притягивает к себе весь мир. Особо волнует его начало, утро жизни. Ему кажется, что детские глаза наблюдают за нами даже с неба: «...я люблю северные звёзды: они мне почему-то напоминают глаза ребёнка, который проснулся и притворяется спящим» (из письма к А.В. Бородиной от 29. XI 1899)[37]. Его трепетная душа тянется к другой душе, он полон искреннего участия к человеку. В его поэзии трогает всё: и собирательный образ детей и детства, и отдельные яркие зарисовки, будь то крестьянская «амазонка» или парнишка-дурачок, бредущий по мартовскому снегу «без шапки, без лаптишек». Важно, что, «...человек идёт», и всё в душе поэта пробуждается:

Куда ушла усталость,
И робость, и тоска...
Была ли это жалость
К судьбишке дурака, —

Как знать?.. Луна высоко
Взошла — так хороша,
Была не одинока
Теперь моя душа...
*(«Опять в дороге»)*[38]

«Была не одинока теперь моя душа...» — уверена, эти слова может сказать и тот, кто почувствовал Анненского, потому что, полюбив эти стихи, «обычно предпочитают его всем другим поэтам, ибо он уникален и неувядаем»[39].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 157.

[2] *Бицилли П.* Якорь. Антология зарубежной поэзии. Сост. Г.Адамович и М.Кантор. Париж. 1936 // *Бицилли П.М.* Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М., 2000, с. 454.

[3] *Святополк-Мирский Д.П.* История русской литературы с древнейших времён по 1925 год. Новосибирск, 2005, с.751.

[4] *Адамович Г.* Памяти Ин. Ф. Анненского // Адамович Г.В. Сомнения и надежды. М., 2002, с. 25.

[5] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 157.

[6] Там же. С. 129.

[7] Там же.

[8] Там же. С 72.

[9] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 447.

[10] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 146-147.

[11] *Блок А.А.* Собр.соч. в 8-ми т. Т. 1. М.-Л.: Худож. литература, 1960. С. 301.

[12] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 195.

[13] *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. Т.8. М.: Наука, 1986. С. 309.

[14] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 130.

[15] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 459.

[16] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 124-125.

[17] *Некрасов Н.А.* Полное собрание стихотворений в 3-х тт. / Общ. редакция К.И. Чуковского. Т. 2. — Л., 1967. С. 96.

[18] Там же. С. 97.

[19] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 125.

[20] Там же.

[21] Там же. С. 90.

[22] «Шаловливые ручонки...» // Плещеев А.Н. Стихи. М., Детская литература, 1979. С. 10.

[23] *Плещеев А.Н.* Полное собрание стихотворений. — М.Л., 1964. С. 127.

[24] Там же.

[25] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 60.

[26] Там же. С. 190.

[27] Там же. С. 191.

[28] Там же. С. 195.

[29] Там же. С. 191.

[30] Там же. С. 193.

[31] Там же. С. 157.

[32] Там же. С. 81.

[33] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 460.

[34] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 157.

[35] Там же. С. 107.

[36] *Иванов Г.В.* Собр. соч. в 3-х т. Т. 1. Стихотворения. М.: Согласие, 1993. С. 419.

[37] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 447.

[38] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 170.

[39] *Святополк-Мирский Д.* История русской литературы с древнейших времён по 1925 год. Новосибирск, 2005, с.752.

**Фарида Исрапова**
(Махачкала)

# О «ЗАГАДАННОМ СТИХЕ» И. АННЕНСКОГО

М.Л. Гаспаров завершает свою статью «Петербургский цикл Б. Лившица. Поэтика загадки» следующим упоминанием об И. Анненском: «Мы <...> имеем поэта, не менее значительного, чем Лившиц, который прямо-таки требует себе титула «русского Маллармe» — Иннокентия Анненского. Что в его стихах можно выявить сходную технику энигматизации, представляется чрезвычайно вероятным»[1]. В нашей статье мы хотели бы наметить подступы к обозначенной здесь теме: поэтика загадки в стихах Анненского.

**1**. Стихотворение И. Анненского «Мой стих», не включенное в сборники «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец», впервые было напечатано посмертно в 1910 г., в одиннадцатом номере журнала «Аполлон»:

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

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

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

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

Видишь — он уж тает, канув
Из серебряных лучей
В зыби млечные туманов…
Не тоскуй: он был — ничей[2].

На это стихотворение ссылается в своей статье «Текст в тексте у акмеистов» Р.Д. Тименчик, привлекая его для иллюстрации тезиса о том, что «в конечном пределе поэзия акмеистов тяготеет к анонимной чужой речи». Автор говорит: «Это неоднократно декларировалось учителем акмеистов Анненским, видимо, не без влияния известных рассуждений Шопенгауэра о том, что истинный стих от века заложен в языке. Ср. стихотворение Анненского «Мой стих»: «Не теперь… давно когда-то / Был загадан этот стих…», «Я не знаю, кто он, чей он, / Знаю только, что не мой», «Не тоскуй: он был — ничей»…»[3].

И контекст, и подтекст[4] характеристик стиха «не мой» и «ничей» раскрываются также при чтении статьи Анненского «Бальмонт-лирик». Мы имеем в виду тот фрагмент статьи, где Анненский дает свою интерпретацию стихотворения Бальмонта «Я — изысканность русской медлительной речи…». Это бальмонтовское произведение и является подтекстом стихотворения Анненского: концовка второй строфы звучит здесь «Я — для всех и ничей», а концовка четвертой, заключительной, строфы, — «Я — изысканный стих». Таким образом, «*ничей стих*» есть параллель, образованная из последних слов концевых строк двух коротких четных строф. Эта формула как результат строфического параллелизма становится одной из множества характеристик поэтического Я Бальмонта, метонимически соотносясь в его парадигматической иерархии с образом «поэта»: «*Предо мною другие поэты* — предтечи…»[5]. Являясь подтекстом по отношению к стихотворению Анненского «Мой стих», стихотворение Бальмонта порождает развернутый комментарий (см. вторую главку статьи «Бальмонт-лирик»), который, в свою очередь, делается контекстом выражений «не мой» и «ничей» «стих»: «Важно прежде всего то, что поэт слил здесь свое существо со стихом и что это вовсе не квинтилиановское украшение, а самое существо новой поэзии. *Стих*

*не есть созданье поэта*, он даже, если хотите, не принадлежит поэту. Стих неотделим от лирического *я*, это его связь с миром, его место в природе; может быть, его оправдание. *Я* поэта проявило себя при этом лишь тем, что сделало стих *изысканно-красивым*. Медленность же изысканной речи уже не вполне ей принадлежит, так как это ритм наших рек и майских закатов в степи»[6]. Итак, стих, как понимает его Анненский у Бальмонта, имеет свое «место в природе», и это природное состояние стиха и обозначается как «лирическое *я*». С.Н. Бройтман обращает внимание на то, что дальнейшее развитие Анненским тезиса о независимости бальмонтовского стиха от поэта приводит к тому, что природа перестает быть для художника объектом и становится субъектом[7]. Он цитирует Анненского: «Прежде, у тех, у предтечей нашего стиха и нашего я, природа была объектом, любимым существом, может быть, иногда даже идолом. ... Наш стих... идет уже от бесповоротно-сознанного стремления символически стать самой природою...»[8]. Такое движение стиха к субъектному тождеству с природой, безусловно, исключает творческую, созидательную роль поэта. «Он — ничей, — говорит Анненский о стихе, — потому что он никому и ничему не служит, потому что исконно, по самой воздушности своей природы, стих свободен и потому еще, что он есть никому не принадлежащая и всеми созидаемая мысль, но он ни от кого не прячется — он для всех, кто захочет его читать, петь, учить, бранить или высмеивать — все равно»[9]. В том, как Анненский воспринимает «новое поэтическое слово»[10], превращая разбор бальмонтовского стихотворения в «прекрасное введение в поэтику лирики начала XX века»[11], мы видим предварение акмеистских представлений о поэзии как о «чужом» тексте, «чужом слове», «ничьем слове»[12]. О родственной Анненскому позиции Мандельштама свидетельствует, по мнению К. Тарановского, его «Письмо о русской поэзии» (1922): «Мандельштам прекрасно мог применить к себе то, что написал об Анненском: “Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать”»[13].

**2**. От финального «ничей (стих)», открывающего

бальмонтовский подтекст стихотворения и подтверждающего мандельштамовское понимание «духа отказа, проникающего поэзию Анненского»[14], вернемся к начальным строчкам стихотворения.

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

Итак, отрицательным с точки зрения происхождения и принадлежности поэту характеристикам стиха предшествует указательное определение «этот». Выясняя семантику других дейктических слов — «так» и «такой» — в лирике Анненского, А.Е. Барзах видит ее в стремлении стиха совпасть с «внеположенной стиху» ситуацией; в результате этого стремления «стихи Анненского сами становятся тем событием, которое описывают... они воспроизводят в своем строении структуру этих ситуаций... Стихи Анненского перформативны, — делает вывод автор статьи, — осуществляя то, на что сами указывают: и в этом смысле они не описывают событие, но сами им являются, предъявляя себя как таковое»[15]. В нашем случае у Анненского «стих» стремится совпасть с «загадкой», так что все стихотворение процессуально разворачивается как событие загадки. Поэтологический характер данного события очевиден: здесь «попытка создать поэтический текст представлена как усилие «разгадать»... первоначальный текст, который предзадан поэту»[16].

Таким «предзаданным» текстом являются первая строка со словами о поле, которое было «сжато» раньше срока («недоспелым»). Как воспринимать такое начало стихотворения? В работе Э.Р. Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье» приводятся свидетельства автора эпохи раннего средневековья, епископа Исидора Севильского, о метафоре письма как засеянного, возделанного поля. «Исидор знал, что древние проводили свои строчки, как пахарь — борозду... что они писали «от борозды [поворачивая] к борозде» («furchenwendig»; по-гречески βουστροφηδόν)». При этом, пишет автор, лежащее в

основе метафоры сравнение, конечно, старше, чем текст Исидора. «Уже у Платона мы находим сравнение возделывания поля с письмом. Римляне использовали слово *arare* [пахать] в качестве метафоры для письма в очень редких случаях»[17].

В сборнике В. Даля «Пословицы русского народа» описание полевых работ представляет собой загадки, разгадка которых означает процесс письма. Например: «Семя плоско, поле гладко, кто умеет, тот и сеет; семя не всходит, а плод приносит (письмо)»; «Земля бела, семена черны: пятеро пашут, двое блюдут, один управляет (человек пишущий)»; «Поле бело, семя черно, кто его сеет, тот разумеет (письмо)»[18]. Эти загадки дают дополнительный, русский материал для земледельческой метафоры поэтического текста, но главное, они подтверждают тезис о перформативности стихов Анненского: описание финального эпизода полевых работ становится тем событием давнего отождествления стиха с загадкой, которое осуществляется в метафоре «был загадан этот стих».

О связи письмен и книги с образами растительного кода пишет В.Н. Топоров: «Речь идёт о засеянном семенами поле как образе книги, с дальнейшей детализацией: борозда — строка, семя — буква, сеянье — писание, сбор урожая — чтение, разумение книги, сам урожай — образ духовных результатов чтения»[19]. Только в нашем случае строка «Недозрелым поле сжато...», синонимичная выражению: «урожай убран раньше положенного срока», — говорит не о чтении «стиха» как результате поэтической работы, а о том, что автор не довёл работу над стихом до конца. Замысел, который не смог воплотиться в полной мере и остался неосуществленным, творческое бессилие, которое не позволяет автору достичь совершенства, — вот примерное содержание первой строки с точки зрения отождествления поэзии с полевыми работами. О безуспешности усилия автора «Моего стиха» «разгадать» первоначальный текст, о владевшем им «сознании обреченности попытки создать прекрасное стихотворение» пишет В. Гитин[20]. «Сжатое недозрелым поле» — это стих, работу над которым автор закончил, но смысл которого не понят до конца им самим. В отличие от строки, требующей от писца только быть на-

писанной, стих требует от поэта творчески-волевого завершающего усилия; невозможность этого усилия проясняет установку Анненского на платоновскую идею двоемирия[21] и на его собственную идею символа. В статье «Что такое поэзия?» (датируется 1903 г.[22]) Анненский говорит: «Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета. Поэт не создает образов, но он бросает веками *проблемы*»[23]. Так и в данном случае: «стих» не воспринимается законченным «образом», который представляет собой, по мнению Анненского, «нечто конкретное и ограниченное, *обрезанное*»[24], но является «проблемой», в нашем случае — «загадкой» стиха. Это определение означает фактически то же, что слово «символ» в том его понимании, какое мы находим у Анненского в его статье 1909 г. «О современном лиризме»[25]. Отказываясь от понятия «образ», — «в *словах* не может быть *образа* и вообще ничего *обрезанного*», — автор утверждает: «В словах есть только мелькающая возможность образа. ...В поэзии есть только относительности, только приближения — потому никакой другой, кроме символической, она не была, да и быть не может»[26].

Разбираемое стихотворение и являет собой пример «относительности» и «приближений» в поэзии, возникающих в случае рефлексии по ее поводу. Ощущение поэтом несовершенства своего творческого результата вырастает из идеи неравенства стиха самому себе, отражающейся в том, что в русском языке тавтологичное (авторефлексивное) объяснение стиха (типа «дело делается», «песня поётся», «сон снится», «творец творит») невозможно. Поэтому уже в парадигматической позиции речь о стихе будет иносказанием, метафорой. Предлагая отношение «стих — загадка», заданное традицией аристотелевского представления о загадках как о «хорошо составленных метафорах»[27], Анненский и строит сюжет своего произведения как попытку «приближений» к его разгадке:

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

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

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

Видишь — он уж тает, канув
Из серебряных лучей
В зыби млечные туманов…

Если стих был загадан, значит, он загадка; если прожит, значит, он жизнь; если он не может справиться со сном («дремотой глаз»), он означает бодрствование. «Был навеян ночью и будет взят домой солнцем» означает ночную природу стиха, его отождествление с призраком. Он «дразнит» и «тает» в утренних туманах тоже как призрак. Строчки «Мук с меня и тех довольно, / Что, наверно, все — мои...» объясняют, почему поэт настаивает на ситуации отчуждения от стиха («знаю только, что не мой»), почему «забытьё» для него предпочтительнее, чем близость стиха («я не с ним»). Последний получает значение муки, которая может оказаться не по силам и так измученному поэту. Контекст «муки» у Анненского раскрывается как истинный смысл идеального бытия: сила искусства, покой, красота на самом деле только мука. Ср.: «И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось» («Смычок и струны»), «И покой наш только в муке ...» («Дети»), «Всюду в мире разлита / Или мука идеала / Или муки красота» («Не могу понять, не знаю...»)[28]. Мукой для поэта становится и самый стих, свидетельствуя о невозможности вынести творческое состояние до конца («мук с меня и тех довольно...»). Этим, в частности, объясняются

«относительность» и «приближения» в поэзии Анненского: «абсолютный», самосовпадающий с собой стих мучителен для поэта. Наблюдения над «Моим стихом» и «Тоской припоминания» позволили В. Гитину сделать вывод: в лирике Анненского формируется «тип сюжета о невозможности создать эстетически прекрасное стихотворение»[29], что в терминологии самого Анненского выражается как отказ от «ограниченности, *обрезанности*» образа и предпочтение ему символа. По известному мнению Вяч. Иванова, отстаивавшего в символизме принцип «от реального к реальнейшему», метод Анненского — это ассоциация, приводящая к загадке: «И.Ф. Анненский — *лирик* является... символистом того направления, которое можно было бы назвать символизмом *ассоциативным*. Поэт-символист этого типа берёт исходною точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта *переживанием*, и иногда впервые назвать его — прежде обычным и пустым, ныне же столь многозначительным его именем». В результате этот метод — «метод Малларме и Анненского — возвращает нас, по совершении экскурсии в область «соответствий», к герметически замкнутой загадке того же явления»[30]. Стихотворение «Мой стих» может служить одной из иллюстраций этого вывода: взяв «исходною точкой» описание собранного до срока урожая как загадку вот «этого» стиха, Анненский признается в невозможности ее отгадать при помощи «ассоциаций».

**3**. Загадочность стиха утверждается Анненским и в стихотворении «Поэту» (также не вошедшем в сборники). «Чашам для целокупных восприятий», то есть сферической модели поэтического идеала здесь противопоставлены «покровы кукольной Изиды» — символ побеждающей реальности вещей:

В раздельной четкости лучей
И в чадной слитности видений
Всегда над нами — власть вещей
С ее триадой измерений.

И грани ль ширишь бытия
Иль формы вымыслом ты множишь,
Но в самом *я* от глаз *не я*
Ты никуда уйти не можешь.

Та власть маяк, зовет она,
В ней сочетались бог и тленность,
И перед нею так бледна
Вещей в искусстве прикровенность.

Нет, не уйти от власти их
За волшебством воздушных пятен,
Не глубиною манит стих,
Он лишь как ребус непонятен[31].

По мнению автора стихотворения, могущество творческого зрения поэта, способного увидеть и «раздельную четкость лучей», и «чадную слитность видений», его неземная природа (ср.: «волшебство воздушных пятен») не означают еще «глубины стиха». Это только временная непонятность смысла, превращающая поэзию в загадку. Перифрастический описание «вещей в искусстве прикровенность» конкретизируется далее до сравнения «стих как ребус», напоминая о том латинском выражении, благодаря которому и возникло слово «ребус»: non verbis, sed rebus — «не словами, а вещами».

Превращению стиха в ребус предшествовало у Анненского превращение в ребус самой жизни. В стихотворении «Идеал» из сборника «Тихие песни» (1904) последние строчки звучат как ответ на вопрос об идеале:

Тупые звуки вспышек газа
Над мертвой яркостью голов,
И скуки черная зараза
От покидаемых столов,

И там, среди зеленолицых,
Тоску привычки затая,
Решать на выцветших страницах
Постылый ребус бытия[32].

Свой комментарий к этому стихотворению Вяч. Иванов строит по им же названному методу как «*разоблачение*», так что «разоблаченный таким методом предмет поэтического созерцания, когда имя его ясно раздастся в сознании читателя, кажется ему новым и как бы впервые воспринятым, перспектива, в которой он рисуется, углубленной, его последний смысл — требующим какой-то последней разгадки»[33]. Текст комментария свидетельствует о том, что свою задачу его автор видит и в указании на причинно-следственную связь «ребус бытия > ребус стихотворения», согласно которой поэзия пребывает как вечная, самогенерируемая загадка идеала. Приведем этот фрагмент полностью: «Это — библиотечная зала, посетители которой уже редеют в сумеречный час, когда зажигаются, тупо вспыхивая, газовые лампы, между тем как самые прилежные ревнители и ремесленники «Идеала» трудолюбиво остаются за своими томами. Простой смысл этого стихотворения, разгадка его ребуса (а ребус он потому, что вся жизнь — «постылый ребус») — публичная библиотека; далекий смысл и «causa finalis» [конечная причина] — новая загадка, прозреваемая в разгаданном, — загадка разорванности идеала и воплощения и невозможность найти ratio rerum [разумное основание] в самих res [вещах]: в одних только отражениях духа, творчески скомпонованных человеческою мыслью, когда-то горевших в духе, ныне похороненных, как мумии, в пыльных фолиантах, приоткрывается она, тайна Исиды, — и приоткрывается ли еще?..»[34].

Для самого Анненского разница между «разоблачением» искусства и его «загадкой» утрачивает свой смысл в самый момент творческого проявления, преодоленная сознанием того, что искусство — «ничье». См. стихотворение «Он и я» (из цикла «Складни» в «Кипарисовом ларце»), где уже знакомое нам определение «ничей» относится к музыкальному звуку:

*Давно* меж листьев налились
Истомой розовой тюльпаны,
Но страстно в *сумрачную* высь
Уходит рокот фортепьянный.

И *мука* там иль торжество,
Разоблаченье иль *загадка*,
Но *он* — *ничей*, а вы — его,
И вам сознанье это сладко[35].

Контекстуальный анализ «Моего стиха», возможный уже на материале приводимого стихотворения (см. выделенное курсивом), должен быть дополнен его интертекстуальным анализом. Если его первая строка может быть понята как земледельческая метафора/загадка создаваемого текста, то вместе со второй строкой она составляет единый смысловой комплекс: «Недоспелым поле сжато; / И холодный сумрак тих...», — воспринимаемый нами как интертекст. Основываясь на том, что «интертекстуально организованный, отказывающийся от пунктуальной идентичности текст создает себя посредством отсылки (деконструирующей, суммирующей, реконструирующей) к другому тексту»[36], назовем те фрагменты тютчевской лирики, которые участвуют в создании интертекста Анненского. Это выражение «сумрак тихий» из стихотворения «Тени сизые смесились...»: «*Сумрак тихий*, сумрак сонный, / Лейся в глубь моей души, / *Тихий*, темный, благовонный, / Все залей и *утиши*»[37],— и вторая и третья строфы стихотворения «Есть в осени первоначальной...»:

Где бодрый серп гулял и падал колос,
Теперь уж пусто все — простор везде, —
Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.

Пустеет воздух, птиц не слышно боле,
Но далеко еще до первых зимних бурь —
И льется чистая и теплая лазурь
На отдыхающее поле...[38]

Созданная Тютчевым картина сжатого поля, дополненная обращением к сумраку, является тем самым текстом, на который указывают начальные строки «Моего стиха»; доказательством «текстуальной саморефлексии, то есть метатекстуальности»[39] этого зачина служит вторая половина строфы, ведущая чи-

тателя не к следующему признаку осеннего состояния природы, а обращающая его назад, к характеристике пейзажной заставки как загадки и поэтического текста одновременно: «Не теперь... давно когда-то // Был загадан этот стих...».

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Гаспаров М.Л.* Избранные труды, том II. О стихах. М., 1997. С. 237.

[2] *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. Л., 1988. С. 143.

[3] *Тименчик Р.Д.* Текст в тексте у акмеистов // Труды по знаковым системам. XIV. Текст в тексте. Уч. записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1981. С. 72–73.

[4] «Если определить контекст, как группу текстов, содержащих один и тот же или похожий образ, подтекст можно формулировать как уже существующий текст, отраженный в последующем, новом тексте» // *Тарановский Кирилл.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 31.

[5] О проявлении в стихах Бальмонта парадигматического принципа словесно-образной связи см. в работе: *Бройтман С.Н.* «Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М., 1997. С. 239–243.

[6] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 99. (Литературные памятники) В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[7] *Бройтман С.Н.* Указ. соч. С.221.

[8] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 100.

[9] Там же. С. 99-100.

[10] Там же. С. 97.

[11] Там же.

[12] *Тименчик Р.Д.* Указ. соч. С. 71–72, 74.

[13] *Тарановский Кирилл.* Указ. соч. С. 16.

[14] *Мандельштам О.Э.* Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза. М., 1990. С. 266.

[15] *Барзах А.Е.* Соучастие в безмолвии. Семантика «так-дейксиса» у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX в. Сборник научных трудов. СПб., 1996. С. 67, 81.

[16] *Гитин В.* Точка зрения как эстетическая реаль-

ность. Лексические отрицания у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX в. Сборник научных трудов. СПб., 1996. С. 12.

[17] *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1954. S. 317.

[18] Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. М., 1957. С. 421.

[19] Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. Т. 2. М., 1991. С. 316.

[20] *Гитин В.* Указ. соч. С. 12.

[21] Там же. С. 12–14.

[22] *Анненский Иннокентий* Книги отражений. М., 1979. С. 606.

[23] Там же. С. 205.

[24] Там же. С. 202.

[25] Там же. С. 630.

[26] Там же. С. 338.

[27] Античные теории языка и стиля. М.-Л., 1936. С. 178.

[28] *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. С. 63, 127, 142.

[29] *Гитин В.* Указ. соч. С. 14.

[30] *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 170, 172.

[31] *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. С. 171.

[32] Там же. С. 36.

[33] *Иванов В.И.* Указ. соч. С. 170.

[34] Там же. С. 171.

[35] *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. С. 114.

[36] *Lachmann R.* Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990. S. 57.

[37] *Тютчев Ф.И.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1988. С. 59.

[38] Там же. С. 109–110.

[39] *Lachmann R.* Op. cit. S. 63.

**Наталья Полякова**
(Москва)

# СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ВАРИАНТОВ СТИХОТВОРЕНИЯ И.Ф. АННЕНСКОГО «МАКИ»

Когда читаешь стихи Иннокентия Федоровича Анненского, чувствуешь, как они тебе открываются, позволяют мыслить и внутри текста, и расширять пространство, упразднять видимые границы. Невольно думаешь: «Вот оно! Вот — настоящее». И не находишь слов, чтобы объяснить это ускользающее определение — «настоящее». Удивляешься.

Удивляешься и самому поэту, о котором Волошин писал: «можно ли было догадаться о том, что этот окружной инспектор и директор гимназии, этот поэт-модернист, этот критик, заинтересованный ритмами Бальмонта, этот знаток французской литературы, этот переводчик Эврипида — все одно и то же лицо?»[1] Анненский!

Человек — загадка. Кто он, о ком Цветаева сказала «единственный»[2]? Что есть его стихи? Порыв? Откровение? Осмысление?

В автобиографии Анненский признавался, что, поступив в университет, перестал писать стихи, а увлекся филологией и несколько лет «ничего не писал, кроме диссертаций»[3]. Но «стишонки опять прокинулись»[4]. Это Анненский, чуткий к слову, называет свои стихи пренебрежительно: «стишонки» и радуется, что они не были напечатаны.

Текстов Анненского не так много. Что же он готов был отвергнуть? Безжалостный к себе и болеющий трагедией куклы «на Валлен-Коски»[5]. Черновики или законченные стихи? Законченные, но не впитавшие музыки мира, не осененные «сиянием потира»[6]?

Безуханно и цветисто
Чей-то нежный сгиб разогнут, —
Крылья алого батиста
Развернулись и не дрогнут.

Все, что нежит — даль да близь,
Оскорбив пятном кровавым,
Жадно маки разрослись
По сомлевшим тучным травам.

Но не в радость даже день им,
Темны пятна маков в небе,
И тяжелым сном осенним
Истомлен их тяжкий жребий.

Сном о том, что пуст и глух
Будет сад, а в нем, как в храме,
Тяжки головы старух...
Осененные Дарами.
*(«Маки в полдень»)*[7]

Читаю стихотворение «Маки в полдень» с пометкой «Вариант», и не могу сразу понять, чего не хватило тексту, что Анненский переписал его заново. Он отказался даже от размера. У этого стихотворения три варианта. Анненский отбросил два первых, как бы художник отбросил акварельные рисунки, бумага которых начала скатываться от избытка красок и воды:

Мертвым сном кануна жизни
Их отравлен яркий жребий,
Сном за тучей липких мух
[Сном на плитах] в тусклом храме,
Сном, где головы старух
Осеняются Дарами...[8]

Если вчитаться внимательно, заметим, что стихотворение «Маки в полдень» и это, названное просто, «Маки» — пестрят словами равнозначными по экспрессии, и насыщенности ассоциативного ряда, который превращается почти в коридорное пространство. Туннель, калейдоскоп, телескоп? Но в туннеле должен быть свет. В калейдоскопе цветные стекла. В телескопе — звезды. И Анненский в поисках всего этого, света, цвета и тайны, пишет новое стихотворение, третье.

В первых двух вариантах слова наплывают друг на друга, пропадает ясность за вязкой субстанцией

образов: *нежный, алый, развернуться, дрогнуть, оскорбить, кровавый, жадно, разрастись, сомлеть, тучный, радость, сон, истомиться, тяжкий, жребий, старухи.*

Цитирую слова из варианта «Маки в полдень», ключевые, сшивающие тело стихотворения. Цитирую в той последовательности, в которой слова встречаются в тексте. Казалось бы, даже вырванные из контекста глаголы могли бы восстановить, если не смысл, то хотя бы драматургию чувств.

Но глаголы оказываются мертвы — они в стихотворении статичны. Близкидруг другу по эмоциональной окраске и смыслу: *развернуться-разрастись, сомлеть-истомиться.*

А вот словесный ряд, взятый из третьей, последней, редакции. В первом катрене: *веселый, гореть, сомлевший, пятна, жадный, бессильный, губы, соблазн, отрава, алый, развернутый.* А дальше, во втором: *пустой, глухой, покончить, сохлый, старухи, осененный, сияющий.* Лексика заметно меняется. И, если в первом катрене возникает ощущение нарастающего эмоционального напряжения, появляется алое свечение, этот жадный, красный цвет: *веселый, гореть, губы, соблазн, алый.*То во втором картина совсем иная. Напряжение еще продолжается в первой строке: *«Веселый день горит»*, но уже спадает, тускнеет. Анненский замедляет строку и разрывает ее многоточием. Раздвигает тем самым пространство между словами, картинами. «Веселый день горит» — это рефлексия красного цвета, как в живописи, предметы впитывают в себя цвета извне: отсветы, отблески, тени. Красный цвет, исчерпав себя, жухнет (*«маки сохлые»*), уступает место желтому цвету: *«сад и пуст и глух»* и *«сияющий потир»*.

Анненский не просто меняет слова местами и меняет слова, он преобразует драматургию стихотворения, выстраивает слова и образы в принципиально новом композиционном решении.

Переработанное стихотворение состоит всего из двух катренов, написанных шестистопным ямбом. Вариант «Маки в полдень» включает четыре катрена со строкой четырехстопного хорея. В общей сложности он отказался от двадцати четырех слогов или от

трех строк четырехстопного двусложного размера. Это очень много. Что это были за перемены? Сравним два текста «Маки в полдень» и «Маки» («Веселый день горит...»).

Из первоначального текста Анненский берет образ алой бабочки, который выражен был недостаточно ясно:

Безуханно и цветисто
Чей-то нежный сгиб разогнут, —
Крылья алого батиста
Развернулись и не дрогнут.

И пишет вместо него всего одну строку. Одну, которую ставит не в начале, а в конце первого катрена: *Как алых бабочек развернутые крылья*. И картинка, как эти крылья, сама раскрывается перед нами. Уже не надо расшифровывать текст. Вспоминаются слова Анненского из известной статьи «О современном лиризме»: «Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, считаю достоинством лирической пьесы если ее можно понять двумя или более способами. <...> Но я не люблю качаться, и мне вовсе не надо ни ребусов, ни анаграмм...»[9] Может быть, именно это соображение заставило отказаться от цветисто разогнутых сгибов и батистовых крыльев. И написать просто: бабочки.

Образ второго катрена, торжество красного цвета:

Все, что нежит — даль да близь,
Оскорбив пятном кровавым,
Жадно маки разрослись
По сомлевшим тучным травам.

Анненский сократил строфу и вместил всего в полторы строки, но довел до предельной ясности, акварельной прозрачности слоев: *Среди сомлевших трав Все маки пятнами — как жадное бессилье*. Он отказывается от слова «оскорбить», как слова, нарушающего гармонию природы, гармонию чувства. Стихотворение «Маки» включено в «Трилистник соблазна» наравне с двумя стихами о любви: «Смычок и струны» и стихотворение «В марте». Первым в трилист-

нике — «Маки». Интересно, что собственно слово «любовь» возникает только в последнем стихотворении, «В марте»: *Позабудь соловья на душистых цветах, / Только утро любви не забудь!*[10] А любовью, как известно, оскорбить нельзя. Поэтому в окончательной редакции Анненский смягчает и пишет: «жадное бессилье». И чувство, не названное, оживает в строке.

Третий катрен:

Но не в радость даже день им,
Темны пятна маков в небе,
И тяжелым сном осенним
Истомлен их тяжкий жребий.

Третий катрен о почти всеобъемлющей усталости цветов и неба, и мира. Анненский замещает строфу близкими, через внутреннее, смысловое, наполнение двумя строчками, но использует для этого совершенно новые слова: *Но сад и пуст и глух. Давно покончил он с соблазнами и пиром.* Анненский отказывается от налета романтизма, выбрасывая слова, как старую мебель. Вслед за «жребием» исчезает тавтология «тяжелый» и «тяжкий».Поэт освобождает место для света. Поэтому его сад — «и пуст и глух».

И, наконец, последнее четверостишие о тяжелом осеннем сне:

Сном о том, что пуст и глух
Будет сад, а в нем, как в храме,
Тяжки головы старух...
Осененные Дарами.

Анненский преобразует строфу в две строки, но отказывается от образа сна. Снимая со стихотворения пелену сновидений, разворачивает сюжет в реальном времени и наводит резкость: *И маки сохлые, как головы старух, / Осенены с небес сияющим потиром.*

Важно, что в отличие от первых двух вариантов, только окончательный вбирает в себя значительный временной отрезок. Начиная с момента цветения маков до их увядания. Анненский как драматург показывает нам сценку с развитием сюжета. В остальных

вариантах — поэт выступает скорее художником, он рисует статичную картинку.

Не отказывается Анненский от параллели старости человека и увядания цветка. Если прочитать первый вариант стихотворения, который скорее набросок, увидим тот же образ: *Сном, где головы старух / Осеняются Дарами...* И понимаешь: вот зерно, из которого произрастает стихотворение. Эпицентр взрыва поэтического пространства и — в то же время — стяжения смыслов.

Нужно заметить, что в стихотворении «Маки в полдень», в последних строках: *Тяжки головы старух... / Осененные Дарами,* слово «Дары», как церковная атрибутика, несколько сужает финал. Нет прорыва в другое пространство. Возникает образ полутьмы, клубящейся под сводами храма. Этого финала для Анненского было недостаточно. Он меняет строку, добавляя неба, и появляется свет: *Осенены с небес сияющим потиром.* Сужающееся пространство размыкается, расширяется, вбирая в себя всю, наполненную смыслом, реальность, явную и скрытую. Мы видим уже не своды церкви. Только на миг пустив нас в храм для причастия, поэт распахивает нам, обновленным, огромный мир, не исчерпывающийся почти эдемским, соблазненным, садом, пустым и глухим. Мы поднимаем голову, видим небои сияющий потир солнца, благословляющего каждый наш день. Таинство рождения и смерти.

Еще одна загадка. Анненский редактирует текст, сжимая его до предела, но... Он вводит новую фразу: «*Веселый день горит…*», и ею открывает обе строфы. Не слишком ли расточительно для почти проходных строк в восьмистрочном стихотворении? Да, слишком, если выдернуть их из контекста. Но Анненский обладал удивительным умением передавать тона и полутона, насыщать одно и то же слово разными смыслами и оттенками смыслов. Этот повтор — не повтор вовсе. Поэт как бы сшивает этим предложением четверостишья, развивая мысль и первой, и второй строфы, оттолкнувшись от одного и того же слова — от слова «*горит*». Но для Анненского значение слова рождается в контексте. В первом катрене — это торжество огня — пылание, страсть. Во втором — это

сгорание, угасание, рождение пепла и праха. Повтор строки, как последний взлет перед падением, как всплеск жизни, просветления, накануне смерти. Веселый день *еще* горит, но сад *уже* «и пуст и глух», потому что «день» не просто горит, он сгорает, он вот-вот догорит.

Подводя итог, хочется вспомнить слова самого Анненского, который в статье «Что такое поэзия?», подготовленной в качестве предисловияк сборнику «Тихие песни», но почему-то не вошедшей в окончательный вариант книги, писал: «*Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета»*[11].

Эта работа только попытка досказать, *досотворить лирическую пьесу* «Маки». Попытка высветлить, как в театре теней, силуэты слов и смыслови заглянуть за ширму, чтобы увидеть актера. Актера на репетиции и на премьере. Увидеть рождение стиха, как рождение чуда. Восстановить работу мастера, чтобы увидеть мастера в работе. Нежного поэта, чья душа жадно раскрыта миру:

Веселый день горит… Среди сомлевших трав
Все маки пятнами — как жадное бессилье,
Как губы, полные соблазна и отрав,
Как алых бабочек развернутые крылья.

Веселый день горит… Но сад и пуст и глух.
Давно покончил он с соблазнами и пиром, —
И маки сохлые, как головы старух,
Осенены с небес сияющим потиром.

*(третий, окончательный, вариант)*[12]

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Волошин М.А.* Лики творчества. М.: Наука, 1988, серия: Литературные памятники.

[2] *Цветаева М.И.* Избранные сочинения в 2-х томах. Т.2. Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе. М.: Литература, 1999.

[3] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., Наука, 1979. С. 495.

[4] Там же.

[5] *Анненский И.Ф.* То было на Валлен-Коски // *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 92.

[6] Из стихотворения «Маки». См.: *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 87.

[7] Там же. С. 547.

[8] Там же.

[9] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. С. 333.

[10] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 88.

[11] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 205.

[12] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., Сов. писатель, 1990. С. 86-87.

**Вячеслав Крылов**
(Казань)

# ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ В КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ И.Ф. АННЕНСКОГО («КНИГИ ОТРАЖЕНИЙ»)

В письме к С.А. Соколову, редактору альманаха «Гриф», журналов «Золотое руно» и «Перевал», И.Ф. Анненский, выражая сожаление в связи с непониманием современниками «Книги отражений», сделал примечательное признание: «В «Весах» меня назвали эстетическим нигилистом — это неточно, так как я ничего не отрицаю... Книгу мою назвали также беглыми заметками — против этого я решительно протестую. Я дорожу печатным, да и вообще словом... и много работаю над каждой строкой своих писаний»[1].

Сказанное относится и к такому структурному элементу критической прозы, как *заглавие*. Оставаясь творцом, поэтом в искусстве и «в сопереживаниях с гениями»[2], Анненский всегда имел в виду, что критика в ее древнегреческом значении — «искусство разбирать, судить»[3]. Поэтому все в критической статье — от заглавия, зачина, способов доказательства, выводов до авторского «я», стиля — должно быть основано «не только на изучении, но и на переживании поэтических произведений, и цель ее — направлять мысль читателя через его чувствительность»[4]. К заглавиям статей Анненский не относился как к чему-то несущественному, второстепенному, он испытывал «муки слова» в поисках наиболее точного названия. Даже знаменитое название «Книг отражений» вызывало стремление уточнить суть своего подхода к «чужому» литературному творчеству («Я назвал книгу «Отражения» — теперь у меня лучше придумалось заглавие, точнее: «Влюбленности»[5]).

Типология и поэтика литературно-критических заглавий — неизученная тема. Если о названиях литературных произведений имеются исследования, начиная со знаменитой работы С. Кржижановского «Поэтика заглавий» (1931) (правда, и здесь еще далеко до тщательно отрефлектированной теории), то о

критических названиях их нет[6]. Лишь в последнее время в связи с появлением интереса к поэтике критики и исследователи стали обращать внимание на этот существенный элемент. При рассмотрении этого аспекта разумно отталкиваться от общей методологии и методики изучения заглавий художественных произведений, а также от частных наблюдений над заглавием у тех или иных критиков. Тем более, говоря о творчестве Анненского, большинство исследователей отмечают тесную связь критики и поэзии, проявляющуюся и в общности основных тем, мотивов, и в образно-ассоциативном строе речи, свойственном и критической прозе. Не случайно Н. Гумилев в рецензии на «Вторую книгу отражений» прозорливо отметит: «Это настоящий роман, но без фабулы, без картин. Пусть в нем появляются то Пушкин, то Гейне, то Ибсен, то Достоевский, мы чувствуем, что это только личины, которые автор по странному, а может быть, и глубоко обоснованному капризу не пожелал претворить в собственные образцы»[7].

Повышенная роль художественности в статьях Анненского позволяет применить к ним принципы изучения заглавий в художественных текстах. Заглавие — один из важнейших компонентов любого текста. «Книга и есть — *развернутое до конца заглавие*, заглавие же — стянутая до объема двух-трех слов книга»[8], — писал С. Кржижановский. Заглавие, находясь вне основной части текста, занимает абсолютно *сильную* позицию в нем. Заглавие активизирует восприятие читателя к тому, что изложено далее. Как говорят лингвисты, заглавие — «это компрессированное, нераскрытое содержание текста. Его можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания»[9]. Заглавие отражает специфику художественного мышления писателей того или иного направления, особенности культурных предпочтений художника.

Впервые на этот аспект обратил внимание С. Кржижановский. «... Разные заглавные строки из-под одного пера, помещенные одна под другой, будут вести глаз, как поперечины лестницы, к завершающей формуле заглавия, в знаках которого затиснуты вся стилистика и все мышление данного писателя»[10]. В заг-

лавии текста, по классификации В.И. Тюпы, встречаются три важнейшие интенции: референтная — соотнесенность текста с художественным миром (при этом заглавие акцентирует интерсубъективную значимость текста); креативная — соотнесенность текста с творческой волей автора (заглавие приобретает оценочный оттенок); рецептивная — соотнесенность текста с сотворческим сопереживанием читателя (заглавие адресуется воспринимающему сознанию, оно ищет адекватной читательской интерпретации)[11].

Подобно типологии названий художественных произведений, можно выделить несколько типов названий в критике.

1. Нейтральные заглавия — заглавия, повторяющие (или обобщенно передающие) название анализируемого произведения. Так нередко обозначаются рецензии. Интересно, что в XIX веке у «шестидесятников» спокойное рецензионное название статьи Добролюбова «Новая повесть г. Тургенева» в журнальной публикации сменилось затем вызывающе публицистическим «Когда же придет настоящий день?». А у А. Белого иначе: первоначальное название статьи «Далай-Лама из Сапожка», обидное для Ф. Сологуба, сменилось при публикации статьи в «Арабесках» на нейтральное «Сологуб».

2. Заглавия, обозначающие тему и проблему статьи («Несколько слов о Пушкине» Гоголя, «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» Мережковского, «Некрасов как поэт города» Брюсова).

3. Заглавия, ориентированные на жанровые особенности критического выступления. В заглавии содержится ключевое слово — «опознаватель» жанра («*Взгляд* на русскую литературу» Белинского, «*Взгляд* на русскую литературу со смерти Пушкина» А. Григорьева, «*Заметки* о русской литературе 1848 г.» П. Анненкова, «*Памяти* Тургенева» Мережковского, «*Год* русской поэзии» Брюсова и т.д.).

В начале XX века стал использоваться подзаголовок, информирующий о жанрово-стилистических особенностях критического произведения («Гоголь и черт. Исследование» Мережковского, «Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Опыт критического

комментария» Розанова, «Г. Протопопов и красота. Краткое возражение на длинную статью» З. Гиппиус и т.д.).

4. Заглавия-цитаты, реминисценции из анализируемого произведения, из других текстов; такое заглавие может вырастать в символ, заглавие-вопрос («Мильон терзаний», «Что такое обломовщина» Добролюбова, «Священная жертва», «Фиалки в тигеле» Брюсова, «Отцы и дети русского символизма» А. Белого, «Некто в сером» М. Волошина, «Липовый чай» Д. Философова и т.д.). Особой разновидностью цитатных заглавий можно считать заглавия — имена литературных героев («Базаров» Писарева, «Базаров и Санин» Воровского, «Слезинка Передонова» Гиппиус, «Мечта Дон Кихота», «Старый чорт Савельич» Сологуба и т.д.).

5. Заглавия, выражающие какую-либо эмоциональную (ироническую, сатирическую, сопереживательную) тональность по отношению к рассматриваемой проблеме («Русский человек на rendez-vouz» Чернышевского, «Роман кисейной девушки» Писарева, «Конец Горького» Д. Философова, «Милая девушка», «В целомудренных одеждах» З. Гиппиус, «Ненужная правда», «О речи рабской в защиту поэзии» В. Брюсова).

6. Заглавие — имя писателя, сопоставление нескольких имен («Лев Толстой и Достоевский», «Горький и Достоевский» Мережковского). В Серебряном веке увеличивается роль антитетичных, сопоставительных заглавий. Установка на обновление форм критики, безусловно, сказалась и на названиях критических статей. Многие критики используют оригинальные, интригующие названия («В обезьяньих лапах», «Сошествие в ад», «Гоголь и черт» Мережковского, «Штемпелеванная калоша», «Поэт мрамора и бронзы» (о Брюсове) А. Белого, «Человек, который смеется», «Пантеон современной пошлости» Эллиса и т.д.). В 1870 — 80-е годы подчинение интерпретации идеологической и теоретической установке отражалось нередко в заглавиях-формулах («Жестокий талант» Михайловского, «Талантливая бесталанность» Шелгунова, «Салонное художество» Ткачева, «Турист-эстетик» Лаврова и т.д.).

Символистская критика отходит от идеологически-оценочных заглавий. Названия исполнены большего доверия к литературе, искусству, к судьбе писателя, стремления понять смысл искусства («Испепеленный. К характеристике Гоголя», «Ф.И. Тютчев. Смысл его творчества», «В. Соловьев. Смысл его поэзии» В. Брюсова, «Театр и современная драма», «Символизм и современное русское искусство» А. Белого, «Нужны ли стихи» З. Гиппиус, «Что такое литература?» Эллиса, «Что такое поэзия?» И. Анненского, «О границах искусства» Вяч. Иванова и т.д.), хотя, безусловно, использовались и иронические заглавия, — главным образом, во внутрисимволистской полемике или полемике с марксистской критикой. Они в большей мере характерны для А. Белого, Эллиса, З. Гиппиус («Литературный распад», «Детская свистулька», «Пророк безличия», «Обломки миров» А. Белого, «О современном символизме, о «черте» и о «действе», « О вандализме в современной критике» Эллиса, «Милая девушка», «Беллетристические воды», «Братская могила» З. Гиппиус и т.д.). В названиях нередко происходило *скрещение* образа и понятия («Теория или старая баба», «Отцы и дети русского символизма» А. Белого и т.д.), увеличивалось число цитатных, метафорических названий. Цитата должна была вызвать соответствующие ассоциации у читателя: а) с литературной традицией; б) с критической традицией. Например, название статьи Б. Садовского «О старой и новой критике» могло породить ассоциации со статьей П. Анненкова «Старая и новая критика» и со «Спором о древних и новых авторах», спором о преимуществах современных писателей перед античными, который велся в классицистскую эпоху.

Заглавия у символистов показывают включенность этого направления в русскую и европейскую культуру. В состав заглавий входят упоминания образов и универсалий европейской культуры. Это обращение к персонажам европейской культуры, включение в заголовочный комплекс имен писателей, художников, мыслителей, «вечных» образов мировой литературы («Ибсен и Достоевский», «Кризис сознания и Генрик Ибсен» А. Белого, «Ницше и Дионис», «Байронизм как событие в жизни русского духа», «Лев Толстой и куль-

тура» В. Иванова, «О новом значении древней трагедии», «Мистическое движение» нашего века», «Дон Кихот и Санчо Панса» Мережковского, «Фауст и Мелкий бес» Г. Чулкова, «Несколько слов о типе Фауста», «Тип Дон Жуана в мировой литературе» Бальмонта и др.). В заглавиях работ, созданных после 1905-1906 гг., часто фигурируют слова «прошлое», «настоящее», «будущее», «заветы», «предчувствия» («Настоящее и будущее русской литературы», «Заветы символизма» А. Белого, «Искусство наших дней» Сологуба, «Будущее русской поэзии» Брюсова и т.д.). Наряду с цитатно-метафорическими заглавиями, наблюдается и тенденция к появлению «спокойных», простых названий, предваряющих деловитый и обстоятельный анализ.

На фоне символистского многообразия и стремления к необычному заглавия статей И. Анненского выглядят достаточно скромно, не столь бросаются в глаза. У него нет полемических, антиномичных заглавий, заглавий-параллелей, столь популярных в начале XX века (и у него невозможно себе представить названий, подобных, например, названию статьи «Гоголь и черт» Мережковского)[12]. Парадоксально, но критик, разборы которого казались некоторым современникам крайне субъективным «отражением отражений», «мыслями подпольного человека»[13], давал предметные и семантически точные, емкие заглавия своим статьям. В заглавиях двух «Книг отражений» выражено то главное, что волновало его в жизни и творчестве (поиски высшей истины жизни, ирония, трагизм, красота), что притягивало его в художниках разных времен (в Лермонтове — «ироническая мысль»[14], в Гоголе — «загадка юмора и фантастики», «художественный идеализм», в Достоевском — «искусство мысли», «гуманизм сострадания и совести»[15], в Шекспире — проблема гамлетизма и т.д.).

С. Маковский очень точно указал на личный, интимный характер критики Анненского: «Кого бы ни «отражал» он из больших писателей, он всматривается в то, что было мукой <...>, и любил те произведения у этих писателей, где герои страдают, ужасаются, падают, гибнут, и — героев, которым страшно жить <...>. Он всматривается во внутреннюю сущность писателя и переживает вместе с ним, увлекая

за собой читателей, страдальческий поединок его с судьбой, непостижимой и неумолимой»[16]. Большинство заглавий тяготеют к семантике «автор», «автор и его герой», «связь автора и творчества», «симпатический символ». Преобладают заглавия с именами собственными: «имена и фамилии, выведенные в заглавие, обрастают определенной характерной семантикой и узусом, в соответствии с которыми произведение будет входить в некоторую литературную парадигму» (Лотман)[17]. Следуя предложенной нами типологии заглавий (и конкретизируя, продолжая ее), у Анненского можно выделить: 1) заглавия проблемные, обозначающие интересующую его основную проблему творчества автора, свойство писательского таланта («Проблема гоголевского юмора», «Проблема Гамлета», «Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии», «Юмор Лермонтова»); 2) заглавия, выделяющие важнейшие с точки зрения критика этапы жизненной судьбы писателя («Достоевский до катастрофы», «Умирающий Тургенев», «Гейне прикованный»); 3) заглавия, акцентирующие читательское восприятие на жанрово-родовых особенностях литературных произведений, их стиле («Три социальных драмы», «Драма настроения», «Бальмонт-лирик»); 4) название, указывающее на жанровые особенности самой критической статьи: «Виньетка на серой бумаге к «Двойнику» Достоевского» (у Анненского в данном случае проявляется ориентация на живописный образ, создается дополнительная визуализация словесного образа). Метафорические и эмоционально-оценочные названия оказываются в меньшинстве («Белый экстаз», «Гейне прикованный», «Изнанка поэзии»). При этом Анненский, как и в лирике, циклизует статьи, объединяя две или три статьи под общим названием. В результате композиционно заглавия (и подзаголовки) «перекликаются» («Достоевский до катастрофы» — «Обаяние Достоевского» — «Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии»). Как уже было замечено И.В. Корецкой, в заглавии статьи «Искусство мысли» (она неслучайно завершает вторую «Книгу отражений») «обозначен вершинный для Анненского тип творчества»[18]. Композиционно противопоставлены «Три со-

циальные драмы» и «Драма настроения», «Гейне прикованный» и «Умирающий Тургенев».

Метафорическое заглавие «Изнанка поэзии» конкретизируется в заглавиях составных статей («Мечтатели и избранник», «Символы красоты у русских писателей», «Юмор Лермонтова»), а заглавие «Белый экстаз» направляется подзаголовком «Странная история, рассказанная Тургеневым».

Напрашивается параллель с такой чертой художественного мира Анненского, как предметность, вещественность. Очень верно писала Л. Гинзбург: «Никогда Анненский не мыслил поэзию отторгнутой от жизни. Другое дело, что эту связь с жизнью он мыслил в Аристотелевых категориях — как связь ужаса и сострадания <...>. Анненский — поэт интеллектуальных структур и точно зафиксированных явлений. Он действительно любит намеки, «недосказ», и поэтому звенья почти всегда восстановимы»[19]. Это относится и к области литературной критики.

В этом смысле интересно рассмотреть связь заглавия и основного текста статей (роль заглавия как «свернутого» содержания текста, организующую роль заглавия), проявившееся в этом мастерство Анненского-критика.

Приглашая читателя в мир своих «отражений», Анненский объясняет в предисловии смысл заглавия всей книги. Для Анненского критик как бы продолжает творчество поэта и осуществляет это не извне, а с личной, глубоко заинтересованной точки зрения. «Я же писал здесь только о том, что *мною владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался*, что я хотел сберечь в себе, сделав собою. Вот в каком смысле мои очерки — *отражения*, это вовсе не метафора... самое *чтение поэта* есть уже творчество. Поэты пишут не для зеркал и не для стоячих вод»[20]. Ключом к пониманию заглавия могут быть и слова Анненского из статьи «Художественный идеализм Гоголя». «Представьте себе великолепную залу и яркие бальные огни, — пишет Анненский, — но в зале — никого: только в зеркалах отражаются темные пальмы да печально дрожит в хрустале бесполезное пламя. Но вот... разгорелся бал. Посмотрите опять на огни <...> теперь они дробятся гранями алмазов... Таковы и огни по-

эзии. Не будь вокруг них восприимчивых умов... — они догорели бы и печально погасли <...> Вся русская литература... вся широкая область наших художественных восприятий в сфере русского творчества, это та же оживленная зала...»[21].

В числе возможных источников заглавия исследователи называют Р. де Гурмона и его популярную в среде русских символистов «Книгу масок» (имя Р. де Гурмона неоднократно упоминается в статьях Анненского). Но нельзя не назвать и античный источник — Платона. «Краеугольным философским камнем «классики» Анненского, несомненно, был платонизм (и неоплатонизм) — одно из самых синтетических учений древности, — подчеркивает Л.А. Колобаева. — В этом учении выдвигалась идея синтеза познания и любви — той «бессмертной любви, чистого и великого Эроса Платона»[22], в которой Анненский видел необходимый элемент близкого ему «художественного идеализма»[23]. Для Анненского значимой была «мысль о надындивидуальности идеи, идущая, видимо, от Платона»[24]. В черновике статьи «Об искусстве» он замечал: «Вместо мысль можно сказать идея в платоновском смысле. У Платона идеи не принадлежат отдельным умам: это были модели рамки, это были объекты внутреннего созерцания, нетканые образцы, к которым видимый мир давал лишь копии»[25]. С этими словами перекликаются отрывки из вариантов предисловия ко «Второй книге отражений»: «Мои отражения тревожны. Проблема творчества и цели искусства меня давно и глубоко волнуют, и им-то, этим волнением, и объединяется самая книга, что для меня было здесь менее интересно, чем как, потому что — мысли, это — частью наше общее достояние, а частью они столь субъективны и до такой степени составляют человека, что искусство редко может иметь дело с ними непосредственно. Другое — слова, символы, стиль, другое — личный художественный мир человека <...> Я вовсе не критик. Я только читатель, я один из вас и никуда не хочу уходить из вашей среды, потому что это вам, которые меня читаете или не читаете, принадлежат эти мои мысли и волнения, да и все мной пережитое. Мое — только метафоры,

да и то всегда ли мои? Мой — подбор слов, подчиненный вашему же призыву, моя — только радость выражения нашей общей жизни»[26].

Рассмотрим несколько характерных примеров взаимосвязей заглавие — текст в статьях Анненского. Название цикла из двух статей «Проблемы гоголевского юмора» настраивает читателя на традиционную проблемную статью, однако заглавие в данном случае создает эффект обманутого ожидания. Разбор (а, точнее, стилизация и перелицовывание чужого текста[27]) акцентирует тему бунта «маленького человека», где, казалось бы, мало места для комического. Ужасное преобладает и в интерпретации «Портрета» Гоголя. И лишь концовка статьи раскрывает смысл заглавия. Гоголевскую повесть о Носе Анненский сопоставил с повестью о глазах и попытался увидеть в самом факте сходства этих произведений «высший, но для нас уже доступный *юмор творения*»[28].

Организующая роль заглавия проявляется в эксплицитных формах связи заглавия и текста. Заглавие статьи «Проблема Гамлета» прямо и эксплицитно развернуто в тексте статьи, в том числе в «сильных» позициях — в начале и конце текста. Как писал Анненский в посмертно опубликованной статье «Что такое поэзия?», «поэт не создает образов, но он бросает веками проблемы»[29]. Здесь же начало — это своего рода философское эссе «о проблемах». «Есть проблемы-капризы, которые, возникнув перед нами, тотчас же притягивают к себе нашу мысль и держат ее плотно, не отпуская <...> Бывают между этими проблемами и довольно трудные, но это ни на минуту не колеблет нашей уверенности в том, что кто-то раньше уже решил их <...> Но есть и другие проблемы — отравы, и тех никто никогда еще не решил <...>»[30]. Затем утверждается тезис: «Гамлет — ядовитейшая из поэтических проблем — пережил не один уже век разработки»[31]. Проблема-тайна, проблема-отрава становится сквозным мотивом всей статьи, находя воплощение в своеобразной синтаксической структуре (обилие вопросительных, восклицательных конструкций, предложений с умолчаниями). Например: «Дело в том, что Шекспир так глубоко зачерпнул... нет, не

то слово, он докопался до такой глубины... опять не то... он провидел столь тайное, что не мог не отразить словами Гамлета безумия и хаоса души»[32]. Достигается предельная степень связи между заглавием и текстом. По мере прочтения заглавие вбирает в себя содержание и весь спектр субъективной модальности автора-критика (где преобладает атмосфера нервная, взволнованная, тревожная, и ведущий эмоциональный тон — страстно-напряженный)[33], и сама проблема становится живой и причастной каждому из нас: «Мы *гамлетизируем* все, до чего ни коснется тогда наша плененная мысль. Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которою мы заснули, которой потом грезим в полусне... И вот она пробудила нас в холодном вагоне, на миг, но преобразив вокруг нас всю ожившую действительность: и этот тяжелый, делимый нами стук обмерзших колес, и самое солнце, еще пурпурное сквозь затейливую бессмыслицу снежных налетов на дребезжащем стекле... преобразило... во что? То-то во что?..»[34].

Филологическая направленность критической прозы Анненского сказалась и в точном соответствии заглавий и композиционного развертывания идей критика. Особенно интересно «развертывается» заглавие в статье о Достоевском «Искусство мысли». Здесь продемонстрирован подход к «Преступлению и наказанию» как к самому художественно совершенному роману Достоевского. Анненского привлекает «сила и свобода светлой мысли» в первом из цикла великих романов Достоевского. Текст организован через дистантный повтор исходного тезиса в различных вариациях (чаще всего открывающего «сильную» позицию текста): «Повторяю, мысль ваша еще свободна. О Зосиме не слышно: он еще в миру»[35]; «Нет... Но молодая мысль... и еще не закрепощенная»; «А меня, каюсь, интересует именно *мысль*, и притом не столько содержанием своим, сколько затейливостью игры, блеском»[36] и т.д. Наконец, в основной части статьи заглавие обретает зрительное воплощение (к статье Анненский прилагает чертеж символических обозначений главных идей романа «Преступление и наказание»).

Предметность, точность заглавий статей Анненского связана со стремлением возбудить мысль читателя, заставить его пережить анализируемое произведение. Удачно найденные заглавия — это, по образному определению С. Кржижановского, «не шапка, а голоа, которую извне к телу не приладишь»[37].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 469.

[2] *Маковский С.К.* На Парнасе Серебряного века. М., 2000. С. 190.

[3] Об этом Анненский неявно упоминает в письме к А.Г. Горнфельду.

[4] *Пономарева Г.М.* Понятие предмета и метода литературной критики в критической прозе И. Анненского // Ученые записки Тартуского ун-та. Блок. сб. VII. Тарту, 1986. С. 128.

[5] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 469.

[6] Укажем на давнюю статью: *Кормилов С.И.* О названиях в современной литературной критике // Принципы изучения современного литературного процесса. М., 1986. С. 137-144.

[7] *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М, 1990. С. 213.

[8] *Кржижановский С.* Поэтика заглавий. М., 1931. С. 3.

[9] *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С. 133.

[10] *Кржижановский С.* Указ. соч. С. 21.

[11] *Тюпа В.И.* Аналитика художественного. М., 2001. С. 116.

[12] См. оценку «вечных контрастов» Мережковского в письме к А.Г. Горнфельду. С. 477.

[13] *Чуковский К.И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 6. М., 2002. С. 382.

[14] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 140.

[15] Там же. С. 28.

[16] *Маковский С.К.* Указ. соч. С. 196, 207.

[17] Цит. по: *Кожина Н.А.* Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики. 1984. М., 1988. С. 176.

[18] *Корецкая И.В.* Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 240.

[19] *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М., 1997. С. 300, 304.

[20] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 5.

[21] Там же. С. 217. (Как отмечает А.В. Черкасова, зеркало выступает у Анненского важнейшей категорией — «воплощением активной мысли» (*Черкасова А.В.* И.Ф. Анненский и Д.Н. Овсянико-Куликовский: к вопросу о психологизме литературной критики) // Кафедральные записки: Вопросы новой и новейшей русской литературы. М.: МГУ, 2002. С. 197.)

[22] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 220.

[23] *Колобаева Л.А.* Русский символизм. М.,2000. С. 139.

[24] *Пономарева Г.М.* Указ. соч. С. 133.

[25] Там же.

[26] РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 5; 12.

[27] Подробное сопоставление повестей Гоголя и «редакций» И. Анненского дано в книге: Сугай Л.А. Гоголь и символисты. — М., 1999.

[28] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 20.

[29] Там же. С. 205.

[30] Там же. С. 162.

[31] Там же.

[32] Там же. С. 164.

[33] *Руженцева Н.Б.* Прагматическая и речевая организация русского литературно-критического эссе XX в. Екатеринбург, 2001. С. 91.

[34] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 172.

[35] Там же. С. 185.

[36] Там же.

[37] *Кржижановский С.* Указ. соч. С. 17.

**Ольга Лебёдушкина**
(Саратов)

# «ОТРАЖЕНИЯ» И «КНИГИ»: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ ИНСТРУМЕНТАРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ 1900-1910-х гг.

Рецензируя «Вторую книгу отражений» для «Речи», Н.С. Гумилев определял ее как «настоящий роман, но без фабулы, без картин»[1]. Годом ранее в письме к А.Г. Горнфельду И.Ф. Анненский предлагал превратить сборник критических статей «Книги и люди» в художественное целое: «Но вообще, отчего вы не дали дат? Дневник критика — ведь это была бы настоящая находка»[2]. Оба жанровых определения применительно к литературной критике еще раз напоминают о процессе автономизации критики как особого вида художественного творчества и автономизации жанровой системы внутри самой критики рубежа XIX-XX веков.

Позднее, подводя итоги этого более, чем двадцатилетнего процесса, в работе «Жанры художественной критики» Л.П. Гроссман писал о том, что «для того, чтобы стать рядом с романистом, поэтом или драматургом, критик должен так же заботиться об артистической стороне своих писаний, как и они. Чтоб оправдать своё право на звание литературного жанра, критика должна быть творчески насыщенной. Художник в области суждений и оценок так же стремится к живым словесным созданиям, как и авторы повестей и драм. О живых произведениях искусства необходимо давать живые оценки»[3].

Характерно, что в более ранней (и — более близкой ко времени выхода «Книг отражений») статье «Основатель новой критики», посвящённой Аполлону Григорьеву, Гроссман, по сути, рисует творческий портрет идеального критика-художника своего времени: «Интуитивное понимание литературных явлений при самой тщательной проверке критических интуиций всеми средствами рассудочного познавания

— такова постоянная схема григорьевского метода. Стремление найти безошибочные формулы для всех своих художественных восприятий и высказать их будящими и волнующими словами, новый метод беспрестанно проверяемого импрессионизма, новая литературная манера страстного и вдумчивого комментария, постоянная порывистость, нервность и живость критических впечатлений при вечной заботе об их точности и правдивости, беспрерывная работа рассудка, вооружённого хронологией — целыми арсеналами цифр, терминов и имён с попутными исканиями чутья, угадывания, прозрения, — таковы основные приёмы его метода. От опыта, от протокола, от дисциплины и анализа к свободному угадыванию и творческому прозрению, от памяти к воображению, от рассудка к интуиции, — таковы пути его критики» (1914)[4]. Этот скрытый манифест «новой критики» Гроссман впоследствии процитировал в упоминаемой здесь работе о критических жанрах, тем самым подчёркивая важность «творческого прозрения», «интуиции» и «воображения» в методологии критики начала XX века.

Таким образом, задача «вхождения критики в подлинную литературу» в самосознании литературных критиков начала XX века была сформулирована достаточно определённо. Но, превращаясь в «особое словесное искусство»[5], критика неизбежно оказывалась и перед проблемой жанрового самоопределения. Так, например, делая попытку описания автономной системы литературно-критических жанров, Л.П. Гроссман выделял такие жанры, как литературный портрет, философский опыт (эссе), импрессионистский этюд, статья-трактат, публицистическая или агитационная критика (статья-инструкция), критический фельетон, литературный обзор, рецензия, критический рассказ, литературное письмо, критический диалог, пародия, памфлет на писателя, литературная параллель, академический отзыв, критическая монография, статья-глосса. Эта попытка систематизации и классификации была подвергнута критике Б.Ф. Егоровым ещё в 1970-е годы, однако при этом Б.Ф. Егоров отмечал, что Гроссман был первым отечественным исследовате-

лем, занимавшимся проблемами теории жанров литературной критики[6]. Для нас же чрезвычайно важным является литературный контекст, эту классификацию породивший. Жанровое и стилевое многообразие критики начала XX века уже *позволяло* систематизировать и классифицировать именно потому, что у критика впервые за всю историю литературно-критической традиции в России появился шанс стать полноправным художником. А, следовательно, и у исследователя появился материал для теоретизирования. Впрочем, «случай» Гроссмана — скорей, ещё один пример авторефлексии в критике начала прошлого столетия, так как он сам начинал как литературный критик в «Русской мысли» и «Вестнике Европы». При этом следует обратить внимание на то, что классификация Гроссмана представляет собой вариант относительно «объективного» описания, базирующегося на определённых обобщениях, тогда как модернистская критика этого периода переживала расцвет стиле — и жанротворчества. Культ субъективного в критике русского модернизма позволял искать собственный индивидуальный стиль, исключительно художественный по своей природе, и создавать собственные жанры, давая им новые названия.

Что касается Анненского и его современников, то здесь можно отметить преобладание двух тенденций в номинации жанров:

«критика как художественная проза» — «жанр художественной прозы как метафора критического жанра»;

«критика как художественная проза» — «метафора как жанровое обозначение».

В контексте первой тенденции может быть интерпретировано приведённое выше высказывание Гумилёва о «Второй книге отражений» как «настоящем *романе*». Среди авторских жанровых определений следует вспомнить как наиболее характерные «Критические *рассказы*» К.И. Чуковского, «*Письма* о русской поэзии» Н.С. Гумилёва и позднейшее «*Письмо* в Пекин» М.А. Кузмина и т. д. Соответствия этим обозначениям можно обнаружить и в классификации Гроссмана.

Критические тексты И.Ф. Анненского демонстрируют особенности второй тенденции. Предисловие к «Первой книге отражений» начинается с жанровой метаморфозы: «Эта книга состоит из десяти *очерков*. Я назвал их *отражениями*». Такого рода переосмысление жанровой задачи через метафорическое обозначение можно увидеть и у М.А. Волошина, первоначально определявшего свои «Лики творчества» как «литературные фельетоны» или «литературные портреты», но остановившегося на названии своей постоянной рубрики как манифестации своего рода жанра. Здесь же следует вспомнить «силуэты» и «этюды» Ю.И. Айхенвальда, появившиеся одновременно с «Книгами отражений», и вышедшие позднее «Силуэты русских художников» С. Маковского. В каждом из случаев метафорическое определение жанра давало представление об основных принципах поэтики и критическом методе автора. Перестав быть просто очерками, «отражения» Анненского должны были демонстрировать их главный герменевтический принцип: «Я же писал здесь только о том, что *мной владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался*, что я хотел сберечь в себе, сделав собою». Айхенвальдовские «силуэты» были призваны, по замыслу автора, заранее предупреждать упрёки оппонентов в «импрессионистичности», «необъективности» и «неполноте» (т. е. в том, что в целом составляло «имманентный метод» Айхенвальда) и тем самым уже оказывались противопоставлены жанру «литературного портрета», тяготевшему, в первую очередь, к традиции биографизма и, следовательно, к некой «объективности» описания.

Таким образом, критика начала XX века, прежде всего, в её модернистском варианте, перестав быть «не-литературой», претендуя на художественность, творческие подходы и автономную поэтику — в том числе и в отношении жанровых программ, — стремительно развивалась в своего рода «вторую литературу» и в определённом смысле начинала ее дублировать. Поэтому тыняновский вопрос о соотношении литературного «центра» и литературной «периферии» и, соответственно, о проблеме иерархии внутри активно формирующейся жанровой системы вполне

может быть поставлен применительно к русской литературной критике указанного периода.

В этом случае наибольший интерес представляет проблема «центральных» жанров. Если в прозе 1900 — 1910 гг. на вершине жанровой иерархии по-прежнему находился роман (вопрос о «конце романа» будет обозначен формалистской и околоформалистской критикой десятилетием позже), то что могло стать своеобразным его «эквивалентом» в критике? При этом следует обратить внимание на то, что обширная и подробная классификация Гроссмана, по замыслу автора, призванная охватить всё жанровое разнообразие современной ему критики, описывает исключительно «малые формы», не оставляя места для «больших».

Однако высказывания Гумилёва и Анненского, приведённые нами вначале, демонстрируют «тоску по «большой форме», которая была присуща критике начала прошлого века в не меньшей степени, чем «тоска по художественности», и одновременно указывают на *книгу* как своеобразный метажанр, способный стать недостающим «центром». Общепризнанным историко-литературным фактом является то, что жанровым и стилистическим образцом для отечественных критиков-модернистов служила «Книга масок» Реми де Гурмона, вышедшая во Франции в 1905 году и получившая известность в России ещё до перевода на русский в 1913 г. К автору «Книги масок» апеллирует Л.П. Гроссман в своём теоретическом обосновании подхода к литературной критике как явлению художественному: «И не следует ли признать вслед за Реми де Гурмоном, что всякое ценное достижение в любом литературном жанре — в поэзии ли, романе или критике — неизбежно принимает творческий характер?»[7] Как известно, Анненский неоднократно ссылался на «Книгу масок» и, по воспоминаниям С. Маковского, Гурмона как одного из «наставников своих... чтил нелицемерно»[8]. Гурмон называется исследователями и среди тех критиков, которые способствовали становлению литературно-критического метода Юлия Айхенвальда. М.А. Волошин предпослал одной из редакций предисловия к второй книге «Ликов твор-

чества», относящейся к 1914 году, слова Реми де Гурмона из книги «Литературные прогулки» (1904), которые вполне можно было назвать лозунгом русской модернистской критики: «Критика это самый интимный вид исповеди»[9].

При этом книга Гурмона представляла собой вполне традиционный для французской критики сборник литературных портретов и внешне никаких жанровых новшеств в себе не несла. За два года до выхода в свет «Книги отражений» и первого выпуска «Силуэтов русских писателей» уже были изданы «Горные вершины» К. Бальмонта, построенные по схожему принципу. Литературу русского модернизма в общем отличал расцвет «книжной» критики, существовавшей не в противовес журнальной, а наоборот, в тесном содружестве с ней и отчасти за счёт её: статьи писались для авторских рубрик, рубрики давали имена книгам. Так из рецензий в «Весах» и «Русской мысли» сложились «Далёкие и близкие» Брюсова, а из рубрик в «Аполлоне» — волошинские «Лики творчества» и «Письма о русской поэзии» Гумилёва. Тем самым литературно-критическая книга мыслилась как художественное целое даже в том случае, если собиралась из отдельных ранее опубликованных текстов, и обнаруживала свою целостность прежде всего через уникальность поэтики и «общей картины мира, единой философии», которые не имеют «действительного существования вне эмоциональной сферы отдельного лица»[10].

Но даже в этом контексте «Книги отражений» представляют собой нечто иное. Как известно, «Книга отражений» была составлена автором из десяти очерков, нигде ранее не публиковавшихся. Во «Вторую книгу отражений», в которой 7 статей также не публиковались прежде, вошли и три опубликованные статьи — «Гейне прикованный» (первоначально — «Гейне и его «Романцеро»), «Бранд-Ибсен» и «Символы красоты у русских писателей». Но именно в предисловии к «Второй книге отражений» Анненский подтвердил художественную целостность обеих «Книг»: «Но самая книга моя, хотя и пестрят её разные названия, вовсе не сборник. И она не только одно

со мною, но и одно в себе Мои отражения сцепила, нет, даже раньше их вызвала моя давняя тревога. И все их проникает проблема творчества, одно волнение, с которым я, подобно вам, ищу оправдания жизни». Возможный полемический «сюжет» «Второй книги» и этого предисловия, связанный со статьёй К.И. Чуковского «Об эстетическом нигилизме», подробно рассмотрен И.И. Подольской[11]. Добавим лишь, что первоначальное неприятие Чуковским критики Анненского именно как феномена могло быть обусловлено и полной противоположностью жанровых программ обоих авторов: молодой Чуковский, по определению коллег по цеху, считался критиком-«беллетристом», «рассказчиком», чего он, впрочем, не отрицал, признавая в предисловии к изданию «Критических рассказов»: «Автора этой книжки очень часто обвиняли в том, что его статьи есть, в сущности, беллетристика. Отсюда и заглавие книжки: «Критические рассказы»[12]. Возможно, этим пристрастием Чуковского к критической «малой форме» хотя бы отчасти объясняется его недоверие к художественной целостности книги Анненского, точнее, нежелание эту целостность видеть настолько, что упрёки критика описывают нечто прямо противоположное авторскому замыслу: «даже не книга, а листки из записной книжки»[13]. В этом отношении догадка Гумилёва, увидевшего во «Второй книге отражений» своеобразный *критический роман*, оказалась более плодотворной для дальнейших исследований, подробно описывающих все «сцепления идей»[14], делающие обе «Книги» образцами критической «большой формы» и подтверждающие их целостность (сошлёмся здесь на ставшие уже классическими работы А.В. Фёдорова[15] и И.И. Подольской[16]).

Одно из этих «сцеплений», по-видимому, обнаруживают статьи «Гейне прикованный» и «Бранд-Ибсен» уже хотя бы потому, что, будучи включёнными в целостный контекст «Второй книги», они должны были соответствовать тому идейно-композиционному принципу, который превращает книгу в художественное целое. На то, что «Бранд-Ибсен» — одна из статей, где наиболее отчётливо отразились принципы

отбора материала Анненского-критика, — указывает И.И. Подольская. — Анненский пишет о «Бранде» совсем не потому, что ему близка или созвучна именно эта драма Ибсена, а потому, что может высказать в связи с этой драмой тревожащие его мысли — плод собственного опыта и размышлений»[17]. Сущность этой «давней тревоги» Анненский раскрыл в предисловии к «Второй книге отражений»: поиск «оправдания жизни» в творчестве, но поиск не завершённый, не приведший к конечному результату, порождающий сомнения и душевные муки. Характерно в этом смысле совпадение основной идеи предисловия с фрагментом часто цитируемого письма к А.В. Бородиной от 15. VI. 1904: «...я потерял Бога и беспокойно, почти безнадёжно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным...»[18] Таким образом из «отражений» ищущей «оправдания жизни» души складывается общая идея духовного поиска, объединяющая части в целое *книги*.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Гумилёв Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 213.

[2] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979 С. 476.

[3] *Гроссман Л.П.* Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. М., 1927. С. 38.

[4] *Гроссман Л.П.* Основатель новой критики // Русская мысль — №11 — 1914. Отд. II. С. 12.

[5] *Гроссман Л.П.* Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. М., 1927. С. 27.

[6] *Егоров Б.Ф.* Мастерство литературной критики: жанры, композиция, стиль. Л., 1980.

[7] *Гроссман Л.П.* Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. М., 1927. С. 38.

[8] *Маковский С.К.* Иннокентий Анненский // Маковский С. К. Портреты современников. М., 2000. С. 158.

[9] *Волошин М.А.* Лики творчества. М., 1988. С. 648.

[10] *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. М., 1998. С. 26.

[11] *Подольская И.И.* «Я почувствовал такую горькую вину перед ним...» // Вопросы литературы, №8. 1979.

[12] *Чуковский К.И.* Критические рассказы. СПб, 1911. С. 3.

[13] *Чуковский К.И.* Об эстетическом нигилизме // Весы, №3/4 — 1906.

[14] *Гумилёв Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 214.

[15] *Фёдоров А.В.* Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984.

[16] *Подольская И.И.* «Я почувствовал такую горькую вину перед ним...» // Вопросы литературы, №8 — 1979.

[17] Там же. С. 603.

[18] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979 С. 457.

**Светлана Николаева**
(Тверь)

# ЧЕХОВСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И. АННЕНСКОГО

Своеобразие критического метода И. Анненского и значение его литературно-критического наследия осмыслено современным литературоведением далеко не полностью и требует тщательного анализа. В особенности это относится к его концепции творчества А.П. Чехова, которая сформулирована в переписке поэта (прежде всего письмо Е.М. Мухиной от 05.06.1905) и в статьях о русской литературе в целом и о русской драматургии в частности (прежде всего о пьесе «Три сестры»). Исполненное «ненужной желчности», эпистолярное высказывание Анненского весьма противоречиво, напряженно-эмоционально, автор явно находится в состоянии аффекта: «Его нельзя не любить, но что сказать о времени, которое готово назвать Чехова чуть-что не великим? Я перечел опять Чехова... Я чувствую, что больше никогда не примусь за Чехова... я не люблю Чехова и статью о «Трех сестрах», вернее всего, сожгу»[1]. Совершенно очевидно, что такая пристрастность — знак глубокого воздействия Чехова на литературный вкус и эстетическое чувство И. Анненского[2] и определенного влияния на его критический метод, а возможно, и манеру поэтического творчества. Критик с укоризной вопрошает: «Где у него хотя бы гаршинский *палец ноги*?» (Здесь и далее курсив Анненского.) И тут же незаметно для себя ответствует: «...не написал ли он... уж слишком много, чтобы вложить настроение в нашу прозу до биллиардных терминов и телеграфных ошибок включительно»[3]. Безусловно, биллиардные термины и телеграфные ошибки, как и знаменитое стеклышко от бутылки, с помощью которого Чехов рисовал картину лунной ночи, а также многие, многие другие «импрессионистические» чеховские находки не случайно остались в памяти Анненского и целых поколений читателей, свидетельствуя о высочайшем уровне художника.

Однако противоречия суждений Анненского в цитируемом письме касаются не только оценок мастерства Чехова, но и глубинного содержания чеховского творчества, его философских, исторических, мировоззренческих основ. Отсюда берут начало замечательные метафоры, которыми Анненский заменяет литературно-критический анализ (осуществленный, конечно, априори в его профессиональной системе координат и неуместный в личном письме), — «болота» Достоевского, «вековые деревья» Толстого и «палисадник» Чехова. Более того, Чехов «хотел убить в нас Достоевского», поэтому «читайте Достоевского... и по возможности *только* его»[4]. Анненский словно опасается самой возможности вытеснения Достоевского Чеховым с современной литературной арены — и тем самым признает преемственность между этими двумя писателями, чувствует, что в Чехове воплотилась новая историческая эпоха, с него начался новый период литературного развития. Впрочем, эта мысль неоднократно повторяется в статьях Анненского, подчас имплицитно, но зачастую вполне явственно.

Хотя в письмах Анненский декларирует опасность «переоценки» Чехова и излишней любви к нему со стороны читающей публики, противопоставляет Чехова Толстому и Достоевскому и видит его заслугу только лишь в развитии художественных функций разговорного языка, в критическом эссе о «Трех сестрах» и в ряде других литературно-критических «отражений» Анненского раскрывается глубокое и тонкое понимание главного открытия Чехова — чеховской концепции человека, чеховской художественной антропологии — на фоне художественной антропологии других писателей, прежде всего Достоевского.

В современном чеховедении общепринята точка зрения, которая восходит к дореволюционной критике и согласно которой человек рассматривается Чеховым в аспекте его общечеловеческого, родового начала. Социальные, национальные, конфессиональные, профессиональные и даже возрастные характеристики используются им при изображении героев, но все они неизбежно превращаются в способы выражения некой «всеобщности» (И.Н. Сухих), «неотобранности» (А.П. Чудаков), «атипичности» (В.Б. Катаев), «единого эпохального сознания» (Л.Я. Гинзбург).

Однако эта «всеобщность» или «архетипичность» человека у Чехова не является абстрактной, она, по верному утверждению А.С. Собенникова, обретает аксиологический, ценностный, культурный статус, который в истории человеческого самосознания принято называть «христианским универсализмом», «христианским персонализмом». Конечно, следует учитывать, что данная философия сочеталась у Чехова с мироощущением интеллигента-медика конца XIX в. и на фоне глобального кризиса религиозного сознания была для него прежде всего основой практической этики и эстетических поисков. Эту философию можно считать одной из доминант художественного мира Чехова, и Анненский раскрывает ее путем «погружения» в стихию литературного произведения и диалогического общения с его героями.

Прежде всего, следует отметить, что своеобразнейший метод Анненского-критика позволяет ему вскрыть жанровую сущность всей чеховской драматургии, продемонстрировав с помощью несобственно-прямой речи автора и героев жанровые признаки комедии, явное комедийное начало даже в «Трех сестрах» — пьесе, которую сам Чехов назвал все-таки драмой, но которая, безусловно, вписывается в чеховскую жанровую систему с ее комедийной доминантой.

Анненский дает меткие характеристики всем персонажам пьесы, мастерски сочетая их потенциальные реплики и свой иронический комментарий, выявляя при этом и суть героя, и суть авторской точки зрения Чехова на героя, и предполагаемую оценку воспринимающего читательского (зрительского) сознания. В основу всех оценок кладется отношение персонажей к труду и их способность (неспособность) реализовать свои высокие мечты.

Например, критически осмысливается романтически-рыцарственный образ Тузенбаха: «Ему уже под тридцать, а он не знал еще, что такое труд, и родители его не знали, и предки не знали... Но он любит труд. И он, Тузенбах, себя еще покажет. Вы не смотрите, что денщик стаскивал с него вчера сапоги... Он упорен! Вот пять лет, как он ухаживает за Ириной. Теперь вот сколько месяцев уже каждый день с нею на телеграф и с телеграфа»[5].

Вершинин, как и Тузенбах, комичен в силу того, что отказывается от реальной, живой жизни и предпочитает жить бесплодными иллюзиями и разговорами о грядущем счастье: «Теперь, видите ли, счастье невозможно. Но мы должны трудиться и страдать. Это наш долг перед светлым, хотя и *не нашим* будущим, — зачем иллюзии? Все это для тех неизвестных, для потомков». Он предпочитает философствовать, а не трудиться. Философствование — своеобразный футляр, в котором можно спрятаться от жизни: «Вершинин отвлеченнейший человек... Это вся бесплодность самозабвения. И он *действительно любит труд*. Но труд-то для него не труд, а скорее какой-то длинный-длинный разговор...бестолковый, бесполезно-горячий, философский по туману и благородный по своей полной неприкосновенности к жизни»[6].

Столь же беспощаден в своей критике Анненский и по отношению к сестрам, но беспощаден, конечно же, точно вслед за самим Чеховым: «Сегодня педагогический совет, завтра отдохну, там, положим, уроки... Но потом, о, потом уже без промедления в Москву. Маша, а Федор Ильич как же? Ирина, ты же говорила: школа, труд. Да, конечно, все это помехи. Это надо как-нибудь устроить. Но как же нам и быть-то? Ведь если не Москва, так для чего же и жить, поймите, жить-то чем же?»[7]

С иной точки зрения высмеивается Василий Соленый, который в своем характере также обнаруживает комическое противоречие — между тем, кем он хочет казаться, и тем, кто он есть на самом деле. Он хочет выглядеть, как Печорин, или Лермонтов, или Байрон, а на самом деле, по справедливому мнению Анненского, оказывается героем «Записок из подполья»: «А барона я подстрелю...К черту великодушие!... Так что же что гадость? Тем лучше. Как в подполье... Болит зуб, так ему и надо, пусть еще сильнее болит. Подставляйте-ка лоб, милый барон... Но, Боже мой, куда же деваться от самого себя...»[8]

Итак, Анненский резко заостряет комическое начало в персонажах Чехова, ориентируя читателя на восприятие чеховской пьесы как комедии. Но, не ограничиваясь этим и признавая Соленого «подпольным человеком», которого Чехов вытащил из подпо-

лья на свет божий и сделал комедийным героем, Анненский отчетливо заявляет не о противоречиях между Чеховым и Достоевским, а об их глубинных литературных связях.

Анненский вообще устанавливает многочисленные литературные («интертекстуальные») связи Чехова с различными художниками слова: с Гоголем, А.С. Хомяковым, Тургеневым, Достоевским, Л. Толстым, Леонидом Андреевым, даже Бальмонтом, тем самым вписывая чеховское творчество в историко-литературный контекст. Имя Чехова — лейтмотив едва ли не большей части литературоведческих статей-эссе Анненского. О ком бы ни писал Анненский, Чехов оказывается у него своеобразной точкой отсчета, мерой вещей в отношении как предшественников, так и современников.

Так, ссылаясь в работе о «Трех сестрах» на «Записки из подполья», он указывает на истоки чеховского психологизма и объясняет влиянием Достоевского интерес Чехова к самым невероятным противоречиям «душевного подполья» у современного человека.

Анализируя «безмерные» и «подлинные» страдания и ужасы «Господина Прохарчина» у Достоевского, Анненский вспоминает пугающее тургеневское «Стук... стук... стук...»[9] и объединяет Чехова с Тургеневым на основе их внимания к иррациональному, мистическому в обыденном.

Рассматривая поэтический язык Бальмонта, Анненский многократно обращает внимание на «зыбкие сочетания слов» и неологизмы в сфере абстрактных понятий, на «зыбкость» и повышенную символичность прилагательных, упоминая, в частности, «Закатные цветы»[10]. Вслед за статьей о Бальмонте пишется статья «Драма настроения», где в качестве приметы чеховского стиля приводится и словосочетание «закатные цветы»[11], наряду с «закатной зарей», «закатными лучами» и др. Конечно, Анненский не мог не помнить, что у Чехова нет «закатных цветов», но есть «Цветы запоздалые». Однако ему было необходимо подчеркнуть новаторство чеховского стиля, и для характеристики этого стиля была использована цитата-заглавие из Бальмонта.

Отмечая тему поисков веры в диалогах «Трех сестер», Аннинский с некоторой долей иронии реминисцирует поэзию А.С. Хомякова: «О, только бы Иерусалим не изменил. Горит ли еще на западе его тень?..»[12] Как указал Б.Ф. Егоров[13], критик контаминировал сюжеты и мотивы хомяковских стихотворений «Широка, необозрима...» (1858) и «Мечта» (1835), в которых речь идет о противостоянии Востока и Запада, о сохранении истинного христианства на востоке. Эта догадка комментатора текстов Хомякова представляется верной, особенно если расширить цитату из статьи Анненского: «О, только бы Иерусалим не изменил. Горит ли еще на западе его тень?..Чтобы не было Москвы?.. Невозможно». Чеховские сестры мечтают не просто о возвращении в Москву, они мечтают об обретении новой веры, «нового Иерусалима». Вспомним слова Маши: «Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста...». Ирония Анненского обращена, конечно же, не на духовный поиск героев Чехова, а на то, что поиск этот редуцируется, теряется, сходит на нет в паутине пошлого быта и многословных разговоров.

Более того, если обратиться к стихотворению «Широка, необозрима...», становится понятным, почему Анненский выбрал именно его в качестве источника своих литературно-критических построений. Вопреки устоявшемуся мнению[14], Хомяков изображает здесь не Соломона, сына Давида, а Иисуса Христа, из колена Давидова, и описывает его встречу народом Иерусалима (Вербное воскресение)[15]. Не ветхозаветная, а новозаветная символика понадобилась Анненскому, не ветхозаветные, а только новозаветные, христианские нравственные постулаты позволили ему адекватно отразить чеховский замысел, чеховский взгляд на современного человека.

Вообще в системе этических и эстетических координат Анненского, в его художественной антропологии проблема веры, исканий Бога современным человеком занимает центральное место. В статье «Проблема гоголевского юмора» он делает вывод: «Я не могу не закончить своего разбора одной параллелью. Гоголь написал две повести: одну он посвятил *носу*, другую — *глазам* <... > Если мы поставим рядом две эти эм-

блемы — *телесности* и *духовности* <...> то хотя на минуту почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже не доступный *юмор творения*, и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия»[16]. Итак, человек — существо двуединое, телесное и духовное одновременно, рассматривать и судить которое можно только с точки зрения «высших категорий бытия».

В своем разборе творчества Бальмонта Анненский исходит из представления о кризисе религиозного сознания в современном русском обществе и этим объясняет новейшие настроения тоски, страха жизни, страха смерти и т.п.: «Возврат религиозных запросов в опустелую человеческую душу вызвал в нашем *я* тоску и тот особый мистический испуг, то *чувство смерти*, которое так превосходно изображается в произведениях графа Льва Толстого... Художественное бесстрашие Достоевского в неведомой до него *поэзии совести* развернуло перед нами тот свиток, который когда-то только мерещился Пушкину... Призрак больной совести проходит через все творенья Достоевского»[17].

В статье, посвященной непосредственно Достоевскому, Анненский прямо пишет о религиозном содержании его творчества: «Божественная сила духа, веющего в людях, где он хочет, и безмерность человеческого страдания, которая нужна была поэту, чтобы показать нам всю силу и все величие нашей души, — вот мотивы поэзии Достоевского и критерии того, что считал он важным и что ничтожным в собственном творчестве. А отсюда — нечто высшее, чем жизнь отдельного человека, замкнутая между его рождением и смертью, отсюда и совесть, не как подсчет, а как исканье Бога, отсюда же, наконец, *второстепенность* вопроса о смерти»[18].

Комментируя пьесу Горького «На дне», критик вновь утверждает, что человек не может существовать без осознания присутствия в мире Бога: «Ох, гляди, Сатин-Горький, не страшно ли уж будет человеку-то, а главное, не безмерно ли скучно ему будет

сознавать, что он — все, и что все для него и только для него?..»[19]

Подспудно Анненский понимает, что «совесть, не как подсчет, а как исканье Бога» и «второстепенность вопроса о смерти» характерны и для персонажей Чехова. В процессе развития действия в «Трех сестрах» происходит внутренняя нравственная эволюция героинь — они постепенно отказываются от индивидуализма, перестают надеяться каждая только на себя и свои силы и полагаются теперь на Бога: «У каждой стало в душе не то что меньше силы, а как-то меньше доверия к себе, меньше возможности жить одной. И это их еще больше сблизило. Стало точно не три единицы, а лишь три трети трех»[20]. В интерпретации Анненского возникает образ триединства, троицы. Критик чрезвычайно скромен в выборе слов и в формулировках выводов, он избегает высокопарных фраз и в особенности проповеднических интонаций, но тем не менее становится ясно: чеховская художественная антропология, по его мнению, зиждется на христианских принципах, а герои ищут «земли обетованной». Другое дело, что чеховские герои, в которых воплотились, по словам Анненского, «все мы», пассивны и излишне идеалистичны в поисках этой «земли», «нам» нужна не книжная, а живая вера: «Это не сестры. Это мы вопрошаем и ждем, что наша обетованная земля придет за нами сама... но нам стало очевидно, что земля-то не идет и что мы должны идти, а как должны — этого уж мы решительно не понимаем, потому что в книжках нигде об этом ничего не написано... Мы столько читали, мы так любили, так желали. И вдруг выходит, что нужно совсем не то, а какие-то лыжи и фуфайки»[21]. Чехов, стоящий над своими героями в понимании жизни, а вслед за Чеховым и Анненский проповедуют не книжный, а вполне реальный, жизнеспособный, выработанный веками христианской культуры идеал труженичества, самодисциплины, альтруистической деятельности, которую нельзя заменить разговорами на самые возвышенные темы.

Критик называет чеховских героев «*литературными* людьми»[22], подразумевая под литературностью стремление оглядываться на прошлое и мечтать о

будущем, вместо того чтобы жить в настоящем; ориентацию на книжные образцы, самообман, боязнь несоответствия между «высокой» книжной реальностью и антиромантической, эмпирической данностью — прозой жизни. Это типично русское явление Анненский связывает с эпохой рубежа веков, с кануном приближающихся, но еще не наступивших перемен и потрясений. Он понимает, что современное искусство «живет ощущением исчерпанности путей, усталости цивилизации, смутным ожиданием неведомого грядущего»[23]. Поэтому во всех его статьях о современной литературе, в том числе и «чеховских», постоянно звучит тема «заката»[24].

Безусловно, Анненский своим тонким чутьем уловил, что символическим выражением этой «литературности», «книжности» современного человека стал знаменитый чеховский «футляр». Он не останавливается на нем в работах о Чехове, не упоминает само слово-символ, но, думается, именно этот «футляр» и его многочисленные и разнообразные воплощения в чеховском художественном мире повлияли на впечатлительного Анненского и обусловили его выбор при обращении к любимому Достоевскому. В статье «Господин Прохарчин» критик подчеркивает, что именно это произведение Достоевского «никто не понял», его заслонили другие создания великого романиста, а между тем «ужас жизни» и страх перед нею показаны здесь как нигде ярко[25], и для правильного понимания «Господина Прохарчина» оказывается необходим не столько Гоголь с бессмертной «Шинелью», сколько Чехов.

Интерпретация Анненским повести Достоевского словно бы подсказана чеховской «Смертью чиновника», только сам критик это не декларирует открыто: «Есть у Достоевского повесть о человеке, который умер от страха»[26]. Господин Прохарчин попал под подозрение своих молодых соседей, полагающих, что он не так уж и беден. Он страдает от насмешек и боится разоблачения. «Пробует Семен Иванович обратиться по этому поводу с вопросом к самому Демиду Васильевичу, но ответ этого последнего оказывается уже настолько грозным и вселяющим ужас, что господин Прохарчин молча надевает шинель, и на целых два

дня о нем ничего не знают ни дома, ни в канцелярии <...> два дня проходят для него в фантастических скитаниях и, может быть, уже в бреду: господин Прохарчин попадает на пожар, он стоит на каком-то заборе и получает даже несколько поощрительных тумаков, потом водит его где-то новый его приятель... и, наконец, совсем больного, доставляет господина Прохарчина в углы какой-то измокший Ванька уже под утро третьего дня ...теперь господина Прохарчина уже не пугают, — наоборот, ...его во что бы то ни стало решились ободрить; однако опыт и горячка не прояснили господину Прохарчину его чадной головы, и своею тупостью и упорством он выводит в конце концов из терпения самого Марка Ивановича... Тут же господин Прохарчин и умирает...»[27]; «Итак, господин Прохарчин умер от страха жизни»[28]. Напомним, что от «страха жизни» умер и чеховский Червяков.

Совершенно очевидно, что реальных оснований для такого «страха» нет ни у Прохарчина, ни у чеховского Червякова. И Прохарчин, и Червяков хотели бы спрятаться в «футляр», но не имеют такой возможности. Оба «своею тупостью и упорством» раздражают окружающих. И Анненский безошибочно улавливает внутреннее родство художественной мысли двух, казалось бы, несопоставимых писателей: «Мотив повести — *непосильная* для *наивной души* борьба с *страхом жизни*. Вдумайтесь в природу и смысл этого страха жизни, и вы откроете интересный контраст между данным мотивом и столь возвеличенной в наши дни Чеховщиной <...> Никто сильнее Достоевского не умел внести в самую пошлую и отрезвляющую обыденность фантазии самой безумной...»[29]. Интересно, что Анненский не столько противопоставляет Чехова и Достоевского, подчеркивая «интересный контраст» между ними, сколько указывает на то, что пресловутая «чеховщина» выросла на определенной литературной почве — почве Достоевского. Анненский даже говорит словами героев Чехова, достаточно вспомнить сетования чеховского Иванова или Платонова из ранней драмы «Безотцовщина»: «Гамлет боялся сновидений, а я... боюсь жизни».

Преемственность между Достоевским и Чеховым толкуется Анненским очень тонко, своеобразно и вме-

сте с тем точно. Суть концепции критика такова: то, что в мире Достоевского было трагическим и исключительным, у Чехова редуцировалось (но не Чеховым, а самой жизнью) и превратилось в обыденное и комическое. Трагедия у Достоевского завершалась нравственным катарсисом, а чеховские драмы и комедии фиксируют призрачность современных страхов и страданий, их нравственную безрезультатность: «Страх смерти — любимый мотив современной поэзии: деревья шумят — и поэту слышится напоминание о смерти; поезд подходит, этот поезд раздавит Анну Каренину; сели в винт играть, а смерть уж тут как тут»[30]; «истинная трагедия никогда не допускала призрачности и даже надуманности ни в страхе, ни в страдании, как она никогда не допускала ни их слепой бесцельности, ни их нравственной бесполезности»[31]; у Достоевского «ужас жизни исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах, вместо того чтобы, как в наше время, навеваться шумом деревьев, криками клубных маркеров или описками телеграфистов и отобщать каждого из нас от всего мира, — призраком будто бы лично ему и только ему грозящей смерти»[32]. Иначе говоря, герой Достоевского все-таки преодолевал свое одиночество и «шел к людям», тогда как чеховский герой, живущий в переломное время рубежа веков, не способен на такое преодоление. Каждый чеховский герой существует наедине со своей судьбой.

Еще одна особенность: Анненский настаивает на том, что Чехов показывал не человека вообще, а именно «русское сердце», русского человека на переломе эпох: «Все эти люди похожи на лунатиков вовсе не потому, что Чехову так нравились какие-то сумерки, закатные цветы и тысячи еще бутафорских предметов, приписанных ему досужей критикой, а потому, что Чехов чувствовал за нас, и это мы грезили, или каялись, или величались в словах Чехова»[33]; «Маша русская — пожалела и полюбила... Потому что если бы жалеть было некого, если бы Вершининых не было, так ведь русская женщина застыла бы, сердце бы у нее атрофировалось»[34]. Как типично русскую черту оценивает Анненский иллюзорность мечтаний чеховских героев: «Что может быть более русским, чем этот

вечный кирпичный завод, это спасительное завтра... У кого Москва, у кого кирпичный завод. Только бы зажмуриться и не жить. Покуда, конечно, не жить... до завтра»[35].

Близок Анненскому чеховский принцип — не решать вопросы, а ограничиваться правильной постановкой вопросов: «Чем далее вперед подвигается искусство, чем выше творящий дух человека, тем наивнее кажутся нам в применении к поэзии требования морализма.... Морализируйте над Свидригайловым сколько душе угодно, черпайте из изображения какие хотите уроки, стройте на нем любую теорию, но что бы осталось от этого, может быть, глубочайшего из эстетических замыслов Достоевского, если бы поэт переводил его в слова на основании этических критериев и для морального освещения человеческой души, а не в силу чистого эстетизма творчества, оправданного гением?»[36]

Наконец, следует отметить, что чеховская поэтика в характеристике Анненского оказывается очень близка его собственной поэтике, в частности поэтике импрессионизма: «...завтра, завтра... Москва... Школа... Триста лет... Бобик спит... «Тарарабумбия... сижу на тумбе я»... чем этот резон хуже хотя бы и кирпичного завода в смысле оправдания жизни»[37]. С помощью импрессионистских приемов «Чехов более, чем какой-нибудь другой русский писатель, показывает мне и *вас*, и *меня*, — а *себя* открывает при этом лишь в той мере, в какой каждый из нас может проверить его личным опытом»[38]. Это обусловило своеобразную «неуловимость» чеховской антропологической концепции для многих чеховедов и критиков — но не для Анненского.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Анненский И.Ф.* Избранное. М.: Правда, 1987. С.475-476.

[2] *Кузичева А.П.* Отзвук «лопнувшей струны» в поэзии «серебряного века» // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С.145-146.

[3] *Анненский И.Ф.* Избранное. М.: Правда, 1987. С. 476.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 288.

[6] Там же. С. 292.
[7] Там же. С. 286.
[8] Там же. С. 290.
[9] Там же. С. 207.
[10] Там же. С. 323.
[11] Там же. С. 281.
[12] Там же. С. 286.
[13] См. примечания в изд.: *Анненский И.Ф.* Избранное. М.: Правда, 1987. С. 549.
[14] См. комментарий Б.Ф. Егорова в изд.: *А.С. Хомяков.* Стихотворения и драмы. Л.: Советский писатель, 1969. С. 572.
[15] *Хомяков А.С.* Указ. соч. С. 142-143.
[16] *Анненский И.Ф.* Избранное. М.: Правда, 1987. С. 195.
[17] Там же. С. 304.
[18] Там же. С. 206.
[19] Там же. С. 279.
[20] Там же. С. 287.
[21] Там же.
[22] Там же. С. 280.
[23] *Кузичева А.П.* Отзвук «лопнувшей струны»... С. 146.
[24] *Анненский И.Ф.* Избранное. М.: Правда, 1987. С. 281, 284, 287, 323 и др.
[25] Там же. С. 215.
[26] Там же. С. 201.
[27] Там же. С. 203-204.
[28] Там же. С. 209.
[29] Там же. С. 205.
[30] Там же. С. 207.
[31] Там же. С. 209.
[32] Там же. С. 215.
[33] Там же. С. 281.
[34] Там же. С. 292.
[35] Там же. С. 289.
[36] Там же. С. 316.
[37] Там же. С. 294.
[38] Там же. С. 280.

**Нина Бочкарева**
(Пермь)

# ГАМЛЕТ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ВЕРЛЕНА В КРИТИКЕ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

XX столетие может соревноваться с XIX по количеству и разнообразию интерпретаций шекспировского Гамлета[1]. Относящаяся к рубежу двух веков работа Иннокентия Анненского «Проблема Гамлета» неожиданно выявляет общность в его интерпретации лирического героя поэзии Поля Верлена и персонажа знаменитой трагедии Шекспира.

Непосредственным толчком к проделанному нами анализу стало слово «каприз», с которого начинается эссе Анненского «Гамлет»: «Есть проблемы-капризы, которые, возникнув перед нами, тотчас же притягивают к себе нашу мысль и держат ее плотно, не отпуская...»[2]. «Тайна Гамлета» — «ядовитейшая из поэтических проблем-отрав» «сказочное морское чудовище». Пытаясь избежать «невольного плагиата банальной Скиллы» и «сомнительного парадокса Харибды», Анненский объясняет: «...человек говорит, чтобы думать, а не думать о Гамлете, для меня, по крайней мере, иногда значило бы отказаться от мыслей об искусстве, т.е. от жизни»[3].

«Caprice» («Каприз») — название стихотворения Верлена из позднего сборника *«Parallèlement»* («Параллельно», 1889), которое переводил Анненский. Свободно обращаясь с оригиналом, русский поэт предлагает не точный перевод, а поэтическую интерпретацию стихотворения французского поэта-символиста[4]. Вместе с тем, Анненский действительно вживается в художественный мир Верлена, естественно и органично выражает состояние его лирического героя, становится *alter-ego* поэта, его сотворцом. У «тончайшего лирика» Верлена критики отмечают «искусственное опрощение» поэтического языка, «сверхъестественную естественность» (Б.Пастернак), а у Анненского — естественность и простоту приближения лирического «я» к человеческому «я» автора.

*Caprice* (*фр.* буквально — прихоть, каприз; соот-

ветствует *итал.* — *capriccio*) — каприччо, каприччио, каприс — общее название инструментальных сочинений, характер которых был различен в разные исторические эпохи. В конце XVI — начале XVII вв. это инструментальная пьеса свободного (т.е. не определяемого какой-либо композиционной схемой) строения, основанная на имитации и близкая фантазии, ричеркару; один из истоков фуги. Виртуозность каприса иногда сопровождается звукоизобразительными приемами. В конце XVIII — XIX вв. каприс — виртуозное скрипичное сочинение или романтическая фортепианная пьеса. Близкие фантазии каприсы Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова отмечены национальным колоритом, своенравными переменами движения, оркестровым блеском[5].

Музыка уже у романтиков становится главным видом искусства, по словам Э.Т.А. Гофмана, «они называют ее самым романтическим из всех искусств, так как она имеет своим предметом только бесконечное; таинственным, выражаемым в звуках праязыком природы *(Sanskritta der Natur)*, наполняющим душу человека бесконечным томлением»[6]; пальму первенства у музыки может оспаривать только поэзия. Романтики придавали значение тому, что роднит разные виды искусства: «Не столько во сне, сколько в том бредовом состоянии, которое предшествует забытью, в особенности если перед тем я долго слушал музыку, я нахожу известное соответствие между цветами, звуками и запахами, мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча и потому должны объединиться в чудесной гармонии»[7].

Символисты акцентировали внимание на природе выражения мистической сущности мироздания[8]. Верлен, импрессионизм которого Л.Г. Андреев называет «трамплином символизма»[9], со всей определенностью заявляет, что предпочитает музыку «литературе» *(literature)* в программном стихотворении «Искусство поэзии» *(«Art poétique»)*: *«De la musique encore et toujours!»* Отказ от «литературы» связан у него с отказом от классической ясности поэзии, а музыка наиболее адекватно выражает «пейзаж души»: «Музы-

кальность — следствие, форма этой слитности внешнего и внутреннего во впечатлении, в ощущении, в настроении, в том общем звуковом потоке, в котором нет никакой возможности расчленить и строго классифицировать составляющие его элементы»[10]. В названии сборника *«Romances sans paroles»* («Романсы без слов», 1974) содержится «целая программа импрессионистической поэзии, ее ближайшей цели — музыкальности, ее далеко идущего следствия — «бессловесности»[11]. В знаменитом стихотворении этого сборника *«Il pleure dans mon cœur…»* («Дождит в моем сердце...») «повторения, внутренняя рифмовка, система созвучных гласных, аллитераций — все это создает эффект поразительного благозвучия, подлинной музыки стиха, музыки слова»[12]. В переводе Анненского этому стихотворению дается название всего сборника — «Песня без слов», усиливается музыкальность на уровне лексики: во второй строфе оригинала ласковый шум *(bruit doux)* дождя сравнивается с песней *(le chant)*, в переводе Б.Пастернака — с шорохом и плачем, А. Ревича — со звоном и пением[13], а у Анненского — «Льются мелодией ноты /Шелеста, шума, журчанья, /В сердце под игом дремоты /Льются дождливые ноты» [14]. Эссе о Гамлете Анненский заканчивает следующим выводом о природе шекспировского героя: «В сущности, истинный Гамлет может быть только — музыкален, а все остальное — лишь стук, дребезг и холод нашего пробуждения с музыкой в сердце» [15].

В своем восприятии Гамлета Анненский решительно отказывается от аналитического подхода: «...сравнения и сличения Гамлетов решительно ничего не придали бы моему пониманию Гамлета». С одной стороны, он заявляет, что хочет «любоваться Гамлетом во всей прихотливости шекспировского замысла, где в беспокойной смене проявлений могли узнавать свою мечту и Мочалов, и Барнай, и Сальвини»; с другой — вообще отказывается от возможности театрального воплощения своего образа Гамлета: «...всегда рисую себе совсем другого актера, вероятно, впрочем, невозможного ни на какой сцене» [16].

Как неясность и недосказанность в поэзии Верле-

на получают выражение в образах теней, призраков, лунного света, так и Гамлет в восприятии Анненского — не «ярко индивидуальный Гамлет», а призрак, греза, тень: «По сцене мой Гамлет двигался бы точно ощупью... Я себе так его представляю... он не играет... он вибрирует... он даже сам не знает, что и как он скажет... он вдумывается в свою роль, пока ее говорит; напротив, все окружающие должны быть ярки, жизненны и чтобы он двигался среди этих людей, как лунатик, небрежно роняя слова, но прислушиваясь к голосам, звучащим для него одного и где-то там, за теми, которые ему отвечают» [17].

Луна появляется во многих стихотворениях Верлена, в том числе и в «Капризе». Она подчеркивает контраст двух миров — реальной жизни «при солнечном свете» и «лунного мира», который в трагедии Шекспира начинается с «холодной и лунной ночи в Эльсинорском саду», где Гамлет встречается с призраком, возможно, созданием его собственной мысли. С противопоставлением двух миров связана тема правды (истины) и лжи (обмана) в стихотворении Верлена и эссе Анненского. Обманчиво бедный *(faux pauvre)* и обманчиво богатый *(faux riche)*, истинный человек характеризуется не бедным или богатым внешним видом *(l'extérieur riche et pauvre*), но раненым сердцем *(cœurs plus blessés)*. Однако и нравственные категории (плохой и хороший, добро и зло) переворачиваются при переходе из одного мира в другой. У Гамлета в интерпретации Анненского реально существующее вызывает только злобу и презрение, «раз в его пределах не стало места для самого благородного и прекрасного из божьих созданий» [18].

Двойственность мира выражается у Верлена и Анненского (Шекспира) в двойственности и противоречивости самих героев, их одежды (Офелия о Гамлете), социального положения (тайна рождения Гамлета), поведения и судьбы. «Племянник Рамо» Дени Дидро в этом смысле оказывается исторически между «Гамлетом» и Верленом. Внутренний конфликт Гамлета у Анненского объясняется «несоизмеримостью слов с душевными движениями и фатальной лживостью их»; в тоже время, как отражение этого конф-

ликта: «Слова Гамлета глубоки и ярки, но действия его то опрометчивы, то ничтожны и чаще всего лунатичны»[19].

Двойственность, призрачность, лунатизм лирического героя стихотворения Верлена и знаменитого персонажа трагедии Шекспира во многом объясняются особой близостью автора и героя, «не в смысле самооценки или биографическом», а в другом: «Для меня Гамлет и Шекспир близки друг другу как... обладатели мириады душ, среди которых теряется их собственная» [20]. Значимость образа автора для самого Анненского отмечают И.И.Подольская и А.В.Федоров: «Образ автора выступает в его критической прозе столь же отчетливо, как лирическое «я» в его стихах... Не случаен для Анненского и интерес к соотношению между образом автора литературного произведения и образами героев...»[21]. Для лирического героя близость к автору характерна по определению, но у Верлена и Шекспира она особая, вероятно, в силу того, что оба дерзнули слишком «глубоко зачерпнуть», «докопаться до такой глубины», «провидеть столь тайное», что оказались лицом к лицу с «безумием и хаосом» собственной души[22].

Близость героев своим создателям проявляется прежде всего в том, что они оба — «художники среди своих созданий». Анненский пишет о Гамлете: «Лица, его окружающие, несоизмеримы с ним; они ему подчинены, и не зависящий от них в своих действиях, резко отличный даже в метафорах — он точно играет ими: уж не он ли создал их... всех этих Озриков и Офелий?.. Еще вчера созвучные с ним они его тешили. А теперь?.. Именно так относится Гамлет к людям: они должны соответствовать его идеалу, его замыслам и ожиданиям, а иначе черт с ними, пусть их не будет вовсе... Но к делу! Будем играть, будем творить...»[23]. Незаметно критик превращается в переводчика-интерпретатора и на свой манер пересказывает целые сцены из трагедии Шекспира.

Герой Верлена в переводе-интерпретации Анненского — маг и авгур — в Древнем Риме жрец, предсказывающий будущее по полету и крику птиц[24]: «Неуловимый маг в иллюзии тумана, /Среди тобою созданных фигур / Я не могу узнать тебя, авгур, /но

я люблю тебя, правдивый друг обмана...»[25]. Примечательно, что в герое Шекспира русский поэт и критик тоже видит не только виттенбергского студента и хитрого феодала пратекстов Бельфора и Саксона Грамматика, но и мага: «...если заглянем поглубже, то в Гамлете выступит даже сказочный герой, который вчера еще был среди своих злоключений баловнем природы, чародеем и даже оборотнем» [26].

Таким же «оборотнем» оказывается поэт *(poète)* — герой стихотворения Верлена «Каприз»: «Гулять ли вышел ты на розовой заре / Иль вешаться идешь на черном фонаре. /Загадкою ты сердце мне тревожишь, /Как вынутый блестящий нож, /Но если вещий бред поэтов только ложь, /Ты, не умея лгать, не лгать не можешь»[27]. С Гамлетом его сближает мотив смерти *(la mort, meurs)*, «заслоняющий» мотив любви *(Qui n'auront pas aimé)*. Примечательно косвенное упоминание о Христе в стихотворении Верлена *(Petits sacrés-cœurs de Jésus)* и в размышлениях Анненского: «Шекспир и Гамлет, — где причина и следствие?.. В сущности, почем мы знаем, да и не все ли нам равно?.. Две тысячи лет тому назад звезда вела мудрецов и показала им ясли бога — так они думали, теперь мудрецы ведут звезду за своей трубой и приводят золотую звезду к могиле этого же бога, — и так они думают...»[28]. Но если герой Верлена и, как нам кажется, Шекспира — лицедей поневоле, то Гамлет Анненского — артист по призванию: «Если Гамлет гений, то это или гениальный поэт, или гениальный артист... Гамлет — актер, но на свой лад, актер-импровизатор. Играть с ним — сущая мука: он своими парадоксальными репликами и перебоями требует фантазии и от самых почтенных актеров на пенсии» [29].

В сущности, Иннокентий Анненский на материале творений Шекспира и Верлена заостряет проблемы творчества и творца, в частности, размышляет о таких свойствах художника, как зависть («болезненное сознание своей ограниченности и желание делать творческую жизнь свою как можно полнее» [30]) и эстетизм («Для Гамлета даже проклятый вопрос *быть или не быть* есть в существе своем лишь вопрос эстетичес-

кой расценки»[31]). В эстетической концепции русского поэта и критика, как и у французского символиста Верлена, на вершине художественной иерархии — музыка: «Гамлет символизирует не только чувство красоты, но еще в сильнейшей мере ее чуткое и тревожное искание, ее музыку...»[32]. Музыка, по мнению Анненского, — лежит в основании самого «механизма» чудесного воздействия искусства: «Мы *гамлетизируем* все, до чего ни коснется... наша плененная мысль. Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которой мы заснули, которою потом грезили в полусне... И вот она пробудила нас в холодном вагоне, на миг, но преобразив вокруг нас всю ожившую действительность: и этот тяжелый делимый нами стук обмерзших колес, и самое солнце, еще пурпурное сквозь затейливую бессмыслицу снежных налетов на дребезжащем стекле... преобразило... во что? То-то во что?..» [33].

Наш анализ можно было бы продолжить, углубившись в «тайну рождения» Гамлета, его отношение к матери и Офелии, сравнивая их с загадочными отношениями Верлена с Рембо и своей женой. Для учеников Зигмунда Фрейда, в частности Отто Ранка, а также их последователей в области литературоведения, здесь могли бы скрываться причины творческой активности героев и поэтов, привлекших внимание русского поэта и критика. Но мы поставим точку на музыкальном мотиве, который от пьесы-каприса привел нас к созвучию трех художников: Уильяма Шекспира, Поля Верлена и Иннокентия Анненского.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] И.Анненский в анализируемом ниже эссе указывает на то, что серию критиков Гамлета открыл Полоний, но «Шекспир вполне сознательно сажает на булавку первого, кто в дерзости своей вообразил, что он языком рынка сумеет высказать элевсинскую тайну его близнеца. Как ни печальна была судьба первого шекспиролога», интерпретировать Гамлета пытался не только Гете в романе о Вильгельме Мейстере. Л.К.Байрамкулова в статье “Айрис Мердок: воспоминания о Гамлете. «Образ жизни» великой творческой «неудачи»” (Филологический

вестник Ростовского государственного университета, 2005, №1. С.23-26), сопоставляя интерпретацию шекспировского героя в работе Т.С.Элиота «Гамлет и его проблемы» и в романе А.Мердок «Черный принц», подчеркивает, что шедевр драматурга живет в опытах многовариантного прочтения, открыт любым толкованиям и в то же время остается неуязвимым носителем смысла.

[2] *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. Л., Художественная литература, 1988. С. 567.

[3] Там же. С. 569.

[4] Косиков Г.К., включая стихотворения Верлена в сборник поэзии французского символизма (Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора// М.: МГУ, 1993), указывает на то, что «символов» у этого поэта-импрессиониста «попросту нет», хотя символисты называли его своим предшественником.

[5] Информация дается по изданию: Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 236.

[6] *Гофман Э.Т.А.* Мысли о высоком значении музыки // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С. 179.

[7] *Гофман Э.Т.А.* Крайне бессвязные мысли// Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 184.

[8] Тишунина Н.В. в докладе «Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма», тезисы которого опубликованы в сборнике материалов Второй научно-практической конференции, посвященной памяти А.Ф.Лосева (Синтез в русской и мировой художественной культуре. М., Ярославль: Ремдер, 2002. С. 100-101) противопоставляет символ у романтиков и символистов: «Если в романтизме символ — это скорее своеобразная художественная редукция обобщенных философско-эстетических понятий к конкретному художественному знаку, то в символизме — это скорее специфический тип внутритекстовых отношений, основанный на взаимодействии ближних и дальних образных ассоциаций и создающий своеобразный «стереофонический» эффект восприятия мира». Она называет символистский принцип взаимодействия искусств «ин-

термедиальным»: “«Интермедиальность» — это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства... это наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства”. В работе «Пейзажная проза Джона Рескина (к вопросу о формировании английского литературного импрессионизма)» Н.В.Тишунина исследует принцип интермедиальности в импрессионистическом стиле Дж.Рескина (Английская литература: от «Беовульфа» до наших дней. СПб., 2002. С. 236-247).

[9] *Андреев Л.Г.* Импрессионизм. М.: МГУ, 1980. С. 94.

[10] Там же. С. 81.

[11] Там же. С. 86.

[12] Там же. С. 91.

[13] *Верлен П.* Стихотворения. М.: Художественная литература, 1998. С. 41.

[14] *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. Л., Художественная литература, 1988. С. 215.

[15] Там же. С. 581.

[16] Там же. С. 570. О.Мандельштам в рецензии на драму И.Анненского «Фамира-кифарэд», в которой музыка является центральным мотивом, замечает: «Пляски и хоры Анненского воспринимаются как уже воплощенные и музыкальная иллюстрация ничего не прибавит к славе «Фамиры-кифарэда». Для чего, в самом деле, тимпан и флейту, претворенные в слово, возвращать в первобытное состояние звука?» (*Мандельштам О.Э.* Собр.соч.: в 4 т. М.: ТЕРРА, 1991. Т. 2. С. 416).

[17] *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. Л., Художественная литература, 1988. С. 570-571.

[18] Там же. С. 570.

[19] Там же. С. 571.

[20] Там же. С. 569.

[21] *Федоров А.В.* Творчество Иннокентия Анненского в свете наших дней // Анненский И.Ф. Указ. соч. С. 26.

[22] *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. Л., Художественная литература, 1988. С. 571.

[23] Там же. С. 572-573.

[24] Там же. С. 687.

[25] Там же. С. 223.

[26] Там же. С. 572.
[27] Там же. С. 224.
[28] Там же. С. 569.
[29] Там же. С. 578, 573.
[30] Там же. С. 577.
[31] Там же. С. 576.
[32] Там же. С. 578.
[33] Там же. С. 581.

**Наталья Молчанова**
(Воронеж)

# «ВАКХИЧЕСКАЯ ДРАМА» И. Ф. АННЕНСКОГО «ФАМИРА-КИФАРЭД В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ В. БРЮСОВА, К. БАЛЬМОНТА И ВЯЧ. ИВАНОВА

Последнее драматическое произведение И.Ф. Анненского «Фамира-кифарэд» привлекло пристальное внимание символистов: Вяч. Иванов уделил этой драме особое внимание в статье «О поэзии Иннокентия Анненского» (1910), В. Брюсов откликнулся рецензией на её издание 1913 г., а К. Бальмонт выступил со словом об Анненском «Поэт внутренней музыки» перед постановкой «Фамиры-кифарэда» в Камерном театре в 1916 г. В восприятии и оценке вакхической драмы И. Анненского сказались существенные различия эстетических воззрений ее интерпретаторов, а также неоднозначность их театральных устремлений. Представляется целесообразным выделить несколько проблем, актуализированных символистской критикой и не утративших своей значимости до наших дней.

***1. Принципы освоения античной мифологии***

Для В. Брюсова «Фамира-кифарэд» «quasi-античная драма, разработанная импрессионистически»[1]. Признавая, что «античный миф в «Фамире» трактован очень тонко и обоснован психологически», Брюсов вместе с тем не принимает стилевых «крайностей» И. Аненнского, проявившихся в дерзком «смешении античного с современным»[2]. С точки зрения конструктивного брюсовского художественного мышления, присутствие в вакхической драме внутренних и внешних признаков древнегреческой трагедии (единства действия, остроты конфликта, идеи катарсиса, участия в действии хора) вступает здесь в явный диссонанс с «неврастеническим языком» героев, импрессионистической окраской сцен («темно-сапфирная», «голубых эмалей», «черепаховых облаков» и т.д.), введением в драму рифмованных стихов.

«Причудливый» стиль автора «Фамиры-кифарэда» оказался гораздо более близким К.Д. Бальмонту. Представляя вакхическую драму И. Анненского зрителям театра А.Я. Таирова, Бальмонт находил в ней «тонкое перемещение самых элементов творчества», позволившее говорить «сразу о двух мирах...»[3], а значит — вкладывать новое содержание в древний античный миф. В образе Фамиры-кифарэда поэту виделось драматическое воплощение «лика» самого автора — «творца «Кипарисового ларца»[4]. «Духовное ясновидение» И. Анненского позволило ему, по мнению К.Д. Бальмонта, раскрыть трагедию кифарэда как трагедию человека, не узнавшего своих «пределов», в то время как «человеческая мудрость, эллинская во всяком случае, стремясь к беспредельному, не посягает на пределы»[5].

В отличие от И. Анненского, серьезно полагавшего, что «античный миф все еще определяет не только материал, но и самые формы нашей творческой мысли»[6], ни для В.Я. Брюсова, ни для К.Д. Бальмонта древнегреческая мифология не являлась приоритетной. Брюсов, как известно, предпочитал римскую, а Бальмонт больше ориентировался на восточную «мудрость» (индийскую, иранскую мифологии, культуру майя). Последовательным эллинистом был только Вяч. Иванов.

Творческие взаимоотношения И. Анненского и Вяч. Иванова, их принципиальные расхождения в освоении античной мифологии уже являлись предметом специального исследования (в работах И.В. Корецкой[7] и Г.Н. Шелогуровой[8]). Поэтому, стараясь не повторяться и раскрывать только основные положения статьи Вяч. Иванова, следует подчеркнуть, что в его истолковании обращение к античному мифу приводит И. Анненского, как и его героя, «на порог мистики»[9], однако переступить через этот «порог» автору «Фамиры», к сожалению теоретика символизма, не было суждено («он слишком бессилен религиозно — или только целомудренно воздержан?..»[10]). Провозгласивший «объективированный» путь воссоздания античной трагедии, Вяч. Иванов обнаружил в вакхической драме И. Анненского существенную «неантичную» черту: «здесь историческая разделенность оказыва-

ется сильнее этико-психологической связи»[11]. Эта черта трактуется как отсутствие «маски», в античной драматургии обязывающей «диалог быть только типичным и риторическим» и тем самым вмещающей «всю психологию... в немногие решительные моменты перипетий драмы»[12]. В то же время Вяч. Иванову, чьи творческие решения не всегда совпадали с его теоретическими предпосылками, были во многом созвучны художественные установки Анненского-драматурга, которому «античный миф казался общеценным и общеприменимым <...>, гибким до возможностей модернизации и вместительным по содержанию до новейшего символизма»[13]. Вяч. Иванов пытался увидеть в «Фамире-кифарэде частичное воплощение своей мечты о «естественных новообразованиях, органически воспроизводящих древние формы»[14].

Общий анализ драматургии И. Анненского дал повод ученому-филологу сделать очень важный для его философско-эстетических воззрений вывод: «этико-психологическое явление, известное нам в новейшей Европе под названием decadence, есть *перерождение* (выделено нами.— *Н. М.*) исключительно античного наследия и преемства»[15].

***2. Трактовка музыкального начала***

В. Брюсов не касался этого вопроса специально, отмечая лишь наличие в драме лирических приемов (в частности, авторских ремарок), чуждых античности.

Вяч. Иванов тонко почувствовал в драме «дисгармоничность» философско-эстетического понимания И. Анненским «музыки»: «душа его была мучительно поделена между противоположными и взаимно враждебными мироощущениями»[16]. Эту дисгармоничность, которую современные исследователи (И.В. Корецкая[17], А.И. Червяков[18]) связывают с экзистенциальными началами творчества Анненского, он рассматривал всецело в аспекте своеобразного преломления драматургом древней антиномии «религиозного и эстетического сознания, которую эллины определили как противоположность двух родов музыки: духовной — экстатической и устроительной — струнной» (с. 179). По мнению Вяч. Иванова, автор «Фамиры» духовно «не пережил и не понял» культурно-исторического события «примирения» лиры и флейты (Аполлона и Дио-

ниса), поэтому в его драматургии «уединенное сознание допевает... свою тоску, умирая на пороге соборности <...>»[19]. Провозвестник «соборного» театра полагал, что хор в вакхической драме используется И. Анненским только в качестве «музыкального сопровождения» или «музыкального антракта», т. е. в «бесконечно удаленном от его первоначального назначения смысле»[20].

К.Д. Бальмонт воспринимал музыкальное начало в творчестве И. Анненского более широко и видел во «внутренней музыкальности» основополагающее свойство его художественного мировосприятия. Одному из пионеров синестезии в русской поэзии представляются «родственными» имена И.Ф. Анненского и А.Н. Скрябина, в них Бальмонт находит «братскую близость двух душ» («музыка света, живопись музыки, красноречие молчания и недоговоренности»[21]). Поэту, в главном сохранившему верность «заветам символизма», стали чрезвычайно близкими сценические решения Камерного театра, в спектаклях которого «в качестве гармонизирующего начала» был положен ритм, и «музыка играла такую значительную, иногда доминирующую роль»[22]. Антиномию «флейта-кифара», воплотившую, по его мнению, «глубочайший смысл эллинской легенды», К.Д. Бальмонт в 1910-е годы решал в пользу экстатического музыкального начала: «я не променяю флейту на кифару, свирель на струнный инструмент. Жалоба флейты и ее ликование, разлив свирели и ее бескрайность уводят мечту в бесконечное, возвращает чадо хаоса отцу его...»[23].

### *3.Определение жанрово-стилевой природы драмы*

Все символисты подчеркивали синтетический, «многослойный» характер произведения И. Анненского. В. Брюсов признавал, что, независимо от странностей стиля, вакхическая драма «Фамира-кифарэд» «глубоко задумана и прекрасно построена», и в ней «многие сцены исполнены подлинного трагизма»[24].

К.Д. Бальмонт истоки трагизма на уровне основного конфликта драмы видел в том, что «кифарэд запутался сам в себе, отвергая человеческое и в то же время человеческий имея лик»[25]. Однако этот же конфликт осмыслялся им и в философском ключе в духе

написанной годом раньше (в 1915 г.) лекции-статьи «Поэзия как волшебство»: «Чтобы победить мир с его ужасами и тайнами, нужно его *пропеть* (выделено нами — *Н.М.)*. Этот мир тогда возникнет в Преображении»[26]. Одним из первых К.Д. Бальмонт обращает внимание на концептуальную значимость в творчестве И. Анненского мотива «слепоты» («мы любим в слепоте, мы живем в слепоте»[27]). Много лет спустя данный мотив станет предметом специального рассмотрения в литературоведческих работах А.Е. Аникина[28]. Поэт хорошо понимал, что «синтетическая» природы драмы оказалось в русле театральных исканий А.Я. Таирова. По позднейшему признанию-«покаянию» режиссера (1936 года), именно постановка «Фамиры-кифарэда» И. Анненского в 1916 году «дала тот результат, который был расценен как победа Камерного театра»[29].

Наибольший интерес представляет точка зрения Вяч. Иванова, который характеризовал стиль «Фамиры-кифарэда» как «эклектический barocco»[30]. По его мнению, сочетание здесь трагического и бурлескного («драмы Сатиров») «по-шекспировски гениально»[31]. Кроме Шекспира, в числе «хоровожатых судеб» драматического творчества И. Анненского назван также пророк «предустановленной *дисгармонии*»[32] — Ф.М. Достоевский. Символический смысл появления образа Фамиры-кифарэда трактуется Вяч. Ивановым как «приход в мир юродивого лирника», «юродивость» которого заключается в том, что он — «скопческий аскет гармонии», «недруг жизни и движения <…>, и всего, что от Диониса <…>»[33]. В образе Фамиры поклоннику и исследователю «эллинской религии страдающего бога» видится воплощение «мертвой точки аполлинийского искусства»[34]. Трагический же пафос «вакхической» и всех других античных пьес И. Анненского определяется Вяч. Ивановым как «пафос расстояния» между земным, человеческим и небесным, божественным», причем им специально подчеркивается чрезвычайно важная для драматурга мысль: «страдания — знак человеческого достоинства перед богами»[35]. Оригинально, в соответствии с общей эстетической концепцией, осмысляется в ивановской статье образ нимфы-матери героя: она — «священная

блудница», «изменившая правде Земли, как изменяет она и отцовскому Небу»[36]. Наконец, самым «поразительным» представляется Вяч. Иванову «*лик улыбающегося* Зевса» в наиболее «катастрофической» сцене драмы, причем, он не дает ответа на мучающий его самого вопрос: проявилось ли здесь религиозное «целомудренное воздержание» И. Анненского или этот «лик» призван воплотить «высокую» иронию «небожителя над человеком, «длинноногой цикадой», по выражению гетевского Мефистофеля?»[37]

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Брюсов В.Я.* Иннокентий Анненский. Фамира-кифарэд. Вакхическая драма. М., 1913 // Брюсов В. Я. Среди стихов. М., 1990. С. 413

[2] Там же. С. 414.

[3] *Бальмонт К.Д.* Поэт внутренней музыки // Бальмонт К. Д. Автобиографическая проза. М., 2001. С.431

[4] Там же. С. 434.

[5] Там же. С. 434-435.

[6] *Анненский И.Ф.* Античный миф в современной французской поэзии // Оттиск из журнала «Гермес». Спб., 1908. С. 6.

[7] *Корецкая И.В.* Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала XX века. М., 1995. С. 128-142.

[8] *Шелогурова Г.Н.* Античный миф в русской драматургии начала века (И. Анненский, Вяч. Иванов) // Из истории русской литературы конца XIX — начала XX века. М., 1988. С. 105-122.

[9] *Иванов Вяч.* О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 177. В дальнейшем ссылки на эту работу даются в тексте статьи, страницы указываются в скобках.

[10] Там же. С. 176.

[11] Там же. С. 174.

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] *Иванов Вяч.* Письма о русской поэзии // Аполлон. 1910. № 7. С. 41.

[15] *Иванов Вяч.* О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 174.

[16] Там же. С. 179.

[17] *Корецкая И.В.* Иннокентий Анненский // Русская литература рубежа веков 1890 — начало 1920-х годов. М., 2001. С. 64.

[18] *Червяков А.И.* «Музыка» в поэтической системе И.Ф. Аненнского // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1986. С. 99-110.

[19] Там же.

[20] Там же. С. 173.

[21] *Бальмонт К.Д.* Поэт внутренней музыки. С.431.

[22] *Таиров А.Я.* В поисках стиля // Театр и драматургия. 1936. № 4. С. 202.

[23] *Бальмонт К.Д.* Поэт внутренней музыки. С.435.

[24] *Брюсов В.Я.* Указ. соч. С.414.

[25] *Бальмонт К.Д.* Указ. соч. С.434.

[26] Там же, с. 433.

[27] Там же.

[28] См., в частности, статью «Из наблюдений над поэтикой И. Анненского» // Серебряный век в России. М., 1993.

[29] *Таиров А.Я.* В поисках стиля. С. 202.

[30] *Иванов Вяч.* О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 174.

[31] Там же. С. 178.

[32] Там же. С. 179.

[33] Там же. С. 178.

[34] Там же.

[35] Там же. С. 175.

[36] Там же. С. 178.

[37] Там же. С. 176.

**Галина Шелогурова**
(Москва)

# СТАТУС И ФУНКЦИИ ХОРА В ВАКХИЧЕСКОЙ ДРАМЕ И. АННЕНСКОГО «ФАМИРА-КИФАРЭД» (к постановке проблемы)

Направление развития греческой трагедии было задано, как известно, изменением отношений внутри ее базовой двусоставной структуры *хор—герой*. Возрастание значимости индивидуального героя происходило за счет ослабления героя коллективного, представленного хором, который и был некогда главным персонажем драматического действа. «Нет никакого сомнения, что ранее, чем отойти в антракты, песни хора были главным устоем пьесы, и что первые актеры говорили только во время передышек хора»[1], — замечает Анненский. Название одного из не дошедших до нас сочинений Софокла «О хоре» также, вероятно, отражало эту генетическую первичность хора, причем некоторые исследователи предполагают синонимичность употребления в названной работе понятий хор и трагедия[2].

В аттической трагедии сосуществовали (с разным удельным весом в разные времена) два типа героев — коллективный и индивидуальный, статус и функции которых подчинялись разным драматургическим законам. Хор, с одной стороны, был как бы формой объективации героя для мира и мира для героя, неким необходимым посредником между оформляющейся личностью и универсумом. С другой, — неся в себе жанровую память о хоровом дифирамбе, хор органично воплощал столь важную для достижения соответствующего пафоса (одного из ключевых понятий античной эстетики) эмоционально-лирическую партитуру пьесы, поскольку герою индивидуальному более пристало черпать из иных смысловых источников — логического, риторического, философского, недаром он именовался протагонистом (от агон), т. е. буквально: первым в споре, состязании. Процесс становления ге-

роя в качестве единоличного центра драмы ведет к тому, что с ним все теснее увязывается лирическая составляющая пьесы, исконно воплощавшаяся в партиях хора, сам же хор, обретавший все бульшую собственно драматическую нагрузку, дабы мотивированно присутствовать на сцене, постепенно утрачивал свой изначальный статус.

Не имея возможности подробнее останавливаться не только на уже более чем двухвековой истории осмысления роли античного хора, но и его роли во всей драматургии Анненского, обратимся сразу к последней драме поэта, итоговой во многих смыслах. Впрочем, хоры в трех предыдущих пьесах тетралогии тоже играют весьма существенную роль, и мы будем рассматривать их как фон для нашей основной темы.

Создание Анненским собственных пьес на основе мифологических сюжетов не в последнюю очередь было инспирировано его многолетней работой над комментированным переводом трагедий Еврипида, которой поэт-переводчик придавал особый смысл[3]. При этом творческий диалог с античностью осуществлялся и на структурном уровне[4], что манифестируется, в частности, наличием хора во всех четырех драмах поэта. Легко заметить, что функции хора последовательно расширяются от пьесы к пьесе. Это очевидно уже при простом сопоставлении жанровых подзаголовков: *трагедия* («Меланиппа-философ»), *трагедия* в пяти действиях *с музыкальными антрактами* («Царь Иксион»), *лирическая трагедия* в 4-х действиях с *музыкальными антрактами* («Лаодамия»), *вакхическая драма* («Фамира-кифарэд») (курсив наш. — *Г.Ш.*). Невольно возникает мысль о наличии определенной тенденции в развитии хорового начала в драматургии поэта-модерниста: это ставка на разработку лирического пьесы в качестве полноценного драматургического компонента. Анненский как бы проходит вспять путь драматизации трагического хора, проделанный античными трагиками[5], и пытается на новой, модернистской основе возродить утраченный лирико-музыкальный пласт драмы[6]. При этом он, естественно, не ослабляет актуальности собственно драматического момента, составляющего основу европейского театрального искусства.

В завершающей тетралогию пьесе Анненского значение хора во многом радикально меняется. Хор явно становится более независимым. Если в первых трех пьесах последовательно просматривается развитие эмоционально-психологической доминаты, связанной со страдательным началом (тревога в «Меланиппе» — сострадание в «Иксионе» — страдание в «Лаодамии»)[7], то в «Фамире», наоборот, хор не страдает, а ликует либо резвится (за исключением жалобных возгласов в сцене 17, сопровождающих оглашение приговора). Если в первых трагедиях хор представлен только женщинами, то в последней к женским хорам добавляется мужской, естественно, более активный и независимый.

На постепенное обретение хором самостоятельного статуса влияет и изменение дистанции между ним и героем: в первой пьесе хор девушек-«землячек» составляет, по формулировке автора, «гармоническое дополнение к героине трагедии»[8]; во второй — хор находится в достаточно независимом от героя положении (нимфы-ореады), но в обеих трагедиях по законам жанра соблюдается иерархичность собственно героического и хорового начал, в «Меланиппе» оно задается положением царской дочери, в «Иксионе» — претензией героя-«сверхчеловека». В «Лаодамии» хор уже возглавляет список действующих лиц; в «Фамире-кифарэде» жанровый подзаголовок соотнесен с представителями хора, а не с героем, именем которого названа пьеса.

Сам состав хора формируется все более прихотливо: еще в «Царе Иксионе» в одной из сцен хор разделяется на три совершенно однородные части (действ. 1, явл. 2); в «Лаодамии» он делится по возрастному признаку на три группы, каждая из которых разрабатывает внутри единой лирической темы свою вариацию: девушки, жены и вдовы, — это и три типа психологически мотивированной реакции на ситуацию (любимый на войне), и одновременно три ипостаси героини, соединяющей в себе по воле автора все три начала. В «Фамире-кифарэде» также действуют три хора, но, во-первых, каждый из них изначально имеет собственный статус, что обозначено в перечне действующих лиц: хор менад, вакхический женский

хор и хор сатиров; во-вторых, система взаиморасположения хоровых групп выстраивается уже по двум параметрам, причем с одинаковой закономерностью 2:1 — по половому признаку (два женских, один мужской) и по отношению к дионисийскому началу (два хора «апологетов» и один «неофитов»). Появление второй оппозиции непосредственным образом связано с обретением хором идеологической нагрузки, каковой не было у него в предыдущих пьесах.

Ставка на лиризацию хора в трех первых драмах подчеркивается переименованием собственно лирических партий-стасимов (в которых, как правило, соблюдается каноническая структура строфа-антистрофа-эпод) в музыкальные антракты[9], что отражает хоровую концепцию Анненского в целом. В частности, рассуждая об Агафоне[10], Анненский отмечает, что в пьесах этого виртуозного преобразователя драматической музыки стасимы «были действительно музыкальными антрактами»[11], не связанными непосредственно с действием. Осуществляя собственные драматургические замыслы, Анненский исходит из того, что «антракт не должен <…> нарушать впечатления от развивающейся перед зрителем драмы: не загромождая действия и отличаясь от него своим лиризмом, он все же должен идти в тон с ямбической частью пьесы, с диалогом»[12]. Этим обстоятельством объясняется отказ от традиционного для античных хоров развернутого мифологического ряда, который еще имел место в «Меланиппе» и требовал послетекстового комментария к лирическим партиям. Историко-мифологические параллели стремительно сокращаются от пьесы к пьесе, и в вакхической драме соответствующая аллюзия на миф об Амимоне и неудачных посягательствах сатиров, запечатленный в жанре сатировской драмы Эсхилом, редуцируется до упоминания имени героини мифа в подчеркнуто эротическом тексте ариозо томного сатира.

Ритмико-мелодическое разноголосие в пределах лирических хоров в драмах Анненского постепенно усиливается и усложняется. В «Лаодамии» продуманная инструментовка («Песня бубна», «Песня флейты», «Песня арфы») не только создает музыкально-полифонический аналог образа коллективного героя, но и

выстраивает соответствующую культурно-историческую ретроспекцию.

В «Фамире-кифарэде», структурно отличающемся от предшествующих пьес, музыкальные антракты как таковые отсутствуют. Хор, с одной стороны, продолжает развивать лирико-музыкальный компонент пьесы за счет мелодических и ритмико-интонационных потенций стиха и благодаря пластической и хореографической линиям, обозначенным автором (как в «Царе Иксионе» и в «Лаодамии»). С другой стороны, вся хоровая партитура пьесы явственно подчиняется некоему идеологическому императиву.

В своей последней драме Анненский вновь обращается к осмыслению ключевой для своего времени философско-культурной антиномии аполлонизм / дионисийство, которую он, казалось бы, однозначно решил для себя, последовательно отстаивая в рамках собственного творчества позицию художника-аполлониста, отвергающего принцип эмоционально-чувственного контакта с миром и строящего отношения с бытием, исходя из интеллектуально-рациональных приоритетов. В пределах драматического жанра поэт получает возможность проверки в действии — через столкновение и конфликт — этого, незыблемого, казалось бы, тезиса. Герою-аполлонисту Фамире, мечтателю и созерцателю[13], противопоставляется герой коллективный, подчеркнуто земной, руководствующийся инстинктами и живущий импульсами экстаза. В отличие от первых драм, в которых отношения хора с героем вырастали на почве симпатии, сочувствия и (как в «Лаодамии») общей участи, в «Фамире» мы имеем четкую оппозицию: хор/герой. Тотальная безлюбость Фамиры противопоставлена самозабвенной культовой страстности менад и чувственному эротизму сатиров. Кроме того, помимо противостоящих друг другу хора и заглавного героя, появляется промежуточный персонаж (нимфа), тесно связанный с обоими. Хор оппонирует герою или героине на разных уровнях (риторическом, музыкальном, пластическом), пытаясь обратить его/ее в свою веру. Две параллельно существующие линии — хор и герой, хор и героиня — обречены на разный исход. Вероятность «обращения» нимфы Аргиопы достаточно велика: она едино-

природна составу хора генетически[14], кроме того, женское начало, как свидетельствует история культуры, в силу особенностей психоэмоционального склада оказалось более расположенным к восприятию дионисийского культа. Фамира же может заключить с хором лишь временный союз на сугубо рациональной основе. Редкие, но имеющие решающее значение моменты сближения героев и хора маркируются как на лексико-семантическом уровне, так и при помощи мелодико-ритмических лейтмотивов:

Темные розы осыпали куст,
Осыпали куст…
О, бред!
Появись, кифарэд!
Улыбнись, златоуст!
О, бред! [15]

Подчеркивается поэтизация Фамирой изначально чуждого ему слова «бред», а также переход героя от ямбических стихов к лирическим хоровым размерам, перекликающимися с партиями вакханок из сцены третьей:

Эвий, о бог, разними наш круг,
О Дионис!
Видишь, как томно, сомлев, повис
Обруч из жарких, из белых рук,
О Дионис![16]

Эта ключевая (десятая) сцена, означающая поворот в судьбе героя, совпадает с коммосом, который здесь, правда, терминологически не маркирован[17]. Активность хора, а не героя в данной сцене очень показательна. За ней просматривается зерно авторского замысла: ведущее начало в этой пьесе во многих случаях переходит к хору, что предполагается уже подзаголовком «вакхическая драма». Это однозначно отсылает нас к особому жанру эллинской драмы[18], возникшему в результате изживания развивающейся трагедией дионисийской архаики[19], — сатировскую драму. В пользу этой генетической связи свидетельствует и состав хора «Фамиры-кифарэда» (особенно

более существенная для развития действия сатировская его часть), и композиционное положение пьесы в рамках тетралогии (она венчает три предшествующие трагедии), и снижение трагического пафоса, что достигается благодаря интенсивному воздействию хорового дионисийского начала на весь формально-содержательный аполлонический каркас драмы, от агонов-диспутов Фамиры и Силена до травестийной трансформации стиля лирических (ариозо томного сатира) и драматических партий, вплоть до перехода на прозу, более того — на подчеркнуто сниженный разговорный стиль.

Узнаваемые черты жанра, рассмотренные Анненским во вводной статье к переводу сатировской драмы Еврипида «Киклоп»[20], не просто сохраняются, но психологически мотивируются и эстетически обосновываются. Однако иронически обыгранные «хрестоматийные» признаки сатиров (любопытство, сластолюбие, пристрастие к вину и т. п.) оказываются в рамках авторского замысла в известной степени вторичными. В соответствии с идеологическим центром пьесы на первый план выходят их повышенная эмоциональность, восприимчивость, инстинктивное следование законам природного существования, органическая связь с музыкально-танцевальной стихией, т. е. те черты, которые позволяют хору сатиров (как его корифею Силену, так и рядовых представителям) естественным образом занять место оппонента главного героя в разрешении онтологического конфликта, осмысляемого в первую очередь на музыкально-эстетической почве[21]. Не стоит при этом забывать, что, по условиям жанра, хор сатиров, во-первых, «гасит» трагический накал страстей и смягчает финальную развязку. Противостояние «надменного» Фамиры и обозначаемой тем же эпитетом Музы, будь оно представлено на сцене, имело бы совершенно иную тональность[22]. Во-вторых, отсвет хора в сатировской драме всегда падал и на трагического героя, иронически высвечивая тот статус, который был закреплен за ним традицией. К примеру Геракл, «убийца Силея все же не мог стать в уровень не только с Гераклом, убийцей детей, но и с другом Адмета»[23]. Холодный эстет Фамира, полноценный трагический герой из той

же плеяды, что еврипидовские Ипполит и Пенфей, и к тому же воплощающий основные противоречия героя лирики Анненского, оказывается осиленным той безыскусной жизнью, которую представляют на сцене персонажи, несомненно, более низкого ранга, прежде всего Силен. «Этот хор служил утешением глубокомысленному и особенно предрасположенному к утонченнейшему и тягчайшему страданию эллину...»[24], — писал Ницше, видевший в Сатире воплощение «дионисической мудрости трагедии»[25].

Трудно поверить, что использование жанра сатировской драмы в собственном творчестве Анненского носило лишь «условно-археологический»[26] характер обучающих штудий. Скорее можно предположить, что «Фамира-кифарэд» являет собой особый, рубежный этап в развитии одной из центральных культурно-эстетических идеологем Анненского, в целом утверждающей доминанту аполлонического типа творчества и соответствующий ему тип художника[27]. Ставший высшей точкой развития этого человеческого и художественного типа, Фамира[28] вместе с тем не может превратиться в застывшее идеальное воплощение символа веры художника-модерниста, признававшегося приблизительно в то же время: «для меня нет большего удовольствия, как увидеть иллюзорность вчерашнего верования»[29]. Не исключено, что в исканиях новой веры Анненский вновь сталкивается с кругом проблем, очерченных им в предисловии к «Вакханкам» Еврипида еще в начале 90-х годов. Мифологизируя свою мысль, как он часто будет это делать и в дальнейшем, Анненский пишет здесь о драме развития человечества, отошедшего от матери-земли Геи (тезис) и пытающегося жить по законам Зевса (антитезис), «где Гея — природа, Зевс — культура, Дионис — мир между ними»[30] и *теоретически* (курсив мой. — *Г.Ш.*) не исключает перспективы некоего синтеза, возврата на новой основе к «золотому веку» человечества. В свете такого интеллектуально-эстетического построения, вероятно, очень точным, соответствующим культурному сознанию эпохи, оказывается выбор особого типа хора, который вполне по-модернистски (если не по-постмодернистски!) подвергает сомнению идеал, исповедуемый изначально

трагическим героем и как бы демонстрирует мысль Ницше: «греческий культурный человек чувствовал себя уничтоженным перед лицом хора сатиров»[31]. Немецкий философ, чьи идеи, специфически усвоенные русским культурным сознанием рубежа веков, породили некую апологию дионисийства, стремится подчеркнуть жизнеутверждающий пафос этой культурной модели, порождающий «метафизическое утешение, ... что жизнь в основе вещей... несокрушимо могущественна и радостна...»[32]. К этой истине[33], своеобразно отразившейся в его последней драме, у Анненского далеко не однозначное отношение.

В не предназначавшейся для печати записи сравнивая вагнеровского Зигфрида и еврипидовского Ипполита, внутреннюю близость к которым он специально оговаривает, Анненский делает для себя выбор в пользу последнего: «супранатуральная», «стихийно-абсолютная музыкальность»[34] Зигфрида нивелирует парадигму культурного бытия личности, «того сладкого трепета исканий, приближений, безнадежных влюбленностей в то, что останется Невыразимым...»[35], что, по мысли поэта, достигается только в индивидуальном эстетическом проживании[36].

Тот статус, который придается хору в «Фамирекифарэде», позволяет предположить, что автор концептуально осуществляет некую культурно-эстетическую прививку дионисийства к исходному аполлоническому тезису[37], что, тем не менее, нисколько не ослабляет сам тезис, крепко привязанный к типу личности центрального героя трагедии.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Анненский И.Ф.* Античная трагедия. (Публичная лекция). // Анненский И.Ф. Драматические произведения. Античная трагедия. М., 2000. С. 29.

[2] «...Поскольку глашатай, объявлявший о начале представления, обращался к драматургу со словами: «Введи свой хор», т. е. начни свою трагедию», — комментирует В. Н. Ярхо, не поддерживающий этого мнения (*В.Н. Ярхо*. Софокл: Жизнь и творчество. М., 2005. С. 54.)

[3] «...чтоб заработать себе одну строчку в истории литературы — в этом все мои мечты». Письмо А. В. Бородиной 29. XI. 1899 // *Анненский Иннокентий.* Книги

отражений (далее КО). М., 1979, С. 447. По свидетельству Б. Варнеке, филолога-классика, способного оценить специфику подобной работы, «такие труды предпринимаются обыкновенно лишь однажды в жизни и составляют ее задачу» (*Варнеке Б.* Театр Еврипида // ЖМНП, 1907. № 5. С. 88).

[4] Сам Анненский в предваряющем первую трагедию предисловии, имеющем программное значение для его драматургии в целом, говорит о следовании «античной схеме», что диктуется характером самого мифологического материала. *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 289-290.

[5] См.: *Стратилатова В.П.* Приемы драматизации хоровых партий в трагедиях Софокла // Античность и современность. М., 1972.

[6] См. в этой связи первые попытки в рамках других жанров — раннюю поэму «Магдалина» и юбилейную кантату «Рождение и смерть поэта» (1899), в которых, хоры выполняют, главным образом, функцию фиксации в драматической форме смены психологических состояний человека, см. об этом: *Гитин В.И.* «Магдалина» Иннокентия Анненского // *Анненский И.* Магдалина. Поэма. (Материалы и исследования по истории русской культуры). Вып. 2. М., 1997. С.147). См. также ремарки преимущественно музыкального характера к одному из автографов кантаты: *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. С. 568.

[7] Ср. с тенденцией, отмечаемой Анненским в развитии женских хоров у Эсхила («Умоляющие», «Прометей», «Семеро против Фив»). *Анненский Иннокентий.* История античной драмы. Курс лекций. СПб., 2003. С. 188.

[8] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. С. 289.

[9] По поводу правомерности использования данного термина в переводах трагедий Еврипида полемически высказывается В.Н. Ярхо: см.: *Ярхо В.Н.* «Ифигения в Авлиде» Инн. Анненского (древнегреческая трагедия в стиле модерн) // Philologica, 2001/2002. С. 96-99, 133).

[10] «Это был декадент, но только не отверженный, как у нас, а, напротив, бессменно венчанный». И. Анненский. Античная трагедия. С. 24.

[11] *Анненский И.* Афины V века. Цит. по: *Анненский Иннокентий.* История античной драмы. С. 329.

[12] *Анненский И.* Царь Иксион. Вместо предисловия // Стихотворения и трагедии. С. 349.

[13] К нему с полным основанием можно отнести слова Анненского по поводу другого — еврипидовского — героя: «Дух, преследующий постоянно высокую цель в своей жизни и жертвующий ради нее всеми минутными ее усладами...». Дионис в религии и поэзии // Театр Еврипида, т. 1. М., 1916. С. 214.

[14] «Нимфы — это небесная проекция мэнад — экстатических поклонниц Диониса» (*Анненский И.* История античной драмы. С. 255).

[15] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. С. 509

[16] Там же. С. 482. Нельзя не отметить значимой разницы в сопоставляемых партиях: для Фамиры главные эпитеты Аполлона — «кифаред» и «златоуст», т. е. музыка плюс слово, что неприменимо к Дионису, чья стихия музыка (инструментальная в первую очередь) и танец. Этот мотив неоднократно возникает в пьесе.

[17] Но зато он обозначен вместо третьего музыкального антракта в «Царе Иксионе» в типологически сходной ситуации: уход героя в иллюзию в момент наивысшего эмоционального напряжения (заметим, что в «Иксионе» совпадение ритмических лейтмотивов в лирических партиях дается в пределах одной и той же сцены).

[18] О труднодоступности этого жанра для современного сознания говорит, например, В.Н. Ярхо в цит. монографии. С. 72.

[19] «Когда у Диониса явился на сцене заместитель, какой-нибудь Тантал или Антей, они привели с собою новый хор уже не спутников Диониса, а оруженосцев героя». *Анненский И.* Античная трагедия. С. 29.

[20] *Анненский И.* Киклоп и драма сатиров // Театр Еврипида. Т. 1. Спб., 1906. Характерно, что по времени это совпадает с активизацией работы над «Фамирой-кифарэдом» (закончена в 1906 г.). См. письмо А. В. Бородиной 2.VIII. 1906 //КО. С. 468.

[21] В уцелевших (преимущественно в отрывках) сатировских драмах древних сатиры чаще всего действуют в чуждом для них мифологическом материале. Функция автора-мифурга в этом смысле выполнена Анненским в высшей степени безупречно.

[22] Известно, что в первоначальном замысле пьесы, носившей название «Фамирид», хор сатиров отсутству-

ет вовсе, а главным оппонентом героя является некая пленница из Скифии. Сам герой здесь «более жесткий, более гордый, скептичный, порою — нетерпимый». См.: *Федоров А.В.* Примечания // *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. С. 601.

[23] *Анненский И.* Киклоп и драма сатиров, с. 400 (речь идет о еврипидовских пьесах: сатировской драме «Силей», трагедиях «Геракл» и «Алкеста»).

[24] *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // *Ф. Ницше.* Сочинения в 2 томах. Т. 1. М., 1990. С. 82.

[25] Там же. С. 81.

[26] Термин Анненского. См.: *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. С. 290; Ион и Аполлонид // Театр Еврипида. Т. 3. М., 1921. С. 259.

[27] Подобно тому как в Пенфее Еврипида переводчик находит проекцию личности самого драматурга, так, вероятно, собственные мысли и эмоции поэта можно соотнести с его художественными поисками: «Меня жгут, меня разрывают мысли. Я не чувствую жизни… Временами внешнее почти не существует для меня. <…> мои давние… мои честолюбивые… нет… только музолюбивые летаα». Письмо Е. М. Мухиной. 23. VII. 1908. КО. С. 479.

[28] Практически текстуальное совпадение творческих кредо автора и героя, томящихся по недостижимому: «оставаться в жизни чистым созерцателем, … всему уйти целиком в мир легенд и творчества или стать только мозгом и правой рукой, как мечтал когда-то Жюль де Гонкур» (Трагедия Ипполита и Федры // КО, с. 395); «…лиру мне /И кисть руки для струн, да разве сердце…» («Фамира-кифарэд» // Стихотворения и трагедии. С. 507).

[29] Письмо С. А. Соколову. 11. X/ 1906. КО. С. 469.

[30] *Анненский И.* Дионис в религии и поэзии. С. 212.

[31] *Ницше Ф.* Сочинения в 2 томах. Т. 1. М., 1990. С. 82.

[32] Там же.

[33] О «завуалированном» обращении Анненского к теории Ницше по проблеме развития трагедии см.: *Максимов В.* Рождение трагедии от Иннокентия Анненского // *Анненский И.* История античной драмы. С. 314.

[34] Из неопубликованных произведений Иннокентия Анненского. Ипполит и Зигфрид // Записки Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 1924. № 68. С. 1.

[35] Там же. См. более развернутый перифраз в материалах лекций по античной драме: «Абсолюты Вагнера не терпят возле себя сомнений, без которых для культурного человека нет теперь ни любви, ни ненависти. Вагнеровские абсолюты *требуют* и *покоряют*. Слова же наши только *приближаются*, они только *ищут* определить чувство и мысль, и они пленяют нас в трагедии, может быть, именно своей неопределенностью, своей безнадежной, так сказать, влюбленностью в красоту, которая безмерно повышается этим для сознания». (История античной драмы. С.44).

[36] «...драма греков несравненно ближе нам, чем музыка Вагнера, в смысле того мира, того комплекса мыслей и чувств, которые она изображает. Не естественное состояние сближает людей (как раз наоборот, в сказке homo homini lupus), а культура» (История античной драмы. С. 45).

[37] Ведь от этой стороны пьесы (вскрытие первобытных страстей, проникновение в первоосновы бытия), казалось бы, не в последнюю очередь отталкивался Таиров при создании своего бессмертного спектакля. «Фамиру-кифареда» Таиров задумывал и ставил... как гимн красоте и плотским, вакхическим началам бытия. В спектакле раскрывалась ницшеанская концепция искусства, происшедшего их духа музыки...» (*Соболев Ю.* «Фамира-кифаред» // Театр, 1916. № 1933. С. 254). При этом стилевые поиски, соотносимые с «аполлоническим идеалом» — «классическая дисциплина и порядок, сжатость и краткость классических концепций» (*Таиров А.Я.* О театре. М., 1970. С. 308), имели для театра не меньшую значимость.

**Ольга Филатова**
(Иваново)

# ХАРАКТЕР И ФУНКЦИИ РЕМАРОК В ТРАГЕДИЯХ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

Своеобразие переводов трагедий Еврипида и оригинальной драматургии Анненского отмечали как современники, так и позднейшие исследователи, в частности, видели они его и в области ремарок. Применительно к переводам своеобразие заключалось в первую очередь в самом наличии ремарок, отсутствовавших в античной драматургии. М. Гаспаров считал, что в подобных «авторских» элементах личность переводчика проявляется более «концентрированно», чем в собственных произведениях: «Когда поэт вписывает в чужие стихи что-то, чего не было в подлиннике, — будь то образ, мысль или интонация, — то ясно <...> что без этого он не может»[1]. Таким образом, ремарки воспринимаются как значимый элемент художественного целого, причем по своим функциям — композиционным, сюжетным, концептуальным — они в основном соответствуют ремаркам в оригинальных произведениях поэта[2].

Отмеченное Вяч. Ивановым «отсутствие *маски*»[3], отличающее драматургию поэта от античной, Гаспаров назвал качеством, лучше всего характеризующим «преображение Еврипида под пером Анненского». Процитировав «с виду <...> невинные» ремарки («пауза, помолчав, со вздохом» и др.), ученый подчеркивает, что «Анненский, во-первых, усиленно вписывает в текст «паузы», во время которых в душе персонажей происходит нечто невысказанное, и, во-вторых, «тон», «иронию», «горькую усмешку» и прочее, означающее, что персонажи если и говорят, то не совсем то, что думают», и делает вывод, что «на прямолинейный греческий текст, в котором все слова значат ровно то, что они значат, накладывается густая сетка режиссерских указаний на какое-то иное, скрытое за ними значение»[4].

Но так ли уж «неузнаваемо перелицованным» (по

выражению Гаспарова) оказывается Еврипид с появлением ремарок? Не имея возможности сравнить оригинал с переводом, все же напомним, что, по мнению Анненского, «прием *двойных, или двусмысленных* речей был в большом ходу у греческих трагиков», и Леконт де Лиль лишь развил его, перенеся «на психологическую почву», что «способствовало большей гибкости языка чувств»[5]. Раздвоенность мысли в переводе де Лилем эсхиловской трагедии показана на примере слов Клитемнестры, где формально речь идет о «сладостной» победе аргосцев и их мести троянцам, а «на самом деле» героиня «этой фразой дает выход собственным чувствам. Это ей будет *сладостна месть* за дочь Ифигению»[6]. Анненский использовал этот прием в собственных переводах античных трагедий, подчеркивая двойственность мысли и чувства героев с помощью ремарок. К примеру, Ясон в утешение Медее говорит о славе, приобретенной ею среди эллинов, и о своем отношении к славе, при этом ремарка «*мечтательно*» подчеркивает, что это *ему* слава дороже золота и песен Орфея, что это *для него* она значит больше, чем судьба сыновей — подчеркивает, но не вносит дополнительного, «не-еврипидовского» смысла.

Не совсем справедливым кажется и мнение публикаторов Еврипида, что Анненский «вписывал <...> сценические ремарки, декораторские и режиссерские, руководствуясь только вкусами и представлениями своего времени»[7]. Во-первых, отметим сюжетные ремарки — обозначения действий (движений), происходящих на сцене или за сценой: они не нарушают ни целостности, ни логики текста, зачастую прямо «вычитываются» из него. Так, в «Геракле» ремарке «*Закрывает плащом лицо*» предшествует монолог героя со строками: «Пускай же ночь Гераклу осенит / Хоть голову», а затем об этом неоднократно говорится в репликах других героев: «Зачем же голову победную накрыл он?», «Спусти покрывало и тьму от очей удали <...>» и др. Но только благодаря ремарке в сознании читателя все время диалога Тесея с Амфитрионом присутствует на заднем плане застывшая фигура с покрытой головой — ведь предшествующие строки

дают лишь метафорическое описание («ночь ... осенит») и мотивировку жеста («Иль надо друга / Детоубийце взглядом осквернять?»), но не называют его, не создают зримый образ[8]. Здесь видны не «вкусы» эпохи «русского модернизма»[9], а пристальное внимание к поэтике античного трагика: Анненский с помощью ремарок подчеркивает в подобных сценах «один из тех тонких эффектов, которые особенно любил Еврипид» — «молча переживаемую драму»[10]. И хотя античные трагедии дошли до нас как «ряды строчек и имена говорящих», ремарки Анненского не разрушают «самодовлеющего словесного целого»[11], поскольку поэт, как правило, мотивирует их, исходя именно из текста, — семантически и лексически. При лексико-семантической мотивировке ремарка дублирует (и словарно, и содержательно) какой-то фрагмент реплики или «собирается» из таких фрагментов: «Открой его, мы будем вместе плакать» — «*Открывает его*». При семантической мотивировке словарный состав ремарки выглядит самостоятельным, добавочным по отношению к тексту Еврипида, но содержательно он или объясняется логикой конкретной сцены, или опирается на синонимичные смысловые комплексы в репликах. Так, в разговоре Креонта и Медеи ремарка «*цепляясь за его плащ*» мотивируется последующими словами Креонта «Пусти меня...»; появлению Креонта «со свитой и скипетром» предшествует реплика корифея со словами «Царя земли я вижу этой», и т.п. Часто семантическая и лексическая мотивировка действуют независимо, дополняя друг друга: логика эпизода, действия определяет смысл ремарки, а словарный состав формируется из лексем окружающего текста, не связанных напрямую с этим смыслом. Например, из ремарки «*Подходит и распутывает узы Геракла; тот садится на камень*» в издании 1969 года воспроизведена только первая часть[12], мотивированная лексико-семантически: «Я развяжу Геракла, старики?», «Веревкой спутаны и грудь, и руки...». Вторая часть была признана неоправданной — но так ли это? То, что Геракл *сидит* значительную часть исхода, видно из реплики Тесея: «Но кто же это там, /

Старик, сидит меж трупов?» Откуда же взялся камень? На камне Геракл лежал во время сна («распялен на камне колонны», «С камня-то прянет, путы порвет», «Что подо мною здесь? Обломок / Расколотой колонны»), и то, что он, очнувшись от забытья, садится на этот камень, вполне естественно (рядом есть и еще один камень — брошенный Афиной: «Прямо в грудь / богиня бросила огромный камень / безумному царю»). Ремарки «*Вставая с камня*» и, далее, «*Садится опять на камень*» объясняются тем, что монолог о своих подвигах и мести Геры Геракл вряд ли произносит сидя; потом он прощается с мертвыми, берет лук, собирает стрелы, но после этого идет реплика Тесея «Приподнимись, несчастный». Ответные реплики Геракла «Как камень ноги», «Я камень, камень...» не только лексически мотивируют ремарку, но и возвращают к образу окаменевшего от горя и ужаса героя («молча переживаемая драма»), когда он «*сидит на камне неподвижно с покрытой головой*». Можно назвать еще и «Сизифов камень», упоминаемый Гераклом — что задает символическую глубину лексемы *камень*[13]. Таким образом, большинство ремарок (хотя и не все) органично вырастают из самого текста трагедии, соотносясь с ее идейно-образным и словарным рядом.

Если вернуться к ремаркам, которые, по словам Гаспарова, вносят в текст Еврипида «психологическую атмосферу <...> человека начала XX века»[14], то при всей справедливости этого высказывания, опять же отметим мотивированность и корректность большинства ремарок. Так, в заключительной части «Геракла» ремарки «*Плачет* <...>», «*плача, целует мертвых*», «<...> *плачут оба*» соотносятся с многократными обозначениями плача в репликах: «О, плачу я», «Я плачу над тобой <...>», «Ты слез не стыдися. Смотри, как я плачу», «Слез-то, слез-то!» (и еще множество).

«Вписываемая <...> в ремарки мимика психологических оттенков», немыслимая на античной сцене[15], появляется у Анненского в собственных драмах, в переводах же подавляющее большинство «психологических» ремарок относится не столько к *мимике*,

сколько к *речи* героев, определяя ее интонацию, темп и ритм (этим же целям служат строфика, метрика и синтаксис). Конечно, речь древнегреческого актера в театре, рассчитанном на тысячи зрителей, не очень-то подходила для «тихих» интонаций и наверняка звучала иначе; тем не менее утверждать, что «эмоциональная интонация» переводов Анненского, созданная ремарками, анжамбманами и т.п., «не зависит от смысла слов»[16], тоже нельзя. К примеру, Геракл, очнувшийся после кровавого безумия, диких криков, пены, падавшей с губ, крепко скрученный, может ли говорить бодро, четко и с «железной связностью греческой мысли»[17]? У Анненского здесь — перенос почти в каждой строке и на первые девять строк — десять многоточий (из них в издании 1969 года исключены пять), обрывающих и разрывающих предложения, и все это (в том числе и ремарка) продиктовано именно «смыслом слов»: «(*открывает глаза и говорит медленно)* Га... / Я жив еще. О Гелиос, опять / В твоем сиянье и земля и небо / Передо мной... Но точно... жаркий ветер / Пустыни... опалил мне душу... *Горячо / Дыханье, воздух вырывается из легких / Неровно так...* А сам-то?..» и т.д. (курсив в реплике мой. — *О.Ф.*).

Соотношение между «классической поэтикой подлинника и неоромантической поэтикой перевода»[18], видимо, еще требует своего исследования, но при этом нужно будет учитывать, что творчество Еврипида в рамки классической поэтики уже не укладывалось, что убедительно показал В. Ярхо[19] и что заметили как современники (начиная с Аристотеля), так и филологи-классики «серебряного века» (недаром Вяч. Иванов увидел корни декадентства в «возможностях, намеченных Еврипидом»[20]).

Чтобы проследить изменения в характере ремарок с течением времени, необходима более обстоятельная работа, но очевидно, что основные принципы сохранялись и были развиты в оригинальных драмах Анненского, в частности, лексико-семантическая мотивированность. «Царь Иксион»:

| Ремарки | Реплики |
| --- | --- |
| Действие происходит на склонах Олимпа. | Безвестный и суровый<br>Утесами нас обступает край.<br>Проснулись и шумят<br>по скалам ели… |
| Театр представляет дикую горную местность. Близок рассвет. На скалистой постели между старых елей спит Иксион. <…> Сквозь брезжущий рассвет вдали, еще гораздо выше, среди слабо розовеющих облаков, еле вырисовывается силуэт Зевсова дворца. | Вот облако, уж розовое,<br>дремлет<br>И улетать еще не хочет… Там<br>Дворец вдали на выси<br>недоступной<br>Чернеет… Золотою нитью<br>солнца<br>Обведены колонны…<br><…> в облаках<br>Кронидов дом. |
| Он еще очень молод, но выглядит почти стариком, бледный, небритый, больной, оборванный. Сон его тревожен, со стонами, бредом. | Так спутника печального<br>мне жаль<br>Тревожить сон безумный <…><br><…> Клочья пены<br>На бороде… На впалые виски<br>Уж серебро пробилось. Он<br>в лохмотьях,<br>Он изможден… А год… ведь<br>только год,<br>Как мы спознались… Помню,<br>царь так молод,<br>Так дерзок был…<br><…><br>Забредил царь. |
| Около него и близ потухшего костра сидит Лисса; она — худощава, зеленоватое лицо ее некрасиво, а длинные черные жгуты волос напоминают змей, особенно при нервных и быстрых ее движениях. Она сидит близко к Иксиону, охватив руками колени. Из-под лилового пеплоса выставляются огромные, костлявые, но сильные ноги. Руки у нее белые, небольшие и цепкие, с длинными острыми ногтями и изумрудами в кольцах. | Там, меж деревьев, мелькает<br>Пеплос лиловый… О ужас…<br><…> Мертвая кожа… И змеи…<br>Черные змеи… не косы…<br>Кто ты?.. О, кто ты?..<br>Скажи нам.<br>Женщина ты или призрак,<br>Здесь на земле<br>Бледною ночью забытый?<br><…> моих <…> жарких рук<br><…>Зеленых глаз печальному<br>огню<br><…> изумрудный<br>Мох меня на ложе манит. |

Ремарки в драмах поэта объемнее, чем в переводах; содержательно они или дублируют, или варьируют стихотворный текст, при этом лексико-семантические комплексы могут далеко отстоять друг от друга. Пример таких вариаций в «Царе Иксионе»— «мимическая сцена и танец» нимф и Сна, предшествующий хор нимф, а также отчасти коммос («вместо третьего музыкального антракта»). Свойственное Анненскому использование анахронизмов наблюдается и в текстах ремарок: «хитон, вуали, стефаны» — при описании хора в «Меланиппе-философе»; Гермес в «фетровом шлеме» и со «стиком» в «Царе Иксионе» и др. Анахронизмы «размыкают» античное пространство, впуская в него другие культурные пласты, но отбор их таков, что они, как и архаизмы, не дают этому «модернизированному» пространству слиться с обыденной реальностью. Некоторые лексические единицы такого рода (стефаны, стик, кинеи и др.) есть только в ремарках, т.о. последние всё более становятся неотъемлемой частью *текста*[21], реализуемой в первую очередь словесно, а не сценически. То же можно сказать о ряде портретных характеристик: «лицо с блуждающей, точно безысходной улыбкой <...> наклонно быстро бледнеть под влиянием как-то разом потухающих глаз», «глаза <...> с пламенем, но без лучей, глубокие» и др. Эти авторские указания не поддаются прямой визуализации, поскольку относятся не к сиюминутному состоянию героев, а к их личности в целом. Как правило, не визуализируются и ремарки интеллектуального характера — культурно-исторический или концептуальный комментарий[22]. Последний нельзя адекватно прочесть без знания наследия Анненского в целом; хотя таких элементов и немного, они несут особую смысловую нагрузку. В «Фамире» завершение предпоследней ремарки («Птица смирно сидит у него на плече. Теперь она хозяйка положения») делает «птицу с красной шейкой» аналогом «когтистой жизни»[23], «цепкой реальности» пола[24], которая не отпускает героя и родовая, кровная связь с которой становится источником его трагедии[25].

Конечно, в драмах современников, писавших для театра (Блок, Чехов), ремарки тоже могут быть «неизымаемой» частью целого и «голосом» автора, но смыс-

ловые потери при их сценической передаче минимальны (за редкими исключениями). В «Балаганчике» А. Блока (которого Мейерхольд называл «магом театральности») ремарки указывают линию, жест, предмет как театральный реквизит (деревянный меч, картонный шлем); названные душевные состояния продублированы, овнешнены в достаточно ясных жестах, движениях. Более того, при удачной постановке некоторые моменты более эффектны при мгновенном зрительном восприятии («картонность» героини, «бумажность» мира за окном, взвивающиеся декорации). Эффект неожиданности учитывается и при воплощении ряда ремарок Чехова: когда после монолога о сиротстве и бесприютности Шарлотта «достает из кармана огурец и ест», виден автор — ироничный наблюдатель и человек театра, знающий, как превратить драму в комедию.

У Анненского даже указания на пластические, визуально воспроизводимые образы не всегда возможно выполнить традиционными средствами символистской или психологической драмы. Сценическое воплощение подобных ремарок предполагает крупный план, с трудом представимый даже в камерном театре[26]. В статичном портрете это — деталь («Морщина между бровей указывает на раннюю работу мысли», «руки <...> с длинными острыми ногтями и изумрудами в кольцах», «волосы <...> полны игл и пыли» и др.). В динамическом портрете — едва заметное мимическое движение или даже ток крови («отшатывается, бледнея»). Визуализация этих деталей требовала новой эстетики, в чем-то приближающейся к эстетике кинематографа с его возможностями крупного плана и монтажа. Новых средств сценической выразительности требовали и пейзажные ремарки: названия сцен в «Фамире-кифарэде» А.Таирову, как можно понять из его записок, удалось передать благодаря новаторской технике Зальцмана, «кудесника света»[27]. Однако никакая техника не передаст общей атмосферы, данной в слове («В воздухе осень»)[28]. Кроме того, по замыслу поэта, восход солнца, появление луны и т.д. были не просто переменой освещения и времени суток, но фактом эпифании, богоявления. Лишь с большой натяжкой можно рассматривать подобные ремар-

ки как «режиссерские указания» — похожие на краткие предварительные беседы режиссера с актерами, какие проводил, например, Мейерхольд (анализ личности героя, разъяснение концепции драмы). При этом структурная функция ремарок (организация особого ритма благодаря чередованию стиха и прозы) меняется, а что касается содержания — режиссер вынужден не воплощать его буквально-предметно (как это можно сделать с чеховским огурцом), а искать аналог. Не случайно А. Экстер не пошла в сценографии спектакля по пути точного воспроизведения декорационных ремарок, а стилизовала «греческий» ландшафт, придавая некое символическое значение различным формам.

С другой стороны, очень точно наблюдение О.Мандельштама, что «не как советы исполнителям, а как само исполнение следует понимать чудесные ремарки, в выразительности не уступающие тексту»[29]. Перевод на язык психологической драмы самодостаточных произведений литературы Мандельштам вообще считал приспособлением к более примитивному способу восприятия, т.е. осязательному — для тех, кто не слышит и не понимает слова[30]. Сам Анненский видел в современной театральной постановке подмену «одной сложной индивидуальности поэта» множеством актерских интерпретаций, «иллюзорной реальностью» («объективностью изображения»)[31]. Таким образом, «театральный комментарий» воспринимался им как искажающий и «деспотически ограничивающий» концепцию и личность самого художника[32]. Несценичность ремарок во многом объясняется тем различием, которое Анненский отмечал между поэтическим «словом как внушающим символом» и сценическим словом как «интонацией и жестом» — различием, приобретающим в начале XX века, по мнению поэта, «болезненный оттенок»[33]. Большинство авторских комментариев в драмах Анненского содержит символический (включая сюда его представление о слове как «символе психических актов»[34]), лирический элемент (в том понимании лиризма, какое поэт видит в диалоге бурмистра и Анания в драме Писемского — эмоционально-содержательная глубина и напряженность, «сгущенность речи»[35]). Не случайно сре-

ди ремарок так мало указаний на *точно определенные* интонации и чувства — особенно в сравнении с теми, что обозначают паузы, молчание и «тихую» речь; последние намекают на скрытые мысли и чувства, но не называют их[36]. О.Мандельштам, чьи мысли о сценических постановках иногда близки взглядам Анненского, делал исключение для того театра, который он видел в игре Яхонтова, потому что у него «все спаяно словом и держится на нем» и потому что он «играет «читателя»»[37]. Думается, Анненскому был близок театр, о котором говорил Мандельштам: «<...>путь к театральному осязанию лежит через слово, в слове скрыта режиссура. В строении речи, стиха или прозы дана высшая выразительность»[38]. Таким образом, признавая, что трагедии Анненского «прежде всего произведения словесного творчества»[39], отметим (наряду с названными выше возможностями современного кинематографа) и сценические возможности подобного театра.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Гаспаров М.Л.* Еврипид Иннокентия Анненского // Еврипид. Трагедии. В 2 томах. Т. 1. М., 1999. С. 591.

[2] Наблюдения одних исследователей над особенностями трагедий Анненского переносятся другими учеными на его переводы — и наоборот (Вяч. Иванов, М. Гаспаров, Г. Шелогурова).

[3] *Иванов Вяч.* О поэзии Иннокентия Анненского // Родное и вселенское. М., 1994. С. 174.

[4] *Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 595.

[5] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 419.

[6] Там же.

[7] *Еврипид.* Трагедии. В 2 томах. Т. 1. М., 1999. С. 602. Издание подготовлено М. Гаспаровым и В. Ярхо. Цитируемая здесь преамбула к комментариям, как можно понять из сравнения текста с изданием Еврипида 1969 года, написана М. Гаспаровым: отдельные положения близки его высказываниям в указанной выше статье, но в них более ощущается раздражение (на наш взгляд, не совсем уместное) от «неподлинности» Еврипида в переводе Анненского. Текст трагедий Еврипида в переводах Анненского дается в дальнейшем по этому изданию.

[8] Необходимость подобных ремарок была признана даже составителями издания 1969 года (Еврипид. Трагедии. В 2 томах. М., 1969), исключившими почти все ремарки Анненского из текста без упоминания об этом в комментариях (вступительная статья и комментарии В. Ярхо).

[9] *Еврипид.* Т. 1. С. 602.

[10] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 391.

[11] *Гаспаров М.Л.* Указ. соч.

[12] *Еврипид.* Трагедии. В 2 томах. Т. 1. М., 1969. С. 455.

[13] Хотя Гаспаров приводит соотношение слов Еврипида и Анненского как 40 к 40, очевидно, что лексема «камень» не раз встречается в тексте оригинала.

[14] *Гаспаров М.Л.* Указ. соч.

[15] Там же. С. 596.

[16] Там же.

[17] Там же. С. 593.

[18] Там же. С. 594.

[19] *Ярхо В.* Драматургия Еврипида // Еврипид. Трагедии. В 2 томах. Т. 1. М., 1999.

[20] *Иванов Вяч.* Указ. соч. С. 174.

[21] Ср. у Г. Шелогуровой: «<...> ремарки Анненского <...> воспринимаются как метатекстовые компоненты, без которых словесная ткань произведения не может быть воспринята адекватно» (*Шелогурова Г.Н.* Эллинская трагедия русского поэта // *Анненский И.* Драматические произведения. Античная трагедия (публичная лекция). М., 2000. С. 299).

[22] См. в «Вакханках»: «Вступительная песнь хора (под аккомпанемент флейтиста) раскрывает перед нами полную картину культа Диониса. Она полна веселого и невозбранного одушевления и вся проникнута живым общением с природой...»; см. описание хора в «Меланиппе-философе» и др. Объем такого комментария постепенно у Анненского сокращался.

[23] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 222.

[24] Там же. С. 395.

[25] Нимфа здесь — это не сознающая или только начинающая сознавать себя природа, мать-природа едва ли не в буквальном смысле. См. также: *Филатова О.Д.* К вопросу понимания трагического на рубеже веков: Ин-

нокентий Анненский // Некалендарный XX век / Сост. Мусатов В.В. Великий Новгород, 2003. С. 16-25.

[26] Как известно, именно Камерный театр А.Таирова поставил «Фамиру-кифарэда».

[27] *Таиров А.Я.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 171.

[28] Не случайно Гаспаров назвал ремарки вроде «жаркого полдня» над Федрой «фантастическими» (*Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 595).

[29] *Мандельштам О.* Иннокентий Анненский. Фамира-кифаред // *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 250.

[30] *Мандельштам О.* Художественный театр и слово // *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 223, 225.

[31] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 71.

[32] Там же.

[33] Там же.

[34] Там же. С. 202.

[35] Там же. С. 62.

[36] Даже предметная определенность слова в ремарках не всегда сценична: «Тихо-тихо. Пахнет тмином» — безвкусной была бы попытка буквальной (реальной) передачи запаха, поскольку это лишь одна из составляющих атмосферы летней поляны в горах; кроме того, слово «тмином» — это еще и звук, встраивающийся в неожиданно возникшую хореическую строку, и экзотическая лексика, которую Анненский охотно использовал.

[37] *Мандельштам О.* Яхонтов // *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 234, 235. Характеристика работы Яхонтова как «театра одного актера» перекликается с воспоминаниями Волошина о чтении Анненским своих стихов, которое «приближалось к типу актерского чтения. Манера чтения была старинная и очень субъективная <...> вместе с тем его чтение воспринималось в порядке ИГРЫ» (Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. С. 70).

[38] *Мандельштам О.* Художественный театр и слово // *Мандельштам О.* Слово и культура. С. 225.

[39] *Мандельштам О.* Иннокентий Анненский. Фамира-кифаред // *Мандельштам О.* Слово и культура. С. 250.

**Вера Тимофеева**
(Воронеж)

# ВОПЛОЩЕНИЕ КОМПЛЕКСА МЕДЕИ В ТРАГЕДИИ И.Ф. АННЕНСКОГО «ФАМИРА-КИФАРЭД»

К числу наиболее любопытных сюжетов мировой мифологии принадлежит корпус сказаний, главным действующим лицом или сюжетообразующим образом в которых является женщина, непосредственно или опосредованно участвующая в уничтожении своего ребенка, причинении ему вреда или изменении его судьбы помимо его воли и вопреки его желанию. В античной традиции самыми известными являются история Медеи, лишившей жизни детей от неверного Язона, и история Алтеи, сжегшей «мойру» сына Мелеагра, мстя ему за убийство братьев. Эти мифы примыкают к целому ряду сказаний об убийстве/причинении вреда своему мужу или возлюбленному (миф о Кибеле и Аттисе, об оскоплении Урана сыном Зевсом по наущению матери — Геи и т. д.). В свою очередь, сюжет уничтожения/причинения вреда может рассматриваться как частный вариант сказаний о вершительницах судеб, несущих своим вмешательством в жизнь людей и богов как зло, так и благо (в античности — Ананке-необходимость и ее дочери — Мойры). А. Ф. Лосев говорит о происхождении таких героинь древнегреческих мифов от представлений о Великой матери, «мрачной и страшной» богини Кибелы, культ которой восходит к эпохе матриархата[1]. В более поздний, «гомеровский» период этот образ усложняется и функционально «разветвляется»: героиня дает мудрые советы, оказывает герою действенную помощь и только в случае предательства или крушения собственных замыслов поступает как мстительница и вершительница, обретая цельность и внеморальность первоначального архетипического образца[2]. В наиболее яркой форме такой образ реализован в Медее, почему мы и выбрали в качестве рабочего определения специфического поведения женщины-

матери, безоговорочно решающей судьбу своего ребенка, следующее: комплекс Медеи.

В античном сознании архетип Матери «культурно» преломлен. В «Медее» Еврипида (период поздней классики по классификации А.Ф. Лосева) сказание выстраивается вокруг оси трагического столкновения между страстью и долгом. У Еврипида Медея не роковая вершительница судеб, а человек, истерзанный борьбой с самим собою. Героиня идет на преступление, нарушая нормы полисной этики, т. к. стоит за право людей поступать в силу собственных страстей и стремлений. Кроме того, ее решение «оправдывается» неизбежностью гибели детей от рук разгневанных коринфян и «подпирается» выбором: отдать сыновей на глумление врагам или самой совершить и убийство, и месть. Такое «человеческое, слишком человеческое» поведение «культурной» героини объясняется изменением статуса женщины в эпоху Еврипида. Дисгармоничность, отсутствие внутренней уверенности и цельности в душе героини — итог распада архаического образца под влиянием реалий уклада общественной жизни Афин, зависимого и даже убогого положения женщины. У Еврипида нет пиетета перед матриархальными воззрениями, нет пиетета и перед верованиями своей эпохи, его боги «собственные и нового чекана»[3], и волшебница, жрица Гекаты Медея столько же жертва, сколь и палач.

Переводчик трагедий Еврипида И.Ф. Анненский еще дальше отстоит во времени от матриархатного образца. Он наследник веков освоения античной культурной традиции и преломления ее в литературе Возрождения и классицизма, прежде всего в блистательных трагедиях Расина; он также наследник великой русской классики 2 пол. XIX в., ее открытий в области «двойничества» и «диалектики души». Анненский, кроме того, художник времени перехода от реализма к модернизму и времени отрицания эстетических и этических ценностей прежних эпох, гуманистической традиции. Не будучи апологетом новых веяний, он не мог не оказаться вынужденным дышать воздухом времени. Модернистские установки требовали, при обращении к историческому и культурному материалу для стилизаций, переосмысления образцов в нуж-

ном автору направлении: следовало не воспроизводить «фактуру» явления, а создавать непротиворечивую картину мира, живущего по принятым самим автором за истинные нормам, условиям и законам. Таким образом, для модерниста естественным было, отталкиваясь от мифа и его позднейших интерпретаций, творить новый миф, создавая при этом и модель, матрицу человека или существа, которые были бы органичны для этого мифа, вписаны в него как идеал и потому цельны, т. к. распадающаяся матрица 1) не идеальна и 2) не функциональна.

Анненский не есть модернист в чистом виде, однако этот ученый-эллинист к исследованию реальности подходит модернистски[4]. Он не опускается до стилизации и не создает подражания Еврипиду или Софоклу (чья трагедия о Фамире до нас не дошла), но, выбрав в качестве сюжетной опоры миф о Фамириде, пишет самобытную и актуальную для своего времени пьесу о певце — служителе духовного искусства в посягающем на его самость материальном мире. Однако в трагедии Анненского есть побочный сюжет, вплетающийся в основной и в финале если не вытесняющий основной, то становящийся равным ему по значимости; это сюжет, связанный с жизнью и судьбой матери Фамиры.

Обращаясь к вопросу об истоках образа нимфы Аргиопэ, родившей будущего кифарэда от смертного царя Филаммона, бросившей его во младенчестве, затем отыскавшей уже двадцатилетним юношей со своими идеалами и взглядами на должное и недолжное и решительно перекроившей судьбу сына по собственному произволу, мы должны учитывать, что драматург во время написания пьесы (1906) не мог располагать теми обширными сведениями по истории и теории мифа, что были получены в итоге исследований XIX — XX вв. Он как выпускник историко-филологического факультета Петербургского университета знал труды ученых русской мифологической школы Ф.И. Буслаева и А.Н. Афанасьева, работы одного из крупнейших представителей сравнительно-исторического метода А.Н. Веселовского и др., но интересы Анненского лежали в области иной культуры. Более близкой ему могла бы быть немецкая мифоло-

гическая школа (конец XVIII — начало XIX вв.), хотя ко времени фиксации его профессиональных интересов она утратила свое значение как направление в науке. Теория архетипов также не могла попасть в сферу его внимания, т. к. была изложена К.Г. Юнгом в работе «Метаморфозы и символы либидо» (1912) после смерти писателя, так же как и труд П.А. Флоренского «Столп и утверждение истины» (1914), где философ разбирает «схемы человеческого духа». Анненский в качестве основы для своих интуиций мог пользоваться только самим мифом и его интерпретациями учеными и писателями от античности до его современности. Материал кажется огромным, но: 1) драматург взял для написания «Фамиры» сюжет малопопулярного мифа, мимо которого проходили великие предшественники; во вступлении к своей «вакхической драме» он писал,что «ни со сказкой г. Кондратьева, ни <...> с драмой Софокла мой «Фамира» не имеет ничего общего, кроме мифических имен и вышеупомянутого остова сказки»[5]; 2) Анненский сам признавался, что его в работе вдохновляла отнюдь не наука. Он «трактовал античный сюжет в античных схемах, но, вероятно, в его пьесе отразилась душа современного человека. Эта душа столь же несоизмерима классической древности, сколь жадно ищет тусклых лучей, завещанных нам античной красотою»[6]. Исследователь Анненский понимал вторичность работ того же Расина и, беря во внимание весь корпус литературы на древнегреческие сюжеты, все же первенство в своей установке на создание трагедии по «античной схеме» не мог отдать никому из интерпретаторов классических образцов. Но, как самобытный поэт, он не мог завороженно следовать и за самими Софоклом и Еврипидом. В предисловии к первой «Книге отражений» он говорил: «Я же писал здесь только о том, что мной владело, за чем я следовал, чему я отдавался, что я хотел сберечь в себе, сделав собою»[7]. Можно предполагать, что в основе образа матери в трагедии «Фамира — кифарэд» лежат и миф, и архетип, еще не названный так наукой, но бытующий неизбывно, и Медея с Федрой Еврипида, и влияние культурной традиции, но преимущественно интуиции самого писателя, проведшего тонкое психологическое

исследование движений души героини, выстроившего модель ее личности, органично встроенную в созданный им мир, и представившего оригинальную для всей постантичной традиции, но объяснимую с точки зрения эпохи Анненского — эпохи рубежа веков — мотивацию поступков героини.

Нимфа Аргиопэ представлена автором с помощью характеристик, данных другими персонажами, ее собственных слов и ремарок драматурга. Их соединение помогает всесторонне, как это возможно было только в прозе, показать сущность героини. Так, например, во 2 сцене мы видим Аргиопэ подслеповатыми глазами старухи-рабыни: «Из царского дворца, должно быть, гостья... Так розовы и белы расцветают цветы, и то в садах»[8]. Однако в 1 сцене в ремарке острый глаз художника выделяет в облике нимфы иное: «Лицо с блуждающей, точно безысходной улыбкой... наклонно быстро бледнеть под влиянием как-то разом потухающих глаз. Треугольник лба... томительно бел. Движения нервны.<...> Ноги белы... но следы широковаты и ступня растоптана»[9]. Это неблагополучие богини может быть истолковано как следствие скорби по утраченному сыну, однако при сопоставлении реплик и поведения матери такая мотивация подвергается сомнению. Аргиопэ роняет, что оставила ребенка по чужой воле: «Так хотел великий Зевс, отец мой... что же делать?»[10] — и это признание своего бессилия сопровождается «подавленным вздохом»; но она не приходила к сыну 20 лет (в сцене 3 мы узнаем, что эти годы Аргиопэ провела в чаду «полуночных хотений, и диких роз, и нежных смут» — это перифрастический эвфемизм блуда). Сразу же после признания своего материнства нимфа требует у старухи ответа, почему «этот кров так жалок», «где ж рабы служить ему» (Фамире. — *В.Т.*)[11] и т. п., причем именно требует, о чем свидетельствуют ремарка перед ответом няньки кифарэда и начало ее объяснений: отвечает «поспешно»: «Все, все скажу... богиня»[12]. После такого диалога финальные слова нимфы во 2 сцене и ремарка автора, нарочито оксюморонные, поражают несоответствием говоримого и совершаемого: «Не лгу я, не соблазнять пришла я к вам, а плакать... Жестом отпускает кормилицу...»[13].

Соединение несоединимого мы обнаруживаем в словах и поступках героини и далее. Аргиопэ говорит менадам: «Я только мать, оставьте мать...»[14], объясняет сыну свое отсутствие проклятием Зевса, от которого ее избавил бог Силен, и обещает Фамире восполнить недостаток материнской любви в его детстве. Однако в ее речах постоянно звучат проговорки:«Ты рожден, чтоб быть безрадостно любимым», «девять лун безрадостных потом (после зачатия Фамиры. — *В.Т.*) девический я распускала пояс»; рождение сына связано у нее в воспоминаниях с чернотой ночи, муками и бредом[15]. Может, поэтому Фамира отвергает ее ради искусства: искусство вносит в жизнь гармонию, а признания Аргиопэ диссонансны. Когда же она соблазняет его знакомством с музами, сначала радуется, а потом бежит от ее слишком судорожных и жарких ласк: «Оставь меня. Мне страшно. Иль матери так любят?»[16].

Разгадку поведения нимфы и странного смысла ее признания Фамире: «Тебя запомнила еще я. Если только воспоминанье это, а не бред, но прежнего позорней — и бессмертней...»[17] — мы находим в сцене 8, в разговоре Аргиопэ и Силена:

Нимфа
Силен, я — мать, которую не любят.
Силен
Не верят ей — я думаю — скорей.
Нимфа
Я не нужна ему <...>
...Для чего ж
Я так люблю Фамиру? И желанья
Скопилися в такой густой туман,
В такой густой туман, что умерла
За ними и лазурь? На бурю даже
Надежды нет...
Пауза. Нимфа закрыла лицо.
Силен
Все понял я — молчи...[18]

Итак, едва не став жертвой кровосмесительного союза с отцом — Зевсом (о чем сама рассказывает в сцене 4), Аргиопэ в свою очередь жаждет любви сына.

Ее монолог напоминает речи Федры из трагедии Еврипида, но нимфа прикрывается своим материнством:

Нимфа
Я останусь
С Фамирою, Силен <...>
Здесь алтарь,
И дом мой здесь...
Силен
Не новые прикрасы
Не нового желанья[19].

Вполне по античной схеме выстроено и дальнейшее поведение героини. Отвергнутая сыном Аргиопэ признается, что в ее сердце не луг, а бездонное болото, прикрытое цветами, и просит Силена свести Фамиру с музами, зная, что с богами смертному состязаться не под силу. Силен безразличен к участи кифарэда, он не против «спесь посбить ему»[20], но не дает оценки и замыслу матери, лишь дважды отмечая, что Аргиопэ лжет и что ее просьба есть часть какого-то плана в отношении сына. В сцене 11 план этот вскрывается автором вполне. Аргиопэ признается, что не хочет даже видеть постаревшего Филаммона, но ее влечет похожий на него в юности сын. Монолог нимфы напоминает исполненные душевных метаний монологи Медеи Еврипида; мать называет свое влечение страшным сном, молит избавить ее от наваждения — и тут же терзается ревностью к музе Евтерпе, на которой женится Фамира в случае своей победы. Страсть сильнее, и в результате Аргиопэ просит Зевса не давать сыну первенства.

Решение богини хоть и нечестным путем, но вернуть себе Фамиру возвращает ей спокойствие и уверенность в своем праве стать «насильно милой». В сцене 15 ремарки автора наглядно показывают ее новое душевное состояние. «На сцену выходит Нимфа, убранная в большие и пышные цветы, белые и желтые. Она с голыми руками»[21]. Решив, что Фамира вопреки ее воле победил, говорит «чуть слышно, с хрипотой в голосе», узнав, что победы нет, говорит «глаже»[22], затем «совсем ожившим голосом»[23]. Двусмысленные слова ее не так важны, как эти вибрации

голоса. В сцене 17 она уговаривает сына, потерявшего дар, уйти с нею в фиас, переодеться вакханкой и спать под одной небридой — «как две сестры»[24]. Но ложь опять разоблачается в ремарке: «Речь Нимфы переходит в мелодекламацию. <...> то флейта, то голос уступают друг другу, чтобы нежно поддерживать одна в другом общее желание»[25]. Поэтому чуткий Фамира обличает и эту ложь, и хотя он в поэтическом прозрении догадывается о скрытой подоплеке настойчивых притязаний матери («Иль ты судьба Фамиры? И тебе / нет больше места в мире? <...> И придется мне полюбить судьбу»[26]), бывший кифарэд совершает последнюю попытку избежать предназначенного: ослепляет себя, чтобы не видеть соблазна.

В финале пьесы желание Аргиопэ привязать к себе сына сбывается. Фамира, ставший в глазах окружающих жалким и никому не нужным, кроме нее, сам зовет мать. Правда, волею Зевса нимфа превращена в птицу и должна теперь кормить сына, сопровождая слепого в скитаниях и добывая ему на хлеб пением и гаданием — вытягиванием жребиев «судьбы» для богатых купцов из ни на что более не пригодной кифары. Но любопытна ремарка автора в финальной сцене: «Фамира ощупью отыскивает посох и берет кифару, уже не касаясь струн. Птица смирно сидит у него на плече. Теперь она хозяйка положения»[27].

Что же за идею воплотил Анненский в этом странном образе матери, соединяющей черты Федры и Медеи и столь отличной от них? Мы предполагаем, что это идея мести прошлому. Аргиопэ в трактовке Анненского — существо с разъятой личностью. Богиня, она жалка в глубине сути своей, так как зависима от всех, кто сильнее властью, или духом, или способностями. Нимфа зависима от Зевса; ужалившая ее оса помимо ее воли прервала домогательства отца Аргиопэ, и тот наслал на дочь такую же осу, долгие годы гнавшую ее по миру. Она зависима от бога любви: помимо своей воли влюбилась в Филаммона, с которым также была разлучена насильно. Помимо желания, родила и бросила ребенка, причинившего ей муки, без жалости, о чем сообщает тень Филаммона в 18 сцене. Силен спасает ее от преследования осы, Силен помогает ей найти дом сына. И теперь она сно-

ва зависит — от страсти к Фамире, который ее унижает еще больше, отвергая сначала ради искусства, а потом из отвращения к инцесту и к навязываемой ему участи. Аргиопэ-богиня вне морали, она не понимает отвращения сына, но сопротивление Фамиры — последний акт противодействия мира героине. Не в силах отомстить отцу, судьбе и пр., Аргиопэ мстит за свое униженное положение сыну и хотя бы в отношении него обретает статус вершительницы судьбы, сравниваясь и в беспощадности, и в неразборчивости в средствах, и в выборе объекта мести с мифической Медеей. Как Медея в итоге возвращается к Гекате, так и Аргиопэ дано после смерти Фамиры вернуться в сонм богов и по-прежнему «пленять», о чем ей сообщает Гермес[28].

Аргиопэ, как и Медея, в итоге обретает цельность архетипического образа «темной и страшной» Великой матери, страшной тем более, что нить судьбы Фамиры она выпрядает чужими руками, а все ее поведение после первого оскорбительного для богини объяснения со смертным сыном напоминает многоходовую провокацию.

Итак, почему поступки Аргиопэ можно определить как воплощение комплекса Медеи? Основания следующие:

1) героиня согласна служить тому, кого любит, но мстит отвергшему ее любовь;

2) зависимая судьба сделала ее скрытной и лживой в достижении цели, притворно покорной воле тех, кто сильнее;

3) в осуществлении мести героиня безжалостно уничтожает личность, меняет судьбу своего сына.

Посылов к этому два:

1) понимание, что месть за неудавшуюся жизнь можно осуществить только через того, до кого героиня может дотянуться, т. е. через оказавшегося слабее нее;

2) желание выстроить для себя иной, чем дан чужой волей, вариант жизни и тем утвердить свою самость.

Но, как видим, Анненский существенно дополнил имеющуюся мифическую модель. Представленная им модель личности матери выстроена с учетом психо-

логического анализа фобий и комплексов современной ему разъятой личности человека — индивидуалиста, зависимого, однако, от всего, что отвергает, личности эпохи модерн символистского «призыва», во что бы то ни стало пытающейся переосуществить реальность вокруг себя — под себя, сознавая при этом и ничтожность своих сил, и узость круга влияния. Но Анненский увидел в таких порывах и прорыв вовне древнейших форм сознания и архаических по генезису моделей поведения.

Исследователь Ян де Фрис задавался вопросом, в какой исторический момент человеческое существование еще не ощущается как катастрофа, и постулировал это время как мир Гомера[29]. Время И.Ф. Анненского — это время мира на переломе, мира, готового к формулировке своего психического состояния как осознания «экзистенциального ужаса». Поэтому героиню трагедии «Фамира-кифарэд» можно назвать проявлением катастрофического типа личности человека эпохи рубежа, и в этом Анненский оказался более зорким, чем, например, З. Гиппиус, усмотревшая в современниках только «лунных людей». А то, что в центре интуиций драматурга стоит именно женский образ — это, как нам представляется, лишь косвенное свидетельство живучести в коллективном бессознательном архетипического образца, который вне времен и вне забвенья.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Античная литература. Учебник... / Под ред. Проф. А. А. Тахо-Годи. 2-е изд., перераб. М., 1973. С.19.

[2] См. о культах Великой матери: *Малиновский Б.* Избранное: Динамика культуры/ Пер. с англ. М., 2004; *Наговицын А.Е.* Древние цивилизации: общая теория мифа. М., 2005; *Элиаде М.* Аспекты мифа / Пер. с франц. 3-е издание. М., 2005.

[3] Античная литература... М., 1973. С. 139.

[4] *Ходасевич В.* Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 453.

[5] *Анненский И.* Избранные произведения / Сост., вступ. ст., коммент. А. Федорова. Л.,1988. С. 308.

[6] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 308.

[7] *Анненский И.* Избранные произведения / Сост., вступ. ст., коммент. А. Федорова. Л.,1988. С. 374.

[8] Там же. С. 310.

[9] Там же. С. 309.

[10] Там же. С. 313.

[11] Там же. С. 313 — 314.

[12] Там же. С. 314.

[13] Там же. С. 315.

[14] Там же. С. 319.

[15] Там же. С. 323 — 324.

[16] Там же. С. 328.

[17] Там же. С. 324.

[18] Там же. С. 333 — 334.

[19] Там же. С. 334.

[20] Там же. С. 335.

[21] Там же. С. 351.

[22] Там же. С. 352.

[23] Там же. С. 353.

[24] Там же. С. 361.

[25] Там же.

[26] Там же. С. 362.

[27] Там же. С. 370.

[28] Там же. С. 371.

[29] *Фрис Ян де.* Размышления о сказках, прежде всего, в их взаимосвязи со сказаниями о героях и с мифами // *Элиаде М.* Аспекты мифа. Указ. изд. С. 185.

**Анна Канатьева**
(Москва)

# «ФАМИРА-КИФАРЭД» НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО КАМЕРНОГО ТЕАТРА

О. Э. Мандельштам в рецензии на пьесу Анненского «Фамира-кифарэд» писал: «Театральность пьесы весьма сомнительна»[1]. Камерный театр доказал, что в театральности пьесы сомневаться не стоит. «Фамира-кифарэд» — единственная пьеса Анненского, которую увидел зритель. В ноябре 1916 года состоялась премьера вакхической драмы «Фамира-кифарэд» в Московском Камерном театре под руководством Александра Яковлевича Таирова (ныне здание Московского Камерного театра занимает Московский драматический театр им. А.С. Пушкина).

О том, как Таирову пришла в голову идея поставить «Фамиру-кифарэда» вспоминала актриса Алиса Коонен, сыгравшая в спектакле одну из менад: «Както у меня дома Таиров устроил репертуарное совещание. Были Бальмонт, Брюсов, Балтрушайтис, Сергей Городецкий. После длительных разговоров и ряда предложений Городецкий вдруг сказал: «А знаете что, Александр Яковлевич, перечитайте-ка нашего Иннокентия Анненского, талантливейший поэт! Так, с легкой руки Сергея Городецкого в репертуар Камерного театра вошла пьеса «Фамира-кифарэд[2]».

Таиров долго искал художника для своей постановки. Ему нужен был совершенно новый художник, хорошо чувствующий объем. Таким художником стала Александра Александровна Экстер (урожденная Григорович, 1882 — 1949). Экстер некоторое время жила в Париже, училась в частной академии «Ла Гранд-Шомьер». Она была ученица Леже, дружила с Пикассо. И вот она принялась за создание декораций.

А. Таиров писал в «Записках режиссера», что при создании макета сцены перед ним стояли две задачи. Нужно было, с одной стороны, создать построение для вакхических и сатирических моментов спектакля, в сплетениях которых возникала трагедия Фамиры, с другой стороны — для аполлонических. Поэтому, пи-

шет Таиров, «Мы отдали всю центральную часть задних планов макета для площадок, выявляющих аполлонийский ритм, звучащий в образе Фамиры, а все боковые планы заняли формами, которые, громоздясь вокруг основного ритмического рисунка, центра, вибрировали всем многообразием ритмических колебаний, присущих культу Диониса»[3].

Аполлоническое, трагедийное начало получило статичное и монументальное выражение — это была широкая торжественная лестница по центру сцены. Дионисийское начало было воплощено динамически. Оно начиналось занавесом с изображением вздыбленных козлов. Сцена представляла собой систему наклонных площадок, на площадках — пирамиды, конусы и кубы, взгромоздившиеся на ребра. Пирамиды являлись метафорой кипарисов, неким подобием гор, они погружали в атмосферу Эллады. Вот что писалось об этом на страницах журнала «Рабочий и театр»: «Нагромождение кубических и пирамидальных форм легко ассоциировалось с представлением о той скалистой и дикой местности, в которой разворачивалось действие лирической трагедии Анненского. Конусообразные формы и обелиски, возвышавшиеся по бокам сцены, можно было принять за геометризованный образ типичных для эллинского пейзажа пирамидальных тополей»[4].

Таким образом, как бы в самом построении макета уже таились роковые столкновения двух культов: аполлонического и дионисийского, которые и насыщают собою всю трагедию Фамиры-кифарэда.

Абрам Эфрос отмечает, что декорации Экстер были монументальны, ничто не стояло в них приблизительно, на глазок. Декорации Экстер были объемны. Она освободила сцену от рисованных декораций. Её декорации были функциональны. Так, на широких ступенях извивались тела вакханок, на кипарисы взбирались сатиры, а к камням скал гармонически приникала величественная и скорбная фигура героя пьесы, кифарэда. К тому же, широкие и плавные жесты Фамиры, равно как и экстатически воздетые в страстной истоме руки вакханок находили свое соответствие в простых, суровых и величавых вертикалях кипарисов.

Таиров вспоминал, что цветовая композиция «Фамиры-кифарэда» базировалась на сочетании черного цвета и золотого. Золотой — стремление Фамиры к солнечному Аполлону, музам, гармонии. Черный же — мрачная трагедия его слепоты. Также в оформлении сцены присутствовал серый цвет. «Нейтральная окраска всей сценической конструкции приводила на память бурую серость каменистых пейзажей Фракии, Аттики и Пелопоннеса»[5] — писал журнал «Рабочий и театр».

В «Записках режиссера» Таиров писал: «В работе над «Фамирой-кифарэдом» мне посчастливилось встретиться с кудесником света, ведавшим его чудесные тайны... Я говорю о художнике Зальцмане»[6]. И вот что инженер-художник А. Зальцман предложил Таирову: «Здесь можно дать рассеянный свет, такой, как настоящий, который нас окружает. Это даст впечатление чистоты воздуха и расширит пространство сцены»[7].

В освещении не участвовали ни рампа, ни софиты, ни прожекторы. Зальцман разместил за нейтральным горизонтом и еще в ряде точек световые источники. Краска как способ обработки поверхности была вытеснена светом. Свет насыщал все пространство. В зависимости от ситуации на сцене свет должен был меняться. «Задний фон — белое полотно. На нем то голубой, то розовый свет»[8] — записал после просмотра спектакля Д.С.Усов (поклонник творчества Анненского — поэт, переводчик, литературовед).

Подобное световое освещение в совокупности с объемными декорациями делали пространство сцены трехмерным. В «Фамире-кифарэде» было разрушено понятие декоративного фона. Актер и трехмерное пространство сцены должны были являть собой некую сферическую целостность. Сценическая площадка стала активным участником спектакля, по выражению Таирова, «клавиатурой для выявления актера».

«Театральная газета» отмечала, что, по сути, в постановке всего три роли — Фамиры, нимфы и хора. Фамиру-кифарэда играл актер Николай Михайлович Церетелли (настоящие фамилия и имя Саид Мир Худояр Хан, 1890–1942). По воспоминаниям современников, он был красив, умен, молод, высок, обла-

дал приятным голосом. Вот некоторые отзывы о его игре: «Театральная газета» писала: «Молодой артист в этой трудной роли положительно заинтересовал. Мощный, красивый голос, пластическая выразительность тела — невольно приковывали внимание»[9]. Вот отзыв журнала «Рампа и жизнь»: «Церетелли дал образ Фамиры, может быть, слишком бледно очерченный, но полный тихого благородного обаяния. У него был пленительная улыбка, передающая звездную тоску...»[10]. Критика отметит и недостатки игры Церетелли: недостатки в пластике, декламации и то, что «многое у Церетелли построено на внешнем и оттого местами чувствовался холодок. Обжигающего темперамента нет, а может быть, только пока нет»[11]. Но в целом, рецензенты писали, что Церетелли справился с ролью, верно понял Фамиру, созданного Иннокентием Анненским. В его игре не было «переигрывания». Скорее, было некоторое «недоигрывание» — из страха навредить Фамире, созданному Анненским.

Не столь благодушные отзывы были об актрисе Коллэн, исполнявшей роль Нимфы. «Нимфа Коллэн — вульгарна, с жестким профилем»[12]. Ее обвиняли в неестественности, позерстве: «Вечно юная нимфа — все это не в силах госпожи Коллэн, читающей с пафосом и позой псевдо-классицизма»[13] (отзыв журнала «Рампа и жизнь»), «Госпоже Коллэн нимфа, в целом, не удалась. Очень уж сгустила краски, очень нажала, форсировала артистка. Скорей, это была игра под трагический пафос, чем подлинный пафос, и в тоне, поставленном на ходули, и в жесте, подчеркнуто-роковом»[14] (отзыв «Театральной газеты»). И только монолог Нимфы о двух сестрах критика отметила как несомненную удачу госпожи Коллэн.

Я разведу тебя с твоей обидой
И утомлю безумием игры —
И будем спать мы под одной небридой,
Как две сестры...[15]

Таиров писал, что Камерный театр ищет возможность для попытки построения хорового начала в пьесе. Но хоровое начало спектакля критика отнесла к недостаткам пьесы: «Театральная газета» писала: «В

хоре менад привлекала его красочная часть. Его [Таирова] интересовала маска менад, их линия, их краска, и гораздо меньше то их обобщающе-психологическое начало, которое имел в виду Анненский. В таком толковании менады явились какой-то вклейкой в трагедию, немотивированной, непонятной»[16]. Критика объясняла этот крупный недочет увлечением Таирова театром масок.

Критика отметит еще один, наиболее серьезный недостаток постановки Таирова — оказалось, что его актеры не сумели передать ритм стиха Анненского. «Рампа и жизнь» писала, что стихи декламировались неприятно певуче и форсированно, «убивая хрупкость хрустальных форм»[17]. «Читка — с завыванием»[18] — отметит Д.С. Усов.

Николая Церетелли называли единственным, кто сумел передать ритм стиха Анненского. Таиров в «Записках режиссера» вспоминал, что, по общему признанию, лучшим местом спектакля была сцена стансов Фамиры. Но она же, несомненно, была самой непонятной по тексту:

Долго хранил ты Адмету стада,
Адмету стада.
О, бред!
Ты ль друзей, кифарэд,
Покидаешь когда?
О, бред!
Цевницу настроив, вручи ей,
Твоей беловыей...[19]

«Ручаюсь, что вы ничего не понимаете, — пишет Таиров, — как не понимало ничего большинство зрителей, но в работе над стансами был так счастливо найден их ритм, что зал напряженно внимал исполнявшему их Церетелли»[20]. Зрителей поразил речитативно-напевный контрапункт, на котором Церетелли произносил свои стансы. Голос актера поднимался от скороговорки до плавного и певучего лада. Местами речь непосредственно переходила в пение. «Протяжный металл его голоса памятен посейчас» — пишет Абрам Эфрос.

Неумение остальных актеров передать ритм — этот недостаток следует отнести к неумению самих актеров, а не к режиссерским недосмотрам, поскольку Таиров настаивал на том, чтобы ритм стихов Анненского был непременно соблюден. Актриса Коонен отмечала, что стих Анненского действительно являл собой трудность для актеров. В ряде моментов стихи отличались «некоторой заумностью»[21] и это мешало выражению чувства. Особенно трудно приходилось Церетелли. Тогда Таиров посоветовал в тех местах, где текст был особенно сложен, не подчеркивать текст, а усиливать эмоциональную и пластическую выразительность. Так в спектакль вошел ряд мимических и пластических сцен.

Костюмы к спектаклю были также выполнены Александрой Экстер. Костюмы являли собой стилизацию под этрусские вазы — цветные рисунки на темном фоне. Котурны на ногах актеров приводили на память греческие театральные действа.

Таиров вспоминает о костюмах в «Фамире-кифарэде»: «Главная роль отводилась телу актера, а костюма почти не было»[22]. Критика тут же отметила: «Г. Таиров, раздел вакханок и сатиров совсем как в Греции»[23]. Постановку называли: «Обнаженная постановка»[24]. Но Таиров в это «раздевание» вакханок и сатиров, как и прочих актеров, вкладывал определенный смысл: «от актеров уже требовалось не только умение употреблять общепринятые трафаретные жесты, но и жесты, рожденные свободой и радостью человеческого тела»[25]. Таиров хотел, чтоб его актеры были свободны и естественны. Алиса Коонен писала об «особой тяжести жеста», которой добивался Таиров от актеров. О тяжести как о значимости жеста, верности жеста. Он даже сам показывал актерам, как надо играть. И он, по воспоминаниям актеров, великолепно показывал Фамиру на репетициях.

Алиса Коонен в своих воспоминаниях писала и о гриме актеров. Когда впервые была опробована световая система Зальцмана, оказалось, что обычный театральный грим в этом свете выглядел совершенно неприемлемым. «Актеры казались накрашенными, как в захудалом балагане»[26]. Тогда Таирову пришло в голову сделать грим графическим. То есть подчеркива-

лись только глаза и брови, а тон лица оставался своим, естественным. А так как тела актеров были сильно обнажены, возникла еще одна мысль — подчеркнуть рельеф мышц. Это было сделано тонкими растушеванными линиями. Этих линий из зала было невозможно увидеть, но тела укрупнялись, казались сильными, могучими.

Татьяна Ладо, зрительница, заметила: «Музыка в спектаклях Камерного театра была одним из главных элементов»[27]. «Фамира-кифарэд» также не обошелся без музыкального сопровождения.

Музыку к спектаклю написал композитор А. Фортер. О. Э. Мандельштам еще до постановки «Фамиры-кифарэда» сказал, что музыкальная иллюстрация не прибавит пьесе ровным счетом ничего. Поскольку музыка уже содержится в слове Анненского. «Для чего, в самом деле, тимпан и флейту, претворенные в слово, возвращать в первобытное состояние звука»[28]. Эти слова оказались пророческими. Критика отметила, что музыки Фортера в «Фамире» почти не слышно, ее не замечаешь. Она — фон, с которым сливаются впечатления от видимого на сцене. Также на страницах периодических изданий того времени отмечалось, что музыка Фортера противоречит всей постановке, что написанное им может быть оспорено с точки зрения соответствия стилей: «классические одежды драмы, кубическая постановка в декорациях и импрессионистская музыка Фортера — все это как-то не вяжется в стройное целое»[29].

Но это не означало, что музыка А.Фортера была лишена таланта и значения: «там (в музыке Фортера) было для музыканта что заметить и чем восхищаться: тонкостью гармоний, вкусом, оркестровкой, мастерством автора, который сумел в минимальный оркестр влить мощь и силу колорита»[30]. Но для спектакля «Фамира-кифарэд» достаточно было менее сложной, более «обстановочной» музыки.

Актер Александр Оленин вспоминал о спектакле: «Премьера пьесы Иннокентия Анненского «Фамира-кифарэд. Перед началом спектакля А.Я. Таиров поднимался по лестнице, ведущей на сцену. Стуча котурнами, шли за ним актеры... На премьере никто не был уверен в приеме зрителем этого спектакля»[31]. А

вот воспоминание Алисы Коонен о премьере «Фамиры»: «Очень хорошо помню этот спектакль. Напряженная тишина в зрительном зале, никаких внешних знаков одобрения. <...> Поклонники и друзья театра говорили Таирову и актерам много хороших, даже восторженных слов, но впечатление рядового зрителя оставалось загадкой. Каково же было наше удивление, когда на следующий день появились абсолютно единодушные, очень хвалебные отзывы в прессе»[32]. Даже Николай Эфрос, верный защитник Московского художественного театра, писал об этом спектакле как о полной победе Камерного театра.

Итак, спектакль был одобрен зрителем и критикой. «Постановка «Фамиры-кифарэда», несомненно, самое значительное явление в начале сезона. Я вовсе не хочу этим сказать, что спектакль оправдал все возлагавшиеся на него надежды — слишком своеобразен был замысел, слишком сложна драма Анненского сама по себе, слишком неблагоприятно для больших затей в наше военное время, чтобы все вышло так, как предполагалось. Но именно ввиду перечисленных обстоятельств даже промахи спектакля интересны, а самый факт его значителен»[33].

Подобные отзывы можно было прочитать в современных постановке изданиях. Отмечая недостатки постановки, никто не сомневался в ее значимости в истории Камерного театра и российского театра вообще. Спектакль называли революцией в театре и самым ярким событием сезона 1916 года. Абрам Эфрос писал в своей книге «Камерный театр и его художники», что гармоничность постановки определялась тем, что по одной линии новаторства выровнялись режиссер Александр Таиров, актер Николай Церетелли, художник Александра Экстер и, несомненно, драматург Иннокентий Анненский. Размышляя о значении Анненского, Абрам Эфрос писал, что Анненский был переходной фигурой, классицистом-новатором. Его ученость эллиниста, его строгость в знаниях была модернистична в применении на практике. «В «Фамире» он соединил обе крайности — «чистая античность представала в кубическом расслоении»[34]. Режиссер Таиров нашел у драматурга схему, которую сам так долго искал. И воплотил эту схему на сцене.

Спектакль «Фамира-кифарэд» был возобновлен в 1919-м году[35]. Актер Камерного театра Николай Быков вспоминал, что спектакль был возобновлен с некоторыми изменениями: «Александр Яковлевич Таиров пригласил Е.М. Шаломытову, опытного педагога и балетмейстера для работы в театре. Под ее руководством были возобновлены такие спектакли, как... «Фамира-кифарэд», где она заново поставила танец Сатира и вакханки, который я танцевал с Дорой Павловой»[36]. Также в постановке 1919-го года пришлось отказаться от ряда предложений Зальцмана — на реализацию их не хватало денег.

13 декабря 1919 г. состоялся показ «Фамиры-кифарэда», посвященный десятилетию со дня смерти Анненского. Билеты на спектакль были распределены среди профессиональных и рабочих организаций. Спектаклю предшествовали две речи — речь Бальмонта, которая, «расцвеченная яркой образностью и четкостью символов, была все же слишком «специальной», философски отвлеченной»[37] и непонятной для рабочей публики. Со второй речью выступил сам режиссер Таиров. Он говорил о трагическом уделе Анненского — «пребывать и при жизни, и после смерти в полной безвестности»[38] и выражал надежду, что благодаря постановке рабочая среда обратит внимание на творчество поэта Анненского.

А после 1920-го года пришлось отказаться и от самой постановки «Фамиры-кифарэда». Более зритель никогда не видел вакхическую драму Иннокентия Анненского на театральных подмостках.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Мандельштам О.Э.* Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987. С. 250.

[2] *Коонен Алиса.* Страницы жизни / Послесл. Ю. Рыбакова. 2-е изд. М.: Искусство, 1985. С. 221.

[3] *Таиров А.Я.* Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: ВТО, 1970. С. 160.

[4] *Державин Конст.* «Фамира Кифаред»: К двадцатилетию Государственного Камерного театра // Рабочий и театр. 1934. № 36. Декабрь. С. 8 — 11.

[5] Там же.

[6] *Таиров А.Я.* Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: ВТО, 1970. С. 171.

[7] *Коонен Алиса.* Указ. соч. С. 227.

[8] НИОР РГБ. Ф. 218. Оп. 1071. № 25. Л.1-2об. Фрагмент письма Д.С. Усова к Н.С. Архипповой о посещении спектакля Московского Камерного театра <1916> предоставлен Т.Ф.Нешумовой.

[9] *К.* Камерный театр // Театральная газета. 1916. № 46. 13 ноября. С. 9.

[10] *Королев В.Л.* Камерный театр // Рампа и жизнь. 1916. № 46. 13 ноября. С. 11. Подпись: Влад. Королевич.

[11] *К.* Камерный театр // Театральная газета. 1916. № 46. 13 ноября. С. 9.

[12] НИОР РГБ. Ф. 218. Оп. 1071. № 25. Л.1-2об.

[13] *Королев В.Л.* Указ. соч. С. 11.

[14] *К.* Камерный театр // Театральная газета. 1916. № 46. 13 ноября. С. 9.

[15] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 530.

[16] *К.* Камерный театр // Театральная газета. 1916. № 46. 13 ноября. С. 8.

[17] *Королев В.Л.* Указ. соч. С. 10.

[18] НИОР РГБ. Ф. 218. Оп. 1071. № 25. Л.1-2об.

[19] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 509.

[20] *Таиров А.Я.* Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: ВТО, 1970. С. 133.

[21] *Коонен Алиса.* Указ. соч. С. 225.

[22] *Таиров А.Я.* Указ. соч. С. 176.

[23] *Королев В.Л.* Указ. соч. С. 11.

[24] *Хидекель Р.* О трех художниках Камерного театра // Искусство. 1971. № 5. С. 37.

[25] *Таиров А.Я.* О творческом методе в истории Камерного театра: (Лекции. 2 января 1931г.) // Таиров А. Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: ВТО, 1970.С. 270.

[26] *Коонен Алиса.* Указ. соч. С. 228.

[27] *Ладо Татьяна.* Благодарность: (Воспоминания о Камерном театре) // Государственный театральный музей имени Бахрушина. Ф. 526. Л. 4.

[28] *Мандельштам О.Э.* Слово и культура. М.: Советский писатель. 1987. С. 250.

[29] Театральная газета. 1917. № 1. С. 9.

[30] Там же.

[31] *Оленин Александр.* Тверской бульвар — Никитская и обратно // Рабочий и театр. 1935. № 1. С. 4.

[32] *Коонен Алиса.* Указ. соч. С. 228 — 229.

[33] *Тугенхольд Я.* Письмо из Москвы // Аполлон. 1917. № 1. С. 72.

[34] Камерный театр и его художники: 1914 — XX — 1934 / Введение Абрама Эфроса. М.: Изд. Всероссийского театрального общества, 1934. С. 22.

[35] См. об этом: Камерный театр в этом сезоне: (Беседа с А. Я. Таировым) // Вестник театра. 1919. № 38. 21 — 26 окт. С. 12. Без подписи. — А. Ч.

[36] *Быков Николай.* Первая встреча с Камерным театром // Государственный театральный музей имени Бахрушина. Ф. 526. № 135. Л.7-8.

[37] *Колпакчи Л.* Камерный театр: Спектакль памяти Ин. Анненского // Вестник театра. 1919. № 47. 23 — 28 дек. С. 9. Подпись: Лев К.

[38] Там же.

**Владимир Капцев**
(Минск)

# ОСНОВНЫЕ МОТИВНЫЕ ОППОЗИЦИИ ТРАГЕДИЙ ЕВРИПИДА В ПЕРЕВОДАХ ИН. АННЕНСКОГО

С середины 1890-ых годов Ин. Анненский начинает планомерно осуществлять свой замысел по переводу, изданию и комментированию всего Еврипида. Более того, современники считали Ин. Анненского именно мастером перевода. Так полагал и сам автор. В своем письме к А.В. Бородиной он говорит, что работает «исключительно для будущего» и мечтает полным переводом Еврипида «заработать себе одну строчку в истории литературы»[1].

Определяя особенности личного восприятия Ин. Анненским античного трагика, следует говорить не о Еврипиде как личности и человеке, но о Еврипиде — носителе подлинно трагедийного начала, своеобразном античном декаденте, сумевшем сделать человеческую душу центром всех мировых противоречий. В данном плане для Анненского и Еврипид, и он сам — маски подлинного художника в различные эпохи

Обратимся непосредственно к текстам переводов и их закономерностям. Первое же описание места событий в трагедии «Геракл» выделяет символическую роль алтаря божества (в данном случае Зевса — отца Геракла и покровителя его семьи) как священного, дающего защиту места. Заметим, что данная функция алтаря характерна для целого ряда трагедий и встречается в «Гераклидах», «Андромахе», «Ионе». Однако основным его значением продолжает оставаться указание на *жертвенный* мотив как один из постоянных для всех трагедий. Отметим также попытку осквернения алтаря через убийство в «Гераклидах», «Андромахе», «Электре», «Оресте» и «Ионе».

Далее проявляет себя мотив вынужденного изгнания матери и детей[2], связанный с утратой дома и образующий в данном контексте оппозицию: *«дом — изгнание»*. Его причиной становится появление в ро-

довом дворце чужого правителя — «не отца» (оформляется оппозиция *«отцовское — материнское»* с точки зрения родовой, кровной принадлежности), который, боясь мести выросших детей и подсознательно чувствуя свою ущербность перед силой и славой настоящего отца и правителя Геракла, приказывает их казнить. Обратим внимание на приказ поджечь детей вместе с алтарем: страх оказывается сильнее святотатства.

В целом, мотив *жертвы* реализуется в трех основных моделях:

— казнь детей (ее попытка) как стремление победителя истребить род погибшего отца-героя (Лик — детей Геракла в «Геракле», Еврисфей — их же в «Гераклидах», Менелай — сына Гектора в «Андромахе», Одиссей — тоже сына Гектора в «Троянках»). В данном случае следует исходить из родового закона, дающего все права победителю и мотива невинной жертвы «по злому жребию судьбы»;

— жертва, призванная обеспечить поход и воинский успех, снять родовое проклятие (чаще всего «дева-жертва») (Ифигения в «Ифигении в Авлиде», Менекей в «Финикиянках», Макария в «Гераклидах», Поликсена в «Гекубе»). Здесь следует обратить внимание на антитезу *«отцовское — материнское»*, где отец олицетворяет власть и следование закону, определенному богами, и стоит перед нравственной дилеммой: долг — отцовское чувство;

— принесение в жертву собственных детей либо жертвование собой как следствие личного чувства (супружеского долга — в «Алькесте», безумия — в «Геракле» и «Вакханках», страсти — в «Ипполите», мести — в «Электре», «Андромахе», «Оресте», ревности — в «Медее»).

Мотив невинной *жертвы* часто реализуется непосредственно через *брачный* мотив: сожаление героя или его матери о будущем, как несостоявшемся браке, где сама смерть нередко воспринимается как брак, а могила как «брачное ложе»: Мегара[3], Алькеста[4], Иокаста[5], Медея[6], Макария[7]. Возможна также ситуация мнимого брака («Ифигения в Авлиде»). Два символа этой оппозиции *«алтарь/статуя»* и *«брач-*

*ное ложе»* присутствуют практически во всех трагедиях.

По ходу трагедии из царства мертвых возвращается Геракл и убивает Лика. Действия полубога трактуются хором как правомерные, одобренные свыше[8], а его чудесное появление объясняется Мегарой милостью богов, услышавших ее молитвы[9].

Далее на Геракла, готовящегося принести Зевсу очистительную от крови жертву, находит безумие: «Хор. О, Лисса недаром пришла пировать: / Без *жертвы* не будет»[10] [Курсив мой. — *В. К.*]. Геракл приносит в жертву последней собственных детей. Отметим, что алтарь уже не является для них защитой, т.к. безумие наслано Герой.

Мотив *безумия* также довольно регулярен: Орест — в «Оресте», «Ифигении в Тавриде», Эдип — в «Финикиянках», а также Иксион и Фамира в собственно авторских трагедиях.

В финале Геракл отправляется в изгнание. И если первый вариант мотива — изгнание вынужденное как поиск и вновь обретение утраченного дома (Елена — в «Елене», Ифигения — в «Ифигении в Тавриде»); то здесь второй — изгнание представлено как наказание безумием, но с последующим очищением (то и другое определяется волей богов).

Таким образом, в трагедии «Геракл» нашел отражение основной комплекс авторских мотивов, включающий, прежде всего, оппозиции: *«жертва — брак»*, *«изгнание — дом»*, *«отцовское — материнское»*, а также ряд более частных мотивов и мифологем.

По такому же принципу рассмотрим трагедию «Финикиянки».

В прологе фигурируют символы двух мотивов: алтарь Аполлона (помимо жертвы указывает на неизбежность предсказанного) и царское ложе Иокасты, которая из вдовы становится женой Креонта[11]. Обратим здесь внимание, что царский престол может трактоваться именно как ложе. Сравним в «Ипполите»: «И п п о л и т. Иль у меня была надежда с *ложем* / На твой престол, ты скажешь?..»[12] [Курсив мой. — *В. К.*].

Кровосмесительный брак и последовавшие за этим безумие и слепота Эдипа является следствием «злого

рождения»[13] и проклятия дому, а в совершаемых преступлениях малая часть его личной вины. Так реализуется характерный для античного мировоззрения мотив бессилия человеческой воли перед Судьбою. В «Геракле»: «Мегара. Бороться с повелением богов — / Какое жалкое бесплодное боренье! / Какая слепота! Да разве смертный / *Судьбы* решенье изменил хоть раз?..»[14] [Курсив мой. — *В. К.*].

По ходу трагедии Полиник, вернувшись с войском из изгнания, в которое его отправил отец, приходит к алтарям своих предков. А в противостоянии двух братьев на первый план выходит обобщенный образ жертвы в словах Тиресия, определяющего войну как «дни тяжких жертв...»[15]. Однако воинский успех предполагает вполне конкретную жертву — Креонт должен «заколоть в дар Отчизне» сына[16], сделать свой выбор между долгом и отцовским чувством: «Иль должен я из жалости к отчизне / Ей сына *жертвовать*?..»[17] [Курсив мой. — *В. К.*]. Данный монолог найдет продолжение в сомнениях Агамемнона, стоящего перед нравственной дилеммой: жертва в лице любимой дочери — воинский успех и слава Эллады. Перед нами два варианта противоречия между «чувством» и «долгом»: Агамемнон, который проникся высоким пафосом общей идеи, и Креонт, который пытается отправить сына в изгнание-спасение.

Однако герои-будущие жертвы сами разрешают данную антиномию, сознательно жертвуя собою ради великого целого (для Менекея это — отчизна[18], для Ифигении — родина, «вся Эллада»[19], для Макарии — «дом родной» и спасение семьи[20], для Поликсены — память о былом величии Илиона и нежелание из царицы становиться рабыней[21]. В данном случае перед нами античная модель допустимого выбора — стремление умереть достойно и нежелание быть «*жертвой* по жребию».

В финале самоубийство Иокасты в словах Креонта вновь интерпретируется в контексте «несчастного брака»[22]. В свою очередь, Антигоне обещан блестящий брак[23], но она выбирает добровольное изгнание с отцом: «О, чистая *изгнанья* не страшится, / И *жертвовать* отрадно ей, отец»[24] [Курсив мой. — *В. К.*].

В «Ифигении в Авлиде» определяющий мотив вынесен в подзаголовок («Ифигения — жертва»). Причем в трагедии реализуется вариант жертвы через мнимый «блестящий» брак[25]. Определенная гаданиями жреца в жертву, Ифигения вызывается в греческий лагерь под предлогом вступить в брак/разделить ложе с Ахиллом[26]. Причем обманутыми оказываются не только Ифигения и Клименестра, но и сам Ахилл[27]. Само жертвоприношение также осмысляется через брак: «...жертва *брачная* богине»[28], где героиня «блаженная *невеста*» на алтаре, а Аид — «ее жених»[29]. [Курсив мой. — *В. К.*].

В другом контексте «чистая» жертва Артемиде-деве невесты, не познавшей брака, противопоставлена «позорному» браку Елены с Парисом[30]. Таким образом, Ифигения становится невинной жертвой за чужую измену.

Вместе с этим, семантика жертвы еще более развернута. От успеха похода на Трою зависит будущее Агамемнона как предводителя Эллады. А потому дочь становится залогом грядущей славы или позора отца, «который видел выход да жалел проститься с властью»[31]. Отец здесь действует как олицетворение закона, выражающего волю богов, и жертвует данным ему от природы (материнским началом) — любимую дочь. Сам Агамемнон пытается объяснить свой поступок безумием[32] и роковым жребием[33]. Отметим также, что неоднократная пересеченность и многозначность мотивов предопределяет иносказательность речи героев. Так гибель героини сравнивается с «долгой разлукой», плаванием и новым домом[34].

Но с определенного момента трагедия проникается пафосом высшей жертвенности: «А г а м е м н о н. Дитя мое... Не Менелая волю,/ Как раб творю... Эллада мне велит/ тебя убить... ей смерть твоя угодна,/ Хочу ли я иль нет, ей все равно:/ О, мы с тобой ничто перед Элладой...»[35].

Далее следует отчаянное моление Ифигении о спасении, обращенное к Зевсу[36], но с приходом Ахилла следует преображение героини: «На меня теперь Эллада, вся великая Эллада / Жадно смотрит; в той *жертве* беззащитной и бессильной / Все для них: по-

путный ветер и разрушенная Троя...»[37] [Курсив мой. — *В.К.*]. Обратим внимание, что Ахилл восхищен услышанным и сожалеет о несостоявшемся браке[38]; а также на слова Клименестры о возможной мести мужу: материнские муки оказываются сильнее осознания воли богов и прощения мужу-убийце[39]. Так устанавливается связь посредством данной строки со смыслами трагедии «Электра».

В «Электре» на первый план выходит антитеза *«отцовское — материнское»*. Но разрешается она уже привычным для нас образом — через брак и жертву.

В прологе мы видим алтарь Аполлона. Далее в своем монологе пахарь говорит о запрете на царский брак Электры с равным ей; поскольку Эгисф опасается появления в чужом роду наследника-мстителя[40]. Мы также узнаем, что Орест спасается в изгнании.

Затем следуют мотив родового проклятия за убийство отца и, как следствие этого, неприятие Артемидой жертвы от Электры[41], возвращение Ореста из изгнания, месть за смерть отца и «низкий» брак матери. А само убийство происходит непременно через жертву.

Так убийству Орестом Эгисфа предшествует принесение последним жертвы богам в честь будущего наследника. (Орест в это время молился, чтобы «ему отцовский *дом* вернуть»[42] [Курсив мой. — *В. К.*]. Причем, Эгисф сам в большой степени провоцирует Ореста к трактовке убийства как жертвы, сперва приглашая того на жертвоприношение в качестве гостя, а после вручая нож с просьбой разделать тушу жертвы[43]. Данным образом происходит совмещение планов ? реального преступления и ритуального акта (Орест также объясняет убийство жертвой отцу) — а Эгисф сам становится жертвой и в действиях Ореста уподобляется закланному быку[44]. Примечательно, что далее, в разговоре Электры и ее матери, царь иначе как «закланный бык» уже не называется.

Приговоренная детьми мать вызывается в дом Электры обманом — для участия в мнимой жертве по случаю рождения внука[45]. Ситуация обратная мнимому браку в «Ифигении — жертве». И далее как средоточие смыслов показателен монолог Электры:

«Войди в наш бедный *дом*. Но осторожней,/ Чтоб копотью от черных стен его / Ты пеплос не испортила. О, *жертву*/ Ты должную бессмертным принесешь / (Вслед ей.) Кошница ждет, и нож жреца отточен: / Зарезан бык, а рядом место есть…/ О, там, во тьме Эреба, как под солнцем, / Ты *ложе* с ним разделишь…»[46] [Курсив мой. — *В. К.*].

В финале Электре богами объявлено о её браке с Пиладом, но за пределами родины, т.е. о почетном изгнании. Орест, в свою очередь, отправляется в изгнание-наказание.

В «Оресте» мотив безумия (Эринии связаны с материнским культом, а потому наказывают за убийство матери) реализуется через символ «кровавого» ложа, на котором страдает герой[47]. В других вариантах символ находит повторение в «Алькесте» и «Федре».

Отметим также прямое возложение вины за убийство на Аполлона, который Оресту «велел зарезать мать»[48] и осознание Электрой себя и брата жертвами бога[49].

Основной конфликт вновь уходит корнями в древнюю оппозицию матриархально-патриархальных отношений. В данном плане Орест, как сын, однозначный представитель патриархального уклада, поступает с матерью по отцовским законам, но не следует слепой мести. Ему покровительствует Аполлон, бог отцовской моногамии[50].

Сложнее трактуется поведение Электры. Ею, скорее, движет не стремление исполнить закон, но фрейдистский комплекс ненависти девочки к матери. В результате чего нет однозначного толкования содеянного. В сознании героини образ матери амбивалентен: «Мать, — и жертва, и жрица — мать!»[51] Когда верховный суд, олицетворяющий отцовский закон, выносит смертный приговор, Электра интуитивно обращается к материнскому началу, именно у него начинает искать защиту, сожалея в очередной раз о невозможности брака и детей[52].

Далее Орест говорит об определенном судом самоубийстве как жертве[53], а также о невозможности брака Пилада с Электрой, т. к. ее ждет «печальный брак», советует другу найти «другое ложе»[54].

Развязка, как в большинстве трагедий, происходит благодаря вмешательству бога. Аполлон определяет брак Электры с Пиладом[55], а самому Оресту в будущем, после изгнания, — в невесты Гермиону, которую герой ранее готовился заколоть и принести в жертву[56].

Весьма показателен мотивный анализ «Алькесты», где реализуется оппозиция *«брак — жертва»*.

Первопричиной добровольного жертвования героиней собой ради спасения мужа является не принесенная брачная жертва Артемиде. Поэтому весьма показательно, что, узнав «свой день последний между дней», Алькеста сперва обходит все алтари в доме (символ первого мотива), а затем следует в «венчальный покой», где льет слезы на брачном ложе (символ второго мотива). И далее оба мотива развиваются практически параллельно.

Алькеста берет с мужа обещание, что тот ради детей сохранит верность её памяти и не вступит в новый брак[57], а ее смерть в словах Евмела означает гибель дома[58] (Мотив изгнания пока перифериен и проявляется в изгнании Геракла). Адмет обещает носить пожизненный траур и быть детям «без матери за мать»[59], проклинает отца, отказавшегося принести себя в жертву, и говорит о своем чувстве и поступке жены в жертвенном аспекте: «В тебе наша жизнь, наша смерть. / Любовь твоя ? это *алтарь* мой»[60]; или: «Ты *жертвою* великой сберегла / Душе моей отрадное дыханье»[61] [Курсив мой. — *В. К.*]. Далее он говорит о новой ипостаси брака с умершей Алькестой как о браке со статуей, которую он намерен положить с собою в постель, «чтоб ночью обнимать»[62].

Очевидна взаимосвязь текстов «Алькесты» с «Лаодамией» (первая трагедия завершена в 1900, вторая — в 1902 г.): брачная жертва Артемиде ? моление Артемиде-луне («лунный» брак с тенью), комплекс статуи персонификации умершего, значимая роль детей/или отсутствие ребенка, представление смерти как дома[63], и «аидовых дверей», деструктивная роль отцов-старцев, цветовая оппозиция «белое — черное», атрибутирующий героиню признак — «тонкие белые руки», которые она поднимает к небу. Перед нами

варианты одного доминирующего мотива — добровольной жертвы. Вместе с этим мужской и женский персонаж меняются местами. Обратным становится и финал (в первом случае обретение почти умершей, во втором — добровольное следование за тенью в Аид). Отметим, что новый брак происходит в обоих случаях через воссоединение рук[64].

К Лаодамии приходит тень умершего мужа в закрывающем лицо шлеме, который призрак снимает на время «лунного» брака, говорит тень Иолая «глухо» и с трудом, всего несколько слов, а само свидание длится всего три часа. В «Алькесте» у спасенной Гераклом героини лицо закрыто покрывалом, которое Геракл сдергивает, соединяя руки; Адмет, смутно улавливая сходство мнимой рабыни с женой, сравнивает ее с тенью умершей[65] и далее просит уверить его, что вернувшаяся Алькеста не призрак[66], и последнее: вернувшаяся героиня не способна говорить пока над ней три раза не сменится солнце[67].

Обратим также внимание, что Геракл является антиподом Гермеса, когда отбивает Алькесту у демона смерти, и одновременно выполняет его функции психопомпа и разъяснителя Судьбы. Его слова о непостижимости последней: «Нам судьба / Путей не открывает: ни наукой, / Ни хитростью ее не купишь тайн»[68] сопоставимы с известным разговором Гермеса и Кормилицы[69].

Трагедии также представляют собою эволюцию главного мотива в понимании поступка героини. Так в «Алькесте» наблюдается отхождение от античного видения ситуации, когда мотивация добровольной жертвы имела для зрителя социальный подтекст. В трагедии перед нами проявление личной, внешне не обусловленной, воли героини, ее чувства любви и супружеского долга, что воплощает собою положительные черты архетипа *матери*.

Подробно рассмотрев сходство мотивов «Алькесты» и «Лаодамии», мы можем говорить о едином и цельном мотивном корпусе поэтического мира автора, о сложном характере взаимосвязи его структурных элементов, образующих параллельные и пересекающиеся ряды символов и мифологем.

Таким образом, «Алькеста» представляет собой вариант положительной развязки основных и периферийных мотивных линий. Тогда оппозиционной в данных контекстах будет выглядеть «Медея»: ее характерная черта — черные волосы (у Алькесты, напомним, белые руки).

В этой трагедии происходит не жертва ради брака, а напротив — старый брак жертвуется новому. Как и в «Алькесте» дети выступают символом отождествления брака с домом. Но если Адмет клянется не заключать новый брак ради детей, то Ясону своей изменой пришлось «пожертвовать детьми утехам ложа»[70].

Реальную жертву материнского безумия и мести предопределяет жертва моральная, которую приносит отец, ставший главным виновником убийства. Затем появляется Кормилица с недобрыми предчувствиями: «Не стихнет / Без *жертвы* гнев ее — я знаю…»[71] [Курсив мой. — *В. К.*]. Сама Медея проклинает детей как воплощение отца и желает гибели своему дому[72] и собственной смерти как «холодного ложа»[73]. Положение героини уже изначально усугублено тем, что Медея — изгнанница, причем, добровольная — из своей любви к Ясону, предавшая ради своего чувства и родовой дом, и семью. Поэтому новый брак Ясона для нее не только уход мужа и новое изгнание, но нечто большее — утрата дома, распад мира и жизненная бессмысленность. Обратим также внимание на сравнение: «Хоть бы одна душа, куда причалить / Ладью на время бури… / <…> От злой волны уже спасенья нет…»[74]. Или в определении судьбы Медеи Корифеем: «Где дом?/ И где та земля, Медея?/ В море бездонное зол / Бросил тебя бессмертный»[75].

В переводах, следуя античной традиции, представлен мотив Судьбы как предопределенности жизненного пути и неотвратимости своей участи. Судьба определяется в своих ипостасях: Рока — общего над всеми закона, который правит миром, и личного жребия — индивидуальной участи. Изначально человек подчиняется воле богов, предопределяющих его жребий (от «славного» до «горького» и «преступного»), а также развязку трагедии и являющихся проводника-

ми самой Судьбы. Здесь для Ин. Анненского характерно обращение непосредственно к позднему Еврипиду в трактовке передачи вины за содеянное героем на бога (к примеру, в «Электре», «Оресте», «Геракле», «Ионе»). Безразличие богов, отсутствие у них сострадания к человеку пересекается с авторским мотивом игрушки/куклы (в «Оресте», «Царе Иксионе», а также в поэзии).

Текст Судьбы однозначно трактуется как ничем не ограниченное пространство, а зависимость человека от нее проявляется в отождествлении жребия с морской стихией, а его самого — с судном или его частью. Отсюда — жизненный путь как изгнание, т. е. утрата пространства дома/родного берега, бесцельное скитание — кружение на одном месте.

Мотивная оппозиция *«море — судно»* является в контексте мифологемы Судьбы одной из наиболее регулярных для переводов в целом: «Елена»[76], «Андромаха»[77], «Гекуба»[78], «Финикиянки»[79], «Ипполит»[80], «Ифигения в Авлиде»[81], «Гераклиды»[82], «Ифигения в Тавриде»[83], «Геракл»[84], «Медея»[85]. Современное звучание переводам Ин. Анненского придается через переосмысление данной мифологемы и ее переходе в оппозицию *«Судьба — выбор»*. Как мы уже отмечали, его герои часто пытаются осмысленно принимать решения, вполне осознанно жертвуя собою ради великой цели.

Следующий вариант мотивных оппозиций представлен в «Ипполите». В прологе присутствуют две статуи — Артемиды (здесь она символизирует безбрачие и непорочность Ипполита) и Афродиты (определяющей неограниченную страсть Федры).

Ипполита мы впервые встречаем у статуи Артемиды, приносящем ей венок с заповедного «луга мистов», Федру выносят на ложе. Цветовая оппозиция проявляет себя через оттенки волос: у Ипполита — золотисто-белые, у Федры — темно-золотистые.

Если в «Алькесте» представлена полнота супружеского долга, в «Медее» — полнота мести за супружескую измену, то в «Ипполите» — полнота страсти, когда жена стремится изменить мужу с пасынком, и бесстрастия, почти монашеского служения.

Примечателен разговор Федры с Кормилицей, в котором героиня осознает «греховность» своего влечения[86]. Федра настолько поглощена страстным желанием, что о ее детях мы узнаем мимоходом: «Они живут — но матери не видят»[87].

Кормилица (по словам самого Ин. Анненского, «является перед нами символом целого мира мелких существований гинекея: этим и объясняется ее особенная сила, ее удивительное обаяние и та бесовская сеть соблазна, в которую так легко попадает Федра»[88]) объясняет томление царицы волей свыше (Афродиты), тем самым освобождая ее от моральной ответственности за измену: «Ужели же судьбы — да и какой / Еще *судьбы*! — теченье ты осилишь»[89] [Курсив мой. — *В. К.*]. Но «чистый» Ипполит презирает страстное признание своей мачехи: «...Отца / священное она дерзнула *ложе* / Мне, сыну, предлагать»[90] [Курсив мой. — *В. К.*]. Ситуация прямо противоположна браку Эдипа с Иокастой.

Опозоренная Федра, боясь огласки и униженная отказом, осознает свое самоубийство как жертву страсти, поглотившей рассудок, видит смерть как «двери дома Аидова»[91], и пытается найти защиту у статуи Киприды[92] и в обращении к матери-земле[93], называя себя жертвой на алтаре Киприды[94].

Тесей обвиняет сына в посягательстве на отцовское ложе[95] и обещает изгнать его из дома[96]. Ипполит же видит причину собственных несчастий в своем внебрачном рождении. (Мотив перейдет в трагедию «Ион») и проклятый отцом герой разбивается о скалы. Появившаяся же «из машины» Артемида снимает обвинения со всех действующих лиц, говоря, что все они, по сути, оказались игрушками в руках высших сил: «И дивно ль вам / Грешить, когда того желают боги?..»[97]. Ипполит, в свою очередь, говорит о тройной жертве, взятой Афродитой[98].

В «Ионе» представлен еще один вариант ситуации: герой тайно рожден матерью от Аполлона, которая, будучи невестой, вынуждена скрывать рождение сына и сам брак с божеством. В целом трагедия представляет собою цепь случайных обстоятельств, определенных героям богами.

Сами же герои пассивны и способны лишь принимать данное. Так, по знаку оракула, Ксуф принимает Иона за сына, и они вместе находят этому объяснение[99]. Любопытно, что первоначально Ксуф решает, будто Ион был зачат на дионисийской оргии, а его мать — менада, что полностью противоположно реальному браку Креусы с Аполлоном. Также по знаку Феба Пифия приносит младенческую колыбель, посредством которой происходит узнавание матери с сыном. Таким образом, Аполлон представляется единственно значимым двигателем действия трагедии. Именно его своеволие приводит от утрат и испытаний в начале к счастливой развязке в финале.

Так, непосредственно в «Ионе» реализуется зависимость человека от воли богов, являющихся к тому же проводниками самой судьбы[100]. Ион осознает, что счастливый исход и обретение отца — целиком заслуга случайной прихоти бога, повернувшегося к нему и матери лицом[101].

Показательно, что в авторских переводах трагедий Еврипида нашел отражение основной комплекс авторских лейтмотивных оппозиций, восходящих к античности: *«жертва — брак», «дом — безумное изгнание», «отцовское — материнское», «судьба — выбор»*. Ин. Анненский придает античным сюжетам общечеловеческую проблематику, делая их созвучными духу своей «тетралогии о человеке», и одновременно расширяет авторскую мифологему страдающего человека, более всего связывающую его творчество с контекстом еврипидовской драматургии.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 447.

[2] *Еврипид.* Трагедии: (Перевод Ин. Анненского): В 2-х т. М.: Ладомир, Наука, 1999. Т. I. С. 395.

[3] «Геракл» // Еврипид. Трагедии: (Перевод Ин. Анненского). В II Т. М., Ладомир, Наука, 1999. Т. I. С. 401.

[4] «Алькеста» // Там же. С. 20.

[5] «Финикиянки» // Там же. Т. II. С.161.

[6] «Медея» // Там же. Т. I. С. 106.

[7] «Гераклиды» // Там же. С. 147.

[8] *Еврипид*. Трагедии: (Перевод Ин. Анненского): В 2-х т. М.: Ладомир, Наука, 1999. Т. I. С. 415.
[9] Там же. С. 402.
[10] Там же. С. 419.
[11] Там же. Т. II. С. 149.
[12] Там же. Т. I. С. 212.
[13] Там же. Т. II. С. 185.
[14] Там же. Т. I. С. 395.
[15] Там же. Т. II. С. 187.
[16] Там же. С. 189.
[17] Там же. С. 192.
[18] Там же. С. 194.
[19] Там же. С. 520.
[20] Там же. Т. I. С.147.
[21] Там же. С. 344.
[22] Там же. Т. II. С. 208.
[23] Там же. С. 217.
[24] Там же. С. 222.
[25] Там же. С. 452.
[26] Там же.
[27] Там же. С. 453.
[28] Там же. С. 480.
[29] Там же. С. 465-466.
[30] Там же. С. 463, 490, 502-503.
[31] Там же. С. 462.
[32] Там же. С. 454.
[33] Там же. С. 500.
[34] Там же. С. 475, 477, 518.
[35] Там же. С. 505.
[36] Там же. С. 506.
[37] Там же. С. 512.
[38] Там же. С. 513.
[39] Там же. С. 516.
[40] Там же. С. 6.
[41] Там же. С. 12.
[42] Там же. С. 43.
[43] Там же. С. 42.
[44] Там же. С. 44.
[45] Там же. С. 30.
[46] Там же. С. 56.
[47] Там же. С. 308.
[48] Там же.

[49] Там же. С. 352.
[50] Там же. С. 333-334.
[51] Там же. С. 316.
[52] Там же. С. 317.
[53] Там же. С. 351.
[54] Там же. С. 357.
[55] Там же. С. 386.
[56] Там же.
[57] Там же. Т. I. С. 20.
[58] Там же. С. 25.
[59] Там же. С. 21.
[60] Там же. С. 19.
[61] Там же. С. 21.
[62] Там же.
[63] *Еврипид*. Трагедии: (Перевод Ин. Анненского): В 2-х т. М.: Ладомир: Наука, 1999. Т. I. С. 22; Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 455.
[64] Там же. С. 448.
[65] Там же. С. 54.
[66] Там же. С. 59.
[67] Там же. С. 60.
[68] Там же. С.43.
[69] *Анненский И.Ф*. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 451-452.
[70] *Еврипид*. Трагедии. С. 66.
[71] Там же.
[72] Там же. С. 67.
[73] Там же. С. 69.
[74] Там же. С. 73.
[75] Там же. С. 77.
[76] Там же. Т. II. С. 79, 113.
[77] Там же. Т. I. С. 263.
[78] Там же. С. 335, 375.
[79] Там же. Т. II. С. 223.
[80] Там же. Т. I. С. 181, 188.
[81] Там же. Т. II. С. 462.
[82] Там же. Т. I. С. 141.
[83] Там же. Т. I. С. 508.
[84] Там же. С. 400, 408, 412, 428, 429, 436, 446.
[85] Там же. С. 73, 77.
[86] Там же. С. 188.

[87] Там же. С. 204.

[88] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 385.

[89] *Еврипид.* Трагедии: (Перевод Ин. Анненского): В 2-х т. М.: Ладомир, Наука, 1999. Т. I. С. 189.

[90] Там же. С. 198.

[91] Там же. С. 195.

[92] Там же.

[93] Там же. С. 198.

[94] Там же. С. 201.

[95] Там же. С. 210.

[96] Там же. С. 213.

[97] Там же. С. 228.

[98] Там же. С. 227.

[99] Там же. Т. II. С. 255–256.

[100] Там же. Т. II. С. 236, 245.

[101] Там же. С. 302.

**Игорь Болычев**
(Москва)

# «Я ВСЕ ПРОСТИЛ»
## (Об одном переводе И.Ф. Анненского)

> «...не следует забывать, что в лирике, а особенно такой музыкальной, как у Гейне, определителем настроения являются нередко именно созвучия, если не мелодичность фразы или ритмический оттенок, а вовсе не тот или другой словесный символ».
>
> *И.Ф. Анненский.*
> *Генрих Гейне и мы*

В своем письме Бегичевой[1], сопровождавшем рукопись перевода стихотворения Г. Гейне Ich grolle nicht, И.Ф. Анненский обращает внимание на некоторые моменты, которые показались ему важными во время работы над этим произведением. Поэта волновали три проблемы: 1. Интерпретация («есть ли тут ирония?»). 2. Важность того, что у Гейне совпадают начало первой и конец второй строк. 3. Трудность передачи образов «лопающегося сердца» и «грызущего змея».

В заметке мы попытаемся проследить, как преодолевал И.Ф. Анненский два главных переводческих затруднения (повтор в двух первых строках и «грызущую сердце змею»), а также обсудим трактовку Анненским оригинала и попытаемся выяснить почему он пошел по пути (думается, сознательно — «Это не Гейне, милая Нина, это — только я. Но это также и Гейне») некоторой «коррекции» оригинала.

* * *

Стихотворение Ich grolle nicht — из «Книги песен» Г. Гейне, вышедшей в 1827 г. В России эту книгу стали переводить практически сразу (первые переводы появились в том же 1827 г.), а рассматриваемое нами стихотворение даже на фоне общей пламенной любви к Гейне пользовалось особенной любовью (известно

около десятка только напечатанных переводов, некоторые см. в Приложении, «для контраста»).

Вот это стихотворение Гейне:

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlornes Lieb! ich grolle nicht.
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Das weiß ich längst. Ich sah dich ja im Traum,
und sah die Nacht in deines Herzens Raum,
Und sah die Schlang, die dir am Herzen frißt, —
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.

И его подстрочник:

Я не сержусь, и даже если (пусть) сердце и разбито,
Вечная (навеки) утраченная любовь, я не сержусь.
Как же ты лучишься в роскоши бриллиантов,
(Но) ни единый луч не падает в ночь твоего сердца.

Я знал это давно. Я же видел тебя во сне,
и видел эту ночь в твоем сердце
(*букв.* «в пространстве твоего сердца»).
И видел змею, которая вгрызалась
(*букв.* «жрала») в твое сердце
Я видел, моя любовь, как сильно ты жалка (несчастна).

Стихотворение, кажущееся на первый взгляд простым, на самом деле изобилует чисто переводческими «подводными камнями» и, что самое главное, с трудом поддается однозначной трактовке.

Попробуем, пересказать его своими словами. «Ты бросила меня, разбила мое сердце, но я не сержусь. Как ты не лучишься внешним блеском, сердце-то у тебя черное. И я видел тебя во сне, видел эту ночь в твоем сердце и змею, которая гложет твое сердце, и видел, как ты жалка». Тут прямо-таки напрашивается «несмотря на все свое богатство». И во всем этом стихотворении чувствуется, хоть и едва-едва уловимо, но, тем не менее, ощутимо — злорадство лирического героя. «Вот, мол, бросила, а сама мучаешься».

Мы намеренно утрировали в пересказе «элемент злорадства», «неблагородства», даже какой-то «мстительной удовлетворенности». Конечно в оригинале все намного тоньше, но думается, в чем-то главном мы не сильно погрешили против истины. Все это, как увидим далее, будет очень важно для И.Ф. Анненского. Он откажется слепо следовать за оригиналом Гейне, а создаст облагороженный и возвышенный вариант, исходя из своих душевных качеств и символистских представлений о жизни и поэзии. (Вопрос о том, где заканчивается «интерпретация» и начинается «коррекция», и о праве переводчика на «коррекцию» оригинала слишком сложен, чтобы обсуждать его в короткой заметке. Заметим только, что победителей не судят не только на поле боя.)

* * *

В первой строке мы видим внутреннюю рифму «нихт» — «брихт». Вторая строка заканчивается тем, чем начинается первая — ich grolle nicht. С точки зрения формальной — это одно из главных достоинств стихотворения Гейне, и потому при переводе его все-таки надо было пытаться передать, что называется любой ценой[2]. Во всех известных нам переводах этого никто не сделал. И по довольно понятным причинам. Все переводчики переводили Ich grolle nicht, идя за структурой немецкой фразы, как «я не сержусь» (Берг, Вейнберг, Дунаевский) или «я не ропщу» (Фет, Михайлов), что, конечно, лишало их возможности воспроизвести звуковые повторы Гейне — в двух строках три раза «щу» или «жусь» не выдержало бы ухо ни одного поэта. «Я все простил» Анненского — это не только хорошо по звуку, но и — что, вообще говоря, куда важнее, — звучит естественно по-русски, не так шаблонно-школярски, и более благородно и трагично, чем у самого Гейне. Вот эти две строки в исполнении Анненского:

Я все простил: простить достало сил,
Ты больше не моя, но я простил.

Ко всему прочему, как отмечал сам Анненский, здесь не только повторена ритмико-рифменная струк-

тура, но и сохранен звук «и» оригинала («нихт» — «брихт» «простил» — «сил»), что вообще в переводе бывает так редко, что можно сказать — никогда.

На первый взгляд совершенно непонятно, почему, так блистательно справившись с неимоверно трудной задачей первых двух строк, Анненский вдруг начинает мудрить, что называется на ровном месте — в строках 3 и 4. В оригинале наличествует вполне очевидное и простое, прямо-таки материальное противопоставление «внешнего бриллиантового блеска» и «внутренней сердечной ночи». Это место не вызвало затруднений ни у одного из рассматриваемых нами переводчиков.

И несколько двусмысленный с «алмазами для очей» Фет («Как не сияй в алмазах для очей, /А ни луча во мгле души твоей»), и нарушающий все правила ритмико-метрического приличия Вейнберг («Блещешь ты ярко и пышно в алмазов своих красоте, / Но луч не единый не светит в сердечной твоей темноте»), а также все остальные сознательно и отчетливо передают это противопоставление «внешнего блеска» и «сердечной темноты». Анненский тоже пытался остаться на почве этого материального противопоставления «внутреннего» и «внешнего» в одном из вариантов:

С твоей груди алмазный льется свет,
Но ни луча в унылом сердце нет[3].

Но ведь это хуже, чем даже у Вейнберга. Совершенно неуклюжая и непонятная (без знания оригинала) строка «С твоей груди алмазный льется свет» и «унылое сердце» явно говорят о том, что Анненский пытается идти неверной дорогой. Русское стихотворение, заявленное им в двух первых строках, начало жить самостоятельной жизнью и сопротивляется немецкому оригиналу. И только окончательно выбрав свою трактовку и «порвав» с иронически-высокомерной интонацией Гейне, Анненский переводит стихотворение в благородный и так лично ему присущий совестливый и сострадательно-трагический план:

Он для других, алмазный этот свет,
В твоей душе ни точки светлой нет.

Здесь уже речь не об алмазах на платье, но о неком «алмазном свете», в том числе и душевном, духовном, но, увы, не доступном возлюбленной. Именно потому она и несчастна. И за это лирический герой Анненского ее жалеет, и скорбит именно по этому поводу. А не потому, что она «богата, но жестока» и вообще «бросила меня, а теперь мучается, потому что никого не может любить», как у самого Гейне. Именно первые две строки с их непередаваемо трагичным и благородным интонационным жестом *заставили* Анненского трактовать стихотворение Гейне более возвышенно, благородно, в более высоком символическом плане.

Технические проблемы второй строфы, вообще говоря, не так сложны. Единственное затруднение «грызущая змея» некоторыми переводчиками была преодолена, оставлена просто «змея в сердце»: «Я видел змей в груди твоей больной» (Фет), «На сердце видел я твоем змею» (Дунаевский). Но присутствующий в оригинале риторически-аллегорический привкус остается у всех переводчиков. Вот, кстати, хоть и с «грызущей» змеей, но достаточно адекватный и один из лучших вариантов второй строфы:

Я это знал. Все это снилось мне:
И ночь в твоей сердечной глубине,
И грудь твою грызущая змея,
И как несчастна ты, любовь моя!
*(Пер. М.Л. Михайлова).*

Хотелось бы отметить еще один нюанс. Несмотря на присутствие у Гейне в последней строчке слов «любовь моя» (то есть вроде бы он продолжает ее любить «несмотря ни на что»), этой любви все-таки не чувствуется, а чувствуется скорее злорадство или ирония. Вспомним предположение Анненского — «не ирония ли это?». В переводе Михайлова (как, кстати, и вообще во всех известных нам переводах этого стихотворения) «вопрос об иронии» просто не ставится. Точность перевода, его «разрешающая способность»

такова[4], что ни о каких нюансах не может быть и речи.

Анненский, задав первой строфой свой «символический» уровень, вынужден и далее продолжать собственную интерпретацию, возводя «змею», которая была у Гейне эмблемой каких-то явно низменных чувств (зависти, злобы, просто душевной пустоты «плохого человека»)[5] в символ «жадного змея» неизбывной метафизической тоски, «муки идеала», терзающей сердца многих даже и «хороших» людей.

У Анненского отношения между героем и его возлюбленной приобретают совершенно иной оттенок.

Не возражай! Я был с тобой во сне;
Там ночь росла в сердечной глубине,
А жадный змей все к сердцу припадал...
Ты мучишься... я знаю... я видал...

То есть здесь подразумевается «обоюдное благородство». Это «Не возражай!». То есть она хочет сказать не то, чтобы «у нее все хорошо» и «ей не надо света». Нет, она хочет сказать, «ничего, я потерплю, мне не больно». Но герой не верит, он не может оставить в беде свою возлюбленную. Он не «видел ее во сне», он «был с ней во сне», он пережил все ее душевные страдания и потому, КАК это сказано в последней строчке, видно — он сопереживает ей и своим сопереживанием пытается облегчить ее страдания: «Ты мучишься... я знаю ... я видал ...» И сам видел, и сам пережил, и сам знает, НА СОБСТВЕННОМ ОПЫТЕ, как это тяжело и потому готов поддержать возлюбленную в эту страшную минуту метафизического мрака.

Так из романтически-риторического стихотворение было переведено в символический план. А все началось с того, что вместо «Я не сержусь» Генриха Гейне, Иннокентий Анненский сказал: «Я все простил».

Я все простил: простить достало сил,
Ты больше не моя, но я простил.
Он для других, алмазный этот свет,
В твоей душе ни точки светлой нет.

Не возражай! Я был с тобой во сне:
Там ночь росла в сердечной глубине,
А жадный змей все к сердцу припадал...
Ты мучишься... я знаю ... я видал ...[6]

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Некоторые варианты переводов стихотворения Г. Гейне Ich grolle nicht

А.А. Фет

Я не ропщу — пусть сердце и в огне;
Навек погибшая, роптать — не мне;
Как не сияй в алмазах для очей,
А ни луча во мгле души твоей.

Я это знал. Ведь ты же снилась мне;
Я видел ночь души твоей на дне,
Я видел змей в груди твоей больной,
Я видел, как несчастна ты, друг мой.

П. И. Вейнберг

Я не сержусь; и хоть сердце мое разорвется, любя,
Друг мой, погибший навеки, я все не сержусь на тебя.
Блещешь ты ярко и пышно в алмазов своих красоте,
Но луч не единый не светит в сердечной твоей темноте.

Это я знаю давно; я давно тебя видел во сне:
Видел я сумрак глубокий в сердечной твоей глубине,
Видел, как сердце твое и сосала, и грызла змея;
Видел я, сколько страданий в тебе, дорогая моя.

М. Л. Михайлов

Я не ропщу, хоть в сердце стынет кровь,
Моя навек погибшая любовь!
Алмазы, что в кудрях твоих горят,
Ночь сердца твоего не озарят.

Я это знал. Все это снилось мне:
И ночь в твоей сердечной глубине,
И грудь твою грызущая змея,
И как несчастна ты, любовь моя!

Е. Дунаевский

Я не сержусь, хоть сердце рвет тоска,
Хоть ты, мой друг, навек мне далека.
В уборе ценном блещешь ты красой,
Но без просвета — в сердце мрак пустой.

Я это знал давно. Видал во сне,
И мрак в душе твоей был виден мне.
На сердце видел я твоем змею,
И муку знал, и видел скорбь твою.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Вот это письмо:

Ich grolle nicht…
(есть ли тут ирония?)

Я всё простил. Простить достало сил
Ты больше не моя, но я простил:
Он для других, алмазный этот свет,
В твоей душе ни точки светлой нет.
Не возражай! Я был с тобой во сне:
Там ночь росла в сердечной глубине,
А жадный змей всё к сердцу припадал…
Ты мучишься: я знаю… я видал.

Это не Гейне, милая Нина, это — только я. Но это также и Гейне. Обратите внимание на размер, а также на то, что «Ich grolle nicht» начинает первую и заканчивает вторую строку, отчего в первой получилась двойная рифма, причём на тот же гласный звук. К пению, я думаю, подойдет. «Лопающегося сердца» и «грызущего змея» я избежал, и счастлив. Да и у Гейне это не символы, а эмблемы. Я посвящаю эти 8 строк той, чьи люблю четыре первых серебряных ноты… Они нитью пробираются по чёрному бархату. Бархат их нежит, но он ду-

шит их… А они хотят на волю… Бедные, они хотят на волю… Зачем? Зачем? И. А. // *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М., Наука, 1979. С. 493.

[2] В одном из изданий (*Гейне Г.* Собрание сочинений: В 6-ти т. / Под общ. ред. А. Дмитриева, А. Карельского, Е. Книпович. М., Художественная литература, 1980. Т. 1. С. 97) первая строка анализируемого перевода читается так:: «Я не сержусь: простить достало сил». Продукт явной редакторской работы. Попытка «приблизить к оригиналу» «неточный» перевод Анненского, и тем самым уничтожить одно из главных его достижений в этом переводе.

[3] Вариант на отдельном листе в том же письме Бегичевой.

[4] Вспомним, что все рассматриваемые нами переводчики работают достаточно грубо, не передавая тонких деталей оригинала, ограничиваясь лишь передачей общей схемы. Поэтому многие вопросы вроде сохранения структуры первых двух строк или звука «и» не входят в круг их намерений. Естественно, грубый подход на формальном уровне влечет за собой и грубое изложение содержания стихотворения. Поэтому проблема нюансов, иронии и т.п. у других переводчиков не то чтобы решается по-другому, она просто не ставится.

[5] А ведь у Гейне есть такое по-своему «романтическое» противопоставление «хороший» лирический герой и его «плохая» возлюбленная. У Анненского «все хорошие» и возлюбленная тоже. Трагедия у него коренится глубже — в самом бытии.

[6] Первая публикация: Посмертные стихи Иннокентия Анненского / Под ред. Валентина Кривича. Пб., 1923. С. 136.

**Максим Федоров**
(Москва)

# НЕПРЯМЫЕ СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО

1. Г.О.Винокур в незаконченной статье 40-х годов «*Я* и *Ты* в лирике Баратынского» (опубликована в 1990 г. в сборнике «Филологические исследования»), подчеркивал особенную важность изучения категории лица в поэтическом языке[1]. Он выделяет четыре типа стихотворений:

• произведения, в которых обозначен только субъект речи;

• произведения, в которых обозначен только адресат речи;

• произведения, в которых обозначен как субъект, так и адресат речи;

• произведения, в которых не обозначен ни субъект, ни адресат речи.

В предлагаемом докладе рассматриваются стихотворения Анненского, где эксплицитно не выражен ни субъект, ни адресат речи.

2. «Естественный язык устроен таким образом, что почти в любом тексте — будь то художественное произведение или обычное речевое высказывание — можно обнаружить языковые следы присутствия говорящего: говорящий требуется структурой естественного языка...»[2]. «В лирике лирический герой *обязательно* присутствует в том мире, который порождается текстом»[3]. В разбираемой группе текстов субъект поэтической речи, не выраженный грамматически, может быть обнаружен указательными и неопределенными местоимениями, наречиями, частицами, метатекстовыми элементами; синтаксическими конструкциями, которые так или иначе отсылают к говорящему. За этими языковыми средствами в лингвистике закрепилось название дейктических, или, по Б.Расселу, эгоцентрических средств языка.

3. Если в условиях нормального функционирования языка, в канонической ситуации общения, субъект

и адресат речи находятся в одной пространственно-временной позиции вместе с порождаемым текстом (это так называемый речевой режим интерпретации), то в художественном произведении текст прочитывается вне соотнесенности с речевой ситуацией (так называемый нарративный режим прочтения)[4]. Эгоцентрические слова в нарративном режиме меняют свою интерпретацию. Например, в строфе:

Как сеть ветвей в оконной раме
Все та ж *сегодня*, что вчера... [5]
*(«Ноябрь»).*

«Сегодня»» в этом примере не означает «в тот самый день, когда произносится этот текст», в момент произнесения этого текста читателем, а отсылает к субъекту речи, обозначает начало текстового времени.

*Уже* лазурь златить устала
Цветные вырезки стекла,
*Уж* буря светлая хорала
Под темным сводом замерла.
*(«Тоска возврата»).*

«Уже» не означает «до момента речи» как было бы в речевом режиме интерпретации. В данном случае точка отсчета — текстовое время, а субъект речи выступает в качестве субъекта референции, с ним связана система пространственно-временных координат[6].

4. К дейктическим словам, принимающим непосредственное участие в референции, в локализации говорящего во времени и в пространстве, могут быть отнесены

• наречия «там» («Там», «Второй мучительный сонет», «Весна», «Осень»):

*Там,* качаяся, лампады
Пламя трепетное лили,
Душным ладаном услады
*Там* кадили чаши лилий

Тварь единая живая
*Там* тянула к брашну жало.
*Там* отрада огневая
В кубки медные бежала...
*(«Там»)*

• «там и сям»

Да из черного куста
*Там и сям* сочатся грозди
И краснеют... точно гвозди
После снятого Христа.
*(«Конец осенней сказки»)*

В приведенных примерах, хотя и нет грамматически выраженного субъекта речи, но его присутствие ощущается из-за того, что текст точно задает точку отсчета, в данных случаях пространственную. «Там» — это где-то, где нет говорящего, вдали от него. Эти наречия своего рода внутренний жест субъекта речи. Этот жест может определять не только место нахождения говорящего, но и задавать временную координату текста, например, при использовании наречий

• «уже» («Миг», «Тоска возврата») и «еще» («Из окна», «Миг», «Тоска возврата»):

Чу...над самой головой
Из листвы вспорхнула птица:
Миг ушел — *еще* живой,
Но ему *уж* не светиться.
*(«Миг»)*

Немые тени вереницей
Идут чрез северный портал,
Но ангел Ночи бледнолицый
*Еще* кафизмы не читал...
*(«Тоска возврата»)*

Пространственную-временную локализацию говорящего могут определять указательные местоимения «это», «этот» («Из окна», «Дремотность»).

И *этот* призрак пышноризый
Под солнцем вечно молодым
Глядит на горы глины сизой,
Похожей на застывший дым...
*(«Из окна»)*

В гроздьях розово-лиловых
Безуханная сирень
В *этот* душно-мягкий день
Неподвижна, как в оковах.
*(«Дремотность»)*

В стихотворении «Второй мучительный сонет» неопределенное местоимение «когда-то» и адвербиальное сочетание «с тех пор» указывают на субъекта речи как на точку отсчета текстового времени:

Не мастер Тира иль Багдата,
Лишь девы нежные персты
Сумели вырезать *когда-то*
Лилеи нежные листы, —

*С тех пор* в отраве аромата
Живут, таинственно слиты
Обетованья и утрата
Неразделенной красоты...

Приводимые выше средства языка, помимо обозначения говорящего, часто указывают на неопределенное, не имеющее четких границ пространство (где-то, когда-то, там и др.). Поэтика указательных и неопределенных местоимений была отнесена И.И. Ковтуновой к основным чертам идиостиля И.Анненского. «По сравнению с поэтическим языком Тютчева и Фета в языке Анненского было необычайно расширено поле указания. Указательные местоимения стали применяться в поэзии Анненского к разнообразным явлениям внутреннего мира, к мгновениям восприятия, к неопределенным отрезкам времени, к неограниченному и неопределенному пространству, к не ясно очерченным областям внешнего мира, к мирам неявным. Указательные местоимения и наречия приобрели сложные функции. Возросла степень их смысловой неопределенности»[7].

5. К эгоцентрикам, которые предполагают говорящего в роли субъекта речи и сознания, в том числе восприятия, в разбираемой группе текстов могут быть отнесены:

• актуальное время говорящего, в некоторых случаях подчеркнутое частицами и глагольными междометьями. Время в таком случае может быть актуально в настоящем, прошедшем или будущем, говорящий воспроизводит непосредственно, чувственно наблюдаемое, находящееся в реальности или в воображении, в хронотопе происходящего «я — здесь — сейчас». «Изображение событий в процессе их восприятия (черта, повышающая степень предикативности поэтического текста), является одной из существеннейших примет поэтики XX века»[8].

Смычка заслушавшись, тоскливо
Волна горит, а луч померк,?
И в тени душные залива
*Вот-вот* ворвется фейерверк.
*(«Villa Nazionale»)*

*Чу*...над самой головой
Из листвы вспорхнула птица...
*(«Миг»)*

• синтаксические конструкции с эксплицитной иллокутивной функцией (восклицательные предложения). Например, в стихотворениях «Еще один», «Ноябрь»:

*Как мало их!* Еще один
В лучах слабеющей Надежды
Уходит гордый паладин
От золотой его одежды...
*(«Еще один»)*

Как тускло пурпурное пламя,
Как мертвы желтые утра!
Как сеть ветвей в оконной раме
Все та ж сегодня, что вчера...
*(«Ноябрь»)*

• предикаты внутреннего состояния (эмоциональные, ментальные, перцептивные), которые предполагают в качестве субъекта лирического героя («Братские могилы», «К портрету», «Ноябрь»).

Волны тяжки и свинцовы,
*Кажет* темным белый камень,
И кует земле оковы
Позабытый небом пламень.
*(«Братские могилы»)*

*Тоска глядеть*, как сходит глянец с благ...
*(«К портрету»)*

*Одна утеха*, что местами
Налет белил и серебра
Мягчит пушистыми чертами
Работу тонкую пера...
*(«Ноябрь»)*

• вводные слова, которые вводят в текст точку зрения повествователя («На полотне»).

Платки измятые у глаз и губ храня,
Вдова с сиротами в потемках затаилась.
Одна старуха мать у яркого огня:
*Должно быть*, с кладбища, иззябнув, воротилась
<...>

Но мать не плачет — *нет*, в сведенных кистях рук
Сознанье — надо жить во что бы то ни стало.
*(«На полотне»)*

• неопределенные местоимения «кто-то» («Осень»), «чем-то» («Сизый закат»), «чьих-то» («К портрету Блока»).

И всю ночь там по месяцу дымы вились
И всю ночь *кто-то* жалостно-чуткий
На скамье там дремал, уходя в котелок.
*(«Осень»)*

Под беломраморным обличьем андрогина
Он стал бы радостью, но *чьих-то* давних грез.
*(«К портрету А.А.Блока»)*

• наречия «вдруг» («Сизый закат»), «вконец» («К портрету»).

*Вдруг* — точно яркий призыв,
Даль чем-то резко разъялась...
*(«Сизый закат»)*

• частицы «так» («Сизый закат», «Дремотность»), «как-то» («Сизый закат»), «все ж» («К портрету»), «лишь» («Второй фортепьянный сонет»).

Близился сизый закат.
Воздух был нежен и хмелен,
И отуманенный сад
*Как-то* особенно зелен.
‹...›
В воздухе, полном дождя,
Трубы *так* мягко звучали.
*(«Сизый закат»)*

А, доняв ли, холод ранит,
Мягкий дождик не спеша
*Так* бесшумно барабанит.
*(«Дремотность»)*

Тоска глядеть, как сходит глянец с благ,
И знать, что *все ж* вконец не опротивят...
*(«К портрету»)*

Своим властителям *лишь* улыбались девы,
И с пляской чуткою, под чашей голубой,
Их равнодушные сливалися напевы.
*(«Второй фортепьянный сонет»)*

Показатели идентификации позволяют ввести в текст точку зрения говорящего. Например, в стихотворении «Братские могилы»:

*Это* — братские могилы,
И полней уж нет забвенья.

6. Необходимо отметить, что выступающий в полноценной речевой ситуации говорящий, в повествовательном режиме может быть замещен либо повествователем, либо персонажем. Как отмечала Е.В. Падучева[9], повествователем говорящий выступает в тех случаях, когда слова, имеющие метатекстовую функцию, сигнализируют о субъекте речи, например, вводные слова («На полотне»). Необходимость в повествователе появляется и при использовании некоторых дейктических слов, например, «там» в одноименном стихотворении.

Герой же выступает субъектом, например, при предикатах внутреннего состояния, при экспликации иллокутивной функции высказывания, в случаях использования некоторых наречий («вдруг» в «Сизый закат»).

7. Субъект речи в языке поэзии может устойчиво замещаться словами «сердце», «душа», «тело» и др.:

Но не надо *сердцу* алых, —
*Сердце* просит роз поблеклых...
*(«Параллели II»)*

Полусон, полусознанье,
Грусть, но без воспоминанья,
И всему простит *душа*...
*(«Дремотность»)*

Ночь не тает. Ночь как камень.
Плача тает только лед,
И струит по *телу* пламень
Свой причудливый полет.

Но лопочут даром, тая,
Ледышки на *голове*...
<...>
Но отрадной до рассвета
*Сердце* дремой залито...»
*(«То и Это»)*

Столько хочется сказать,
Столько б *сердце* услыхало,
<...>
Все, — но только не глядеть
В том, упавший *на колени*.

Чу...над самой *головой*
Из листвы вспорхнула птица...
*(«Миг»)*

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Винокур Г.О.* Филологические исследования. М.,1990.

[2] *Падучева Е.В.* Говорящий: субъект речи и субъект сознания // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991. С. 164.

[3] *Падучева Е.В.* Семантические исследования. М.,1996. С. 209.

[4] *Кожевникова Н.А.* Типы повествования в русской литературе XIX-XX веков. М., 1994.

[5] Здесь и далее выделено в цитатах мною. — *М.Ф.*

[6] О референции см.: *Арутюнова Н.Д.* Референция // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.

[7] *Ковтунова И.И.* Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века // Очерки истории русской поэзии XX века. М., 1993. С. 117.

[8] *Ковтунова И.И.* Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке. // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. М., 1990. С. 21.

[9] *Падучева Е.В.* Говорящий: субъект речи и субъект сознания // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991.

**Ирина Канунникова**
(Москва)

# МИФОЛОГЕМЫ «ЛЕС» И «САД» В ТВОРЧЕСТВЕ И.Ф. АННЕНСКОГО

Традиционно и в русской, и в мировой литературе образы леса и сада были не просто обозначением места действия и даже не просто символами, они стали устойчивыми мифологемами или архетипами. Устойчивый и живой интерес русских литераторов рубежа веков к мифотворчеству способствовал к тому, что многие мифологемы обрели в русской литературе серебряного века новую жизнь. Античное наследие на протяжении почти двух тысячелетий составляло атмосферу, почву и источник вдохновения для европейской, в том числе и русской, культуры. Очевидно, что сама специфика европейского культурного типа заключается в определенном сочетании христианского и античного начал. В сознании литераторов серебряного века античное наследие обрело существеннейший смысл.

Не стало в этом смысле исключением и творчество И.Ф. Анненского, мечтавшего, как известно, «слить миф античный с современной душой». Топонимические мифологемы — сад, море, небо, лес, игравшие столь существенную роль в античной мифологии и гомеровском эпосе, — являются устойчивыми, сквозными образами в творчестве писателя, и задача данной работы — проследить, как функционируют в художественном мире Анненского две мифологемы — «лес» и «сад».

Здесь необходимо сделать небольшое теоретическое отступление и отметить, что в предпринятом исследовании автор опирается на определение мифологемы, предложенное в одной из работ З.Г. Минц, где мифологема понимается как «предельно свернутый знак текстов, заместитель целостных ситуаций, метонимический знак сюжета»[1]. Таким образом, мифологема есть некий сигнал присутствия мифа, но без его нарративности. Учитывая также определения К. Юнга и Е.М. Мелетинского, можно отметить,

что мифологемы — это изначальные повторяющиеся мотивы и образы-символы, проявившиеся в мифах и сохранившиеся в подсознании современного человека.

Со времен библейской и античной мифологии «лес» и «сад» являются на смысловом уровне во многом противоположными друг другу мифологемами. Лес — творение природы, созданное без участия человека, где последний всегда гость, пришелец. Поэтому в европейском фольклоре и волшебных сказках лес — место тайн, опасностей, испытаний, неизученное, неуправляемое место, где обитают духи, по большей части враждебные человеку, как, например, лесные духи восточных славян — леший или баба-яга. Однако в некоторых, особенно восточных, традициях лес был и символом убежища от мира, и символом духовного совершенствования.

Именно этот смысл связан с мифологемой «лес» в драматургии Анненского. Следует отметить, что в лирике поэта образ леса встречается нечасто и является, скорее, частью пейзажных зарисовок. В драматургии же, напротив, в лесу разворачивается действие двух трагедий Анненского — «Царь Иксион» и «Фамира-кифарэд».

«Скалистая постель между старых елей» служит прибежищем безумному Иксиону в первом действии трагедии. Свершив тяжкий грех, вероломно убив родственника, Иксион бежит в лес, преследуемый богиней безумия Лиссой. В европейской мифологии заблудиться в лесу или, напротив, найти дорогу значит потерять себя или, соответственно, приобрести необходимый жизненный опыт, необходимый для дальнейшего саморазвития. И в трагедии Анненского лес — прежде всего символ дерзких заблуждений героя, бросающего вызов традициям и олимпийским богам. Однако Иксион вовсе не стремится расстаться со своими убеждениями, его не влекут блаженные сады Олимпа:

Где, сиянием Феба
Без огня налиты,
Голубее, чем небо,
Зацветают цветы,

Где меж листьев пушистых,
В свежей гуще садов
Много зреет душистых,
Небывалых плодов... [2]

Зевсовым садам герой самонадеянно противопоставляет свое нынешнее убежище в скалистой лесной местности, отвечая на призыв посланника олимпийцев. Здесь Анненский актуализирует сложившееся в греческой и римской традиции представление о непроходимом лесе как о воротах в аид — подземное царство мертвых:

Иду, Гермес. Но только не с мольбой
К отцу богов и без надежды тайной
Понравиться державному, чтоб лесть
Ему продать дороже.
С богом черным
Охотней бы сошелся я в лесу,
Где б говорить могли мы, алых уст
И жемчуга зубов твоих не видя...[3]

И Иксион, и Фамира у Анненского сознательно бегут от людей в лес, сознательно противопоставляют себя людям. «С божества неудачный слепок», Иксион превзошел людей в дерзости и презрении к общепринятым моральным установлениям. Фамира же — одинокий, вдохновенный художник — не нуждается в людском признании, его искусство отрешенно-прекрасно. Он тоже дерзновенно состязается с богами в высоком искусстве музыки, но его лесной приют несколько иного рода, нежели у Иксиона: «Чуть брезжит рассвет. Прозрачные тени еще лежат, но местами уже зыблются. Вдали нагромождения скал — бурых, черных, красных или заросших лесом. С гор там и сям, точно сползая вниз, осели темные и белые камни, иные причудливой формы. Ближе к авансцене бедный не то дом, не то шатер. Вокруг на примятой траве убогая глиняная утварь, губки, тростниковая корзина с хлебом, кувшины, тазы. Невысокий холм, на скате которого стоит дом Фамиры, постепенно переходит в цветущую лужайку, пятнами алую и золотистую от цветов. Тихо-тихо. Пахнет тмином»[4].

Для Фамиры лес — убежище, место сосредоточенной творческой медитации, где не только смертные, но и нимфы не вправе нарушать покой музыканта. Недаром же Фамира противопоставляет себя Орфею, оживлявшему своей музыкой даже камни. Герой Анненского, напротив, завидует покою лесных камней:

Иная, лучше нашей,
У камней жизнь. Они живут, Силен,
Глубоким созерцаньем. <...>
Молчат
И никого смущать не ходят камни,
И никого не любят, и любви
У них никто не просит[5].

Рожденный в лесу нимфой Аргиопэ, Фамира восхищается своеобразной музыкой природы, лес для него и есть эта музыка. Музыка мира людей для него чересчур груба и беспокойна. «В лесу вольней», — утверждает герой. В лесу была рождена и главная героиня первой трагедии Анненского «Меланиппа-философ», там же — в лесной чаще — появились на свет ее дети, отцом которых является бог Посейдон. Традиционно в мифологии в лесу, вдали от людского сообщества рождались герои, призванные к особой миссии, которым должно было пройти определенное воспитание, инициацию в мире природы, животных и мифологических лесных существ.

Такое же желание овладевает лирическим героем стихотворения Анненского: уйти в лес, обрести покой и забвение вдали от мира людской суеты, найти приют в лесной чаще:

Когда к ночи усталой рукой
Допашу я свою полосу,
Я хотел бы уйти на покой
В монастырь, но в далеком лесу,

Где бы каждому был я слуга
И творенью господнему друг,
И чтоб сосны шумели вокруг,
А на соснах лежали снега...[6]

*(«Желание»)*

Однако в финале трагедии и Фамира так же, как и Иксион, покидает лес — свой приют, отправляется в бесконечное странствие. Услышав раз божественную игру муз, соприкоснувшись с гармонией сфер, которой нет места на земле, герой одновременно и слепнет, и прозревает.

Таким образом, в трагедиях Анненского в полном соответствии с мифологическими представлениями лес играет роль среднего мира в триаде: небо — поросший лесом горный хребет — вода. Думается, что Анненский сознательно выбирает местом действия обеих трагедий не просто лесистую, а горную местность: ведь в мифологии разных народов именно горный лес приобретает сакральный смысл, становится предметом поклонения, во многих языках понятия «лес» и «гора» даже обозначаются одним словом. Также в согласии с мифологией, где лесные духи, занимая срединное положение, часто оказываются посредниками между миром богов и миром людей, в трагедии «Фамира-кифарэд» таким посредником становится сатир Силен, устроивший состязание главного героя с музами. Неслучайно поэтому единожды каждый в своем дерзновении прорвавшись в мир высший, и Иксион, и Фамира, неизбежно покидают горный лес — мир средний, где они мучительно совершенствовали свою человеческую природу.

В отличие от драматургии, в лирике Анненского гораздо большую роль играет мифологема «сад», являющаяся одним из сквозных, устойчивых образов.

Как уже неоднократно отмечалось исследователями, детали «вещного мира» лишены в стихотворениях Анненского подробного описания или любования, что будет характерно затем для поэзии акмеизма. Перед нами переменчивая мозаика окружающего поэта мира, пунктирно обозначенные его характерные черточки. Взгляд поэта прикован к подробностям «вещного мира», потому что последние становятся образами-символами тех внутренних метаморфоз, той глубокой душевной боли, что мучают лирического героя. Так и рождается в поэтическом мире Анненского особая, одухотворенная, предметность.

На фоне предшествующей поэтической традиции

отношения между внутренним миром лирического героя и его «вещным» окружением складываются по-новому. Это не просто традиционный психологический параллелизм — здесь связь между переживаниями героя и состоянием «вещного» или природного мира прямо не декларируется, она улавливается читателем благодаря сложной системе образных ассоциаций и эмоциональных соответствий. Именно таким образом Анненский открывает непредсказуемые связи между состоянием природы и чувствами или мыслями человека.

Импрессионистический портрет души лирического героя чаще всего передает картина осеннего сада. Метафора сад как душа человеческая восходит к Евангелию. Отсюда происходит и обращение к Господу — Божественный Садовник. В лирике Анненского перед нами предстает не столько сад, сколько «тени сада»: «догорающий костер среди туманной ночи под осень», «усохшая яблоня», «и солнца поздний пыл в его коротких дугах, невластный вылиться в душистые плоды», «доцветание аллей», «и вкрадчивость тепла, и роскошь цветников, где проступает тленье», «и маки сохлые, как головы старух»... Как никто чуткий к «красоте утрат», Анненский в разнообразных вариациях воспевает образ осеннего сада, его волнует «вкрадчивый осенний аромат» снов и воспоминаний о несбывшемся, но незабытом прошлом, как, например, в стихотворении «Перед закатом»:

Гаснет небо голубое,
На губах застыло слово;
Каждым нервом жду отбоя
Тихой музыки былого.

Но помедли день, врачуя
Это сердце от разлада!
Все глазами взять хочу я
Из темнеющего сада...
Щетку желтую газона,
На гряде цветок забытый,
Разоренного балкона
Остов, зеленью увитый.

Топора обиды злые,
Все, чего уже не стало...
Чтобы сердце, сны былые
Узнавая трепетало...[7]

Образ сада в лирике Анненского неизменно сопровождается эпитетами «пустой», «глухой», «забитый», «темный», «немой», «замерший», «облетевший», «бедный», «пыльный», «безуханный», «запушенный», «увядший» и т.д. И если считать картину осеннего сада метафорой души лирического героя, становится понятным, почему Анненский представлял свою музу не в образе цветущей девы, а в образе дряхлого старика.

Как известно, импрессионистический стиль поэта, пожалуй, наиболее ярко выражается в пейзажных зарисовках. Анненский и здесь тяготеет к изображению, прежде всего, переходных, мимолетных, трудноуловимых состояний природы. И сад в стихотворениях Анненского предстает перед нами, как правило, в каком-либо из двух пограничных состояний: или ранней осенью, с едва уловимым запахом первого увяданья («На северном берегу», «Последние сирени», «Маки», «Август», «Листы», «Сентябрь»), или ранней весной, еще не пробудившийся к новой жизни («В марте», «С балкона», «Старая шарманка»).

В лирике Анненского нередко актуализируется и другой архетипический смысл образа «сада». В древних традициях сад — это, прежде всего, образ идеального мира, космического порядка и гармонии, потерянный и вновь обретенный рай. Таков у Анненского образ весеннего, цветущего сада. Такой сад существует лишь как несбыточная мечта в воображении поэта, он приходит из мира грез:

Припадая к цветам сирени
Лунной ночью, лунной ночью мая,
Я твои ль целовал колени,
Разжимая их и сжимая,
В томных тенях, в томных тенях мая?
Или сад был одно мечтанье
Лунной ночи, лунной ночи мая?[8]
*(«Träumerei»)*

Или из мира книг и музыки:

Есть книга чудная, где с каждою страницей
Галлюцинации таинственно свиты:
Там полон старый сад луной и небылицей,
Там клен бумажные заворожил листы,

Там в очертаниях тревожной пустоты,
Упившись чарами луны зеленолицей,
Менады белою мятутся вереницей,
И десять реет их по клавишам мечты[9].

*(«Первый фортепьянный сонет»)*

В отличие от леса, сад — создание не только природы, но и человека, он, как и мечта, порождение человеческого сознания и воображения, поэтому так часто сад является синонимом мечты, как мы и можем наблюдать в стихотворениях Анненского. Для поэта сад есть явление культуры, поэтому образа сада часто сопровождают литературные и музыкальные ассоциации. Так, в цитированном выше стихотворении «Первый фортепьянный сонет» очевидна реминисценция фетовского стихотворения «Сияла ночь. Луной был полон сад...», ставшего известным романсом.

Невозможно не вспомнить в связи с этим и чеховский «Вишневый сад»: ведь век Анненского совпал с веком Чехова, и, при всем осторожном отношении Анненского к творчеству Чехова, во многом совпали их чувства, настроения героев. В произведениях и того и другого автора нас по сей день притягивает тайна мерцающей внутренней жизни, объединенной с природным и сверхприродным целым. Общий для обоих авторов мотив гибели сада — свидетельство того, что и Чехов, и Анненский тонко уловили доминирующее настроение рубежа веков: внутренний кризис и стремление преодолеть его, гибель старых надежд и новые духовные прозрения, равнодушие вечной природы к жизни и смерти каждого отдельного человека и медленное, но предопределенное обращение человека к высшим целям бытия. И это, по всей видимости, связано с тем напряжением, которое время требует от художника и от искусства рубежа веков. Безусловно,

и Чехов, и Анненский знали тайну такого настроения и такого состояния, они выстрадали ее ценою собственной жизни, и в этом причина, что век Чехова и Анненского не имеет хронологических рамок и прошедшие сто лет — тому яркое подтверждение.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сб. III. Тарту, 1979. С. 95.

[2] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 369.

[3] Там же. С. 368.

[4] Там же. С. 475.

[5] Там же. С. 505.

[6] Там же. С. 82.

[7] Там же. С. 64.

[8] Там же. С. 95.

[9] Там же. С. 67.

**Нина Барковская**
(Екатеринбург)

# ЖАЖДА АУТОДАФЕ
## (Стихотворение И. Анненского «Но для меня свершился выдел…» в контексте русской литературы начала XX века)

В центре стихотворения И. Анненского «Но для меня свершился выдел...» находится мотив сгорания воскового ангелочка — елочной игрушки. Семантика этого мотива полнее может быть воспринята в контексте литературы эпохи.

Восковой ангелочек фигурирует в сюжете трех произведений: в рассказе Л. Андреева «Ангелочек» (1899), в стихотворении А. Блока «Сусальный ангел» (1909), навеянном рассказом Л. Андреева, в рассказе Н. Тэффи «Валя» (1926, но время действия — 1892). Совпадения в описании ангелочка (радужные слюдяные крылышки, щечки румяные и в руках роза) позволяют предположить, что речь идет о реально существовавшей елочной игрушке от Мюра и Мерилиза.

Сюжеты, ориентированные на традицию «рождественских историй», развиваются по одной логике во всех этих произведениях. Чудесный ангелочек пробуждает в душах героев самые светлые чувства. Героиня автобиографического рассказа Н. Тэффи, молодая, нервная и не очень счастливая мать, думает; «Такого бы ангела спрятать в коробочку, а в дурные дни, когда почтальон приносит злые письма и лампы горят тускло, и ветер стучит железом по крыше, — вот тогда только позволить себе вынуть его и тихонько подержать за резиночку и полюбоваться, как сверкают золотые блестки и переливаются слюдяные крылышки. Может быть, бедно это все и жалко, но ведь лучшего-то ничего нет»[1].

Когда Сашка в рассказе Л. Андреева получил ангелочка, он бережно взял его в руки, и «что-то радостное, светлое случилось на этой печальной, грешной и страдающей земле».[2] «Волчонок», «злой мальчик» становится «загадочно схожим» с ангелоч-

ком. И все три произведения имеют одинаково трагичный финал — гибель игрушки.

...Ломайтесь, тайте и умрите,
Созданья хрупкие мечты,
Под ярким пламенем событий,
Под гул житейской суеты!

Так! Погибайте! Что в вас толку?
Пускай лишь раз былым дыша

О вас поплачет втихомолку
Шалунья девочка-душа...
(А. Блок)[3]

Все три произведения говорят о несовместимости мечты и реальности, идеала и грубой повседневности.

Сюжетные ситуации — детский праздник под Новый год — актуализируют мифологемы детства, праздника, Рождества, но каждая из мифологем раскрывается парадоксально, словно выворачиваясь наизнанку. В избранных произведениях побеждают силы зла, особенно буйные в ночь перед Рождеством, праздничный подъем сменяется слезами, горем, отчаянием, причем носителями разрушительного начала становятся дети, вопреки устоявшемуся мнению о детском как первозданно чистом, райском состоянии. Так, в рассказе Н. Тэффи трехлетняя Валя, хитрюга и обжора, съела ангелочка(отголосок ритуального поедания бога или предков). Она утешает мать: «Не плачь, глупая, я тебе денег куплю». Даже во вполне«-благополучном» по сюжету рассказе К. Бальмонта «Дети», детское веселье становится разрушительным: «...а дети шумели, кричали и веселились... и куклы на ветках ели совсем стали безумненькие от радости. Качались-качались, плясали-плясали, наконец, некоторые даже гореть стали. Тогда елку повалили, огонь погасили, конфеты все сняли...»[4]. В отличие от древних мифов «об убиенном боге», здесь гибель ангелочка отнюдь не предполагает возрождения. В образе ангелочка актуализируется его игрушечность: этот ангел — сусальный, елочное украшение. Всемирно-историческая мистерия Рождества и искупительной

жертвы уменьшается до масштаба детской, разыгрывается в миниатюрных, кукольных размерах, что вносит чуть-чуть ироническую ноту, дистанцирующую автора-повествователя и от героев, и от ангелочка.

В стихотворении И. Анненского конфликт мечты и реальности развивается по-другому.

Но для меня свершился выдел,
И вот каким его я видел:
Злачено-белый —
прямо с елки —
Был кифарэд он и стрелец.
Звенели струны,
как иголки,
Грозой для кукольных сердец...
Дымились букли
из-под митры,
На струнах нежилась рука.
Но уж потухли звоны цитры
Меж пальцев лайковых божка.
Среди миражей не устану
Его искать — он нужен мне,
Тот безустанный мировражий,
Тот смех огня и смех в огне[5].

Как видим, гибель «божка» становится страстным желанием лирического субъекта. Почему? Автор настойчиво подчеркивает кукольность, игрушечность этого божка: «злачено-белый — прямо с елки», у него «лайковые пальцы», его струны звучат для «кукольных сердец». Как известно, мотив кукольности (игрушечности, марионеточности) присутствует и в других стихотворениях И. Анненского, таких, как «Смычок и струны», «Шарики детские», «То было на Валлен-Коски». Божок в данном стихотворении обозначен как «выдел», т.е. он сделан кем-то, это чья-то поделка. Он назван также «кифарэд», что напоминает о пьесе И. Анненского «Фамира —кифарэд» и позволяет рассматривать этого игрушечного божка в качестве дублера самого лирического героя, но не в его возвышенно-ноуменальной, а в снижено-житейской ипостаси. Атрибуты божка — струны-иголки, белый и золотой цвет

— соотносимы с холодным светом острых граней аметистов, выступающих у И. Анненского, как известно, символом холодного эстетизма, а также указывают на аполлоническую, т.е. аналитически-разделяющую, отчетливую, рационалистическую, культурную природу его «музыки» (творчества).

О том, что мотивы холодного совершенства (света), сгорания и тления («уж потухли...»), неадекватности поэтического слова и немоты поэта являются автохарактеристиками собственного творчества И. Анненского, свидетельствуют другие его стихотворения. Так, в стихотворении «Другому» лирический герой противопоставляет свое творчество, непонятное и ненужное, неловкое и невнятное, напоминающее тень, смертный сон, тоску, творчеству некоего Другого, в котором царят безумный порыв, вихрь, огонь.

...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...[6]

В сердце самого лирического героя огонь, если и вспыхивает, то быстро гаснет;

...На сердце темно, как в могиле,
Я знал, что пожар я уйму...
Ну вот...и огонь потушили,
А я умираю в дыму[7].

Очень часто в лирике И. Анненского встречается мотив недовольства своим творчеством. Если вдохновенье — это мученье и восторг, то его плоды — «минуты праздного томленья,/ Перегоревшие на медленном огне»[8], стихотворение подобно «ребусу», «загадке»; «иероглифы» слов, покрывших бумагу, гадки, как мертвые мухи.

В избранном нами стихотворении также создается ощущение загадочности, даже невнятности: не ясно, к чему отсылает противительный союз «но», открывающий текст, не имеют четкой семантики неологизмы «выдел» и «мировражий». Этим «словам» — больным детям разума противопоставлен бессловесный

смех (огня и в огне) как торжество интуитивного порыва, дионисийского экстаза, мощной витальной энергии. Воспламенение (по наблюдениям А. Ханзен-Леве[9], это огонь любви, огонь вдохновения) противопоставлено тлению и угасанию. Очистительный огонь не механически «связывает» Я и Не-я, а сливает их, уничтожает разделенность, выявляет подлинную сущность поэта («лучезарное слиянье»). Испепеление «божка» — залог сублимации и освобождения духовного начала в поэте.

«Мировражий» огонь можно истолковать как дьявольский («смех огня»), как средство уничтожения мира, но огонь — атрибут Апокалипсиса, которым должно завершиться божественное миротворение. Подобный апофеоз огня рисует Л. Андреев в финале пьесы «Черные маски»: в огненной стихии гибнет герцог Лоренцо, но гибнут также и «змеи в сердце», и «черные маски», символизирующие абсолютную тьму и хаос мира. Итак, в стихотворении И. Анненского не изображается сгорание мечты, но, напротив, выражена мечта о сгорании.

Однако желание, выраженное в стихотворении, не столь однозначно, а пафосу противоречит весьма отчетливая и зловещая ирония («смех в огне»). Мечта об огненной первооснове творчества — один из «миражей». Слово «мировражий» ритмически выделено отсутствием рифмы и положением в строке, звучащей как пэон-4, на фоне почти правильного четырехстопного ямба; другая такая же строка также содержит характеристику «божка»: «Был кифарэд он и стрелец». Слово «мировражий» указывает не только на того, кто враг миру, но и на того, кто ворожит и завораживает. Кроме того, не вполне ясно, о ком сказано «он нужен мне»: то ли об огне, то ли о божке. Эта двойственность ставит под сомнение не только способность, но и желание лирического героя освободиться от Не-я через самосжигающий творческий экстаз. Поэт, герой лирики И. Анненского, видит несовершенство своих стихов, как и несовершенство мира в целом, но он любит их, они дороги ему: «Так любит только мать, и лишь больных детей»[10]. Вот это мягкое, сострадательное, сочувственное начало, отнюдь не совпадающее с брутальным «смехом в огне», особен-

но явственно проступает в И. Анненском на фоне других произведений о елочном ангелочке: там причиной гибели ангелочка были именно дети.

Жажда силы и сознание бессилия, несовпадение жизнетворческих установок и реальной биографии обусловливают амбивалентность игрушечного божка в стихотворении И. Анненского и заставляют вспомнить «огненного ангела» из одноименного романа В. Брюсова. Этот образ также раздваивался на две ипостаси: божественного ангела Мадиэля и по-человечески слабого графа Генриха (подобно жизненному прототипу Борису Бугаеву — Андрею Белому).

Итак, жажда огненной гибели в стихотворении И. Анненского обусловлена соблазном освобождения от неподлинного («кукольного») двойника поэта. Аутодафе трактуется как залог творческой реализации. Вместе с тем, «огненной» идее противоречит «темная», словно бы недоработанная форма стихотворения. Кукольный кифарэд нужен поэту, который не устанет его искать, может быть, потому, что, принимая свой жребий, он смеется над гибелью. Наконец, в стихотворении есть какой-то страшный и еретический оттенок: лирический субъект, как инквизитор, жаждет гибели своего двойника-симулякра, а тот, сгорая, смеется над тщетной попыткой его уничтожить. Позиция И. Анненского представляется очень своеобразной, индивидуальной, даже на фоне гротескно-карнавальной (А. Ханзен-Леве) стадии в русском символизме. Новый смысл стихотворение приобретает в современную эпоху, когда, по словам исследователя, «массированная атака кукольного мифа» позволяет понять каждому, что не существует великого кукловода, что «среди постмодернистской стертости различия следует искать в самом себе»[11].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Тэффи Н.А.* Собр. соч. Т. 3. М., 1998. С. 255.

[2] *Андреев Л.Н.* Повести и рассказы. М., 1957. С. 60.

[3] *Блок А.* Стихотворения и поэмы. Свердловск, 1980. С. 315.

[4] *Бальмонт К.Д.* Где мой дом: Проза. Стихотворения. М., 1992. С. 166.

[5] *Анненский И.Ф.* Лирика. Л., 1979. С. 252.

[6] Там же. С. 147.

[7] Там же. С. 240.

[8] Там же. С. 72.

[9] *Ханзен-Леве А.* Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 320, 304, 311.

[10] *Анненский И.Ф.* Лирика. С. 72.

[11] *Ступников Д.* Проект «Линда»: «Кукольный дом» или «Эмбрион» креативной единицы? // Гендерный конфликт и его репрезентация в культуре: мужчина глазами женщины. Екатеринбург, 2001. С. 263, 264.

**Александр Аникин**
(Новосибирск)

# ШЕВЧЕНКОВСКИЙ ПЛАСТ В ТВОРЧЕСТВЕ АННЕНСКОГО
## (замечания и предположения)

Ставя вопрос о существовании шевченковского (и, шире, украинского) пласта в творчестве Анненского, приходится считаться с его заведомой латентностью. Директор Царскосельской Николаевской гимназии едва ли мог открыто проявлять свой интерес к творчеству поэта, оскорбившего семейство императора Николая I и подвергнувшегося за это суровому наказанию. Обращаясь к рассматриваемой теме, поневоле приходится строить догадки, рискуя впасть в домыслы. Однако возможность постановки рассматриваемого вопроса основана на бесспорном и хорошо известном свидетельстве, которое может служить отправной точкой для предположений[1].

Речь идет о поздней (1909 г.) статье Анненского «О современном лиризме», где имя Шевченко соседствует с именем Пушкиным и другими, составляя некую антитезу «молодым художникам слова», символизирующим собой «инстинкты самосохранения, традиций и медленного культурного преуспеяния»[2]. В той же статье говорится: «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 читал их, так, пожалуй бы, сжег свои «праздники»...»[3]

Комментарии к этому высказыванию уместно предварить наблюдениями об украинизмах в текстах Анненского. Примером этого рода является *о це бис* (= *оце біс*) в сонете «Из участковых монологов» и записанное из уст поэта стихотворение-шарж на квазиукраинском или русско-украинском языке[4]. Образцы этого языка (в нынешнем узусе — «суржика») Анненский мог слышать в Киеве — и дома от своего слуги Арефы, который был родом из Киева[5]. В обыгры-

вающих перезвон звуковых цепочках стихотворения «Колокольчики» участвует слово *дид* = укр. *дід* (*Лиду диду ладили*, / *Дида Лиде ладили* и др.), представленное также в статье «Художественный идеализм Гоголя», где упоминается чуб седого «дида»[6]. *Дид* в «Колокольчиках» отсылает, конечно, и к фольклорному припеву *ой, Дид-Ладо*, но *Дид* здесь, согласно давней филологической традиции, также отождествляется со словом *дед*, укр. *дід*.

Далее следуют два примера скрытых — потенциальных — украинизмов. Фигурирующее в статье «Гейне прикованный» слово «безголовье» («... все эти фрейлины и гофмейстерины совсем было приспособились к своему безголовью...»[7]), как представляется, не только указывает на отсутствие голов у придворных дам (в соответствии с разбираемой Анненским темой отделения головы Гейне от его тела), но и скрывает рус. диал., уст. *безголовье*, укр. *безголов'я* 'несчастье, горе, беда', 'погибель', встречающееся и в произведениях Шевченко: *Поки безголов'я ворон прокричить* («На вічну пам'ять Котляревському»); *На безголов'я / я учуся* («Варнак»).

В «Автобиографии» Анненского упоминается период, когда после университета, где «как отрезало со стихами», он стал педагогом и при этом «стишонки опять прокинулись»[8]. Необычное «прокинулись» идентично рус. диал. (зап., южн.) *прокинуться* 'изредка попадаться, появляться', 'проснуться' и вместе с тем укр. *прокидатися*, *прокинутися* 'просыпаться, проснуться, пробудиться'. Образ просыпающихся стихов, создаваемый с помощью глагола *прокинуться*, скорее всего, отсылает к шевченковскому *Може, ще раз прокинуться / Мої думи-діти* («Заворожи мені, волхве»). На фоне «дум-детей» Шевченко стихи Анненского *...Я люблю, когда в доме есть дети / И когда по ночам они плачут* в «Тоске припоминания» обнаруживают не только буквально-бытовой, но и переносный смысл: плачущие ночью дети = проснувшиеся ночью «стихи-думы» (ср. у Ахматовой *Не любил, когда плачут дети* в «Он любил три вещи на свете»). В соответствии с характерным для Анненского преломлением античной традиции (Еврипид, Анаксагор и др.)

и ее продолжения во французской поэзии (прежде всего у Леконта де Лиль), но и, как можно полагать, не без влияния Шевченко, образы из сферы «детского/материнского» становятся у нашего поэта основой для создания образов, относящихся к творчеству («мыслестраданию»).

Возможные украинизмы у Анненского заставляют вспомнить о нередком и в стихах и в прозе Шевченко введении русизмов в украинские тексты, а украинизмов — в русские.

В дополнение к сделанным наблюдениям стоит упомянуть об одной из возможных текстуальных реминисценций Шевченко в стихах Анненского, а именно, в стихотворении «Зимний сон». Отразившееся в нем представление о смерти может быть расценено как полемическое по отношению к ее трактовке у Ф. Сологуба («Как часто хоронят меня!»). Сологубовским образам *вселенского мощного тела*, *великой зари любви* и подобным у Анненского противопоставляется *ужас тела* (ср. «У гроба») и совершаемый в поле ночью обряд похорон. Стихи *Если что-нибудь осталось / От того, что было мною, / Этот ужас, эту жалость / Вы обвейте пеленою* предшествуют финальным:

В белом поле до рассвета
Свиток белый схороните… <…>
А покуда… удалите
Хоть басов из кабинета,

которые, как подробнее говорится в другом месте[9], могут перекликаться не только с *И если найдете предел, / Отпойте меня, схороните*! у Сологуба, но и со знаменитым поэтическим завещанием («Заповіт») Шевченко:

Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого <…>
Все покину і полину
До самого бога
Молитися… а до того
Я не знаю бога <…>

Возвращаясь к цитированной выдержке из статьи «О современном лиризме», следует констатировать, что она, с одной стороны, соотносит Шевченко с константами творчества Анненского, а с другой — суммирует некоторые важные мотивы поэзии Шевченко. Он преподносится как «старый соловей», что, возможно, отсылает к его стихам *Защебече соловейко <…> Старий Котляревський отак щебетав* («На вічну пам'ять Котляревському»), но вместе с тем напоминает о мотиве соловья в произведениях самого Анненского, — в частности, в посвященной памяти Пушкина кантате «Рождение и смерть поэта»: *Молодой запел душа— соловьюшка <…> Пословечно соловей да выговаривал.* Отметить последнее важно в связи с соположением у Анненского имен Шевченко и Пушкина, которое скрытым образом прослеживается, по-видимому, в пьесе «Под новой крышей», где в стихах *Хорошо здесь тихим думам / Литься в капельки чернил* можно усмотреть отклик на шевченковское *І ти случаєм прочитаеш / Вилиту сльозами / Мою думу і тихими / Тихими речами / Проговориш <…>* («Сліпий»), но одновременно и на пушкинское *Подруга думы праздной — / Чернильница моя* («К моей чернильнице»).

«Полупомеркшие глаза» Шевченко в статье Анненского предполагают глаза измученного жизнью и стоящего на пороге смерти человека, ослабевшие от старости или, возможно, от слез. Это те же глаза Ганны в «Наймичке» Шевченко (*…покапали сльози / З старих очей замучених*) или старухи-кормилицы в «Лаодамии» А. (*И не глядят мои глаза от слез, / От темноты ль…*). Не менее важно, что «полупомеркшие глаза» проецируются на один из центральных образов индивидуальной творческой мифологии Анненского — статую с «померкшими» или «пустыми» глазами как двойником ослепленного поэта-певца[10]. Так, в «Лаодамии» Гермес предвидит времена, когда он станет *мраморным и позабытым богом*, но сможет иногда *отряхнуть* сон с *померкших глаз.*

Другой аспект этого образа — помутнение зрения, ослепление и вследствие этого слепота как стадии отчуждения от природы, символы постижения или

угадывания поэтом скрывающейся за гармонией красок внешнего мира «иной вечной красоты»[11], равнозначной гармонии (красоте) мысли[12], в конечном счете — неявной первооснове сущего. По характерной для греческой культуре логике, она могла открыться только слепцу, кем стал Эдип[13]. В трагедии Анненского «Меланиппа-философ» упоминается некий изгнанник, мудрец, которому отечество не дает *комка родной земли*, чтобы прикрыть *глаз* <…> *померкших*: намек на изгнание Анаксагора, чье учение о космическом Разуме, соединившемся у Анненского с евангельским Духом, вошло (отчасти через Еврипида) в самые основания творческого мировоззрения Анненского[14].

«Полупомеркшие глаза» Шевченко, по всей вероятности, ориентированы и на бродячего украинского слепца-лирника как характерного персонажа шевченковской поэзии (стоит напомнить в этой связи также о «Полтаве» Пушкина, «Тарасе Бульбе» и «Страшной мести» Гоголя). Шевченко не только создал классические образы народного поэта, но и стал его олицетворением, Кобзарем par excellence. В соответствующих текстах Шевченко особого внимания заслуживает описание слез из слепых и/или старых глаз: *Як кобзар співає, / Як серце сміється, сліпі очі плачуть…* («Перебендя»).

Шевченковские (украинские) *сліпі лірники* органично подходили размышлениям Анненского об отношении западноевропейской, прежде всего французской, и русской (восточнославянской) поэтических традиций к античности, подарившей миру, согласно творцу «Фамиры-кифарэда», миф о рождении Поэзии и Поэта. «Французский» вариант преемственности, который Анненский связывал прежде всего с Леконтом де Лиль и Бодлером, виделся ему в счастливом сохранении животворящего начала античной мифологии[15]. Символ славной судьбы античной поэзии у французов Анненский видел в «молодом орле», в исходе «Аполлонида» Леконта де Лиль улетающем вдаль от Пифийской скалы[16].

Мысли об участи Поэзии на русской почве Анненский высказал в статье «Генрих Гейне и мы»:

«...истинно наша муза это — ищущая дороги, слепая муза Тютчева, если не кликуша Достоевского»[17]. В статье «О современном лиризме» есть рассуждение, которое перекликается с этой мыслью: «Где нам до французов? — В нас еще слишком много степи, скифской любви к простору. Только на скифскую душу наслоилась тоже давняя византийская буколика с ее вертоградами, пастырями, богородицыными слезками и золочеными заставками»[18]. Отправляясь от белого камня, воплощения некоей неразрешимой загадки, ослепивший себя Фамира готовится, подобно Эдипу, пуститься в странствия по неведомым далям, отзываясь тем самым на тютчевский образ слепой музы, а также на размышления Тютчева о судьбах славянских народов — *Веки мы слепцами были, / И, как жалкие слепцы, / Мы блуждали, мы бродили, / Разбрелись во все концы* («К Ганке») — и о скрытом в *смиренной наготе* родного края благословении: *Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь Небесный / Обошел, благословляя* («Эти бедные селенья...»).

В Киеве, на посту директора Коллегии Павла Галагана Анненский, столкнулся с «густым, упорным, квасным украинофильством» и оказался «виноват уже тем, что был великороссом»[19]. В новой для себя среде он был чужим и в конце концов был вынужден оставить службу в Коллегии. С точки зрения этого эпизода биографии нашего поэта предполагаемый шевченковский пласт в его творчестве, теснейшим образом связанный с гоголевским, пушкинским и другими, выглядит как своеобразный ответ на «густой» патриотизм, что вполне согласуется с представлениями Анненского о поэзии как объединяющем людей мировом явлении, анонимной, «ничьей» речи, чуждой национально-языковой ограниченности. Слово, язык были для него подчиненным, хотя и естественно-необходимым средством превращения поэзии в источник интеллектуального наслаждения «красотой мысли», тождественной «иной вечной красоте» творчества космического Духа-Разума, «атомом» которого, согласно Анненскому, становилась душа поэта[20]. Отсюда вытекает мысль о том, что символы «Мертвых душ»,

«великой русской эпопеи», «слишком хороши и прекрасны для реального мира». «Действительно, где, собственно, происходит действие «Мертвых душ»? <...> Какая среда, украинская или великорусская, выпустила Чичикова?»[21].

Шевченко пришлось подолгу жить в России, особенно в Петербурге, где он, как и Анненский в Киеве (и Гейне в Париже), был не вполне «своим»[22]. Следует напомнить, что Шевченко писал не только по-украински, но и по-русски. Написанное по-украински сделало его великим поэтом Украины, Кобзарем и нашло признание также у русского читателя. Написанное же по-русски не имело в русской среде успеха, а в украинской вызвало огорчение и недоумение или даже крайне резкое неприятие, как и контакты Шевченко с русскими, в частности, с Н.Г. Чернышевским и другими социал-демократами. К поэмам и повестям Шевченко на русском языке пристал ярлык несовершенных или довольно слабых в художественном отношении. Для некоторых же украинских читателей эти повести и поэмы оказались плохи уже потому, что написаны не по-украински. С такими оценками иногда сочетаются сходные упреки или обвинения в адрес Гоголя (а в адрес Ахматовой — упреки за забвение своих этнических корней). Анненский вполне мог испытывать к Шевченко и его «думам-детям» — в особенности русскоязычным — сострадание и симпатию, поскольку сам побывал в положении человека, виноватого уже своей «великоросскостью».

«Слабость» созданных по-русски произведений Шевченко усматривается в стилистических и иных погрешностях, к которым при узко пуристическом подходе можно отнести и многочисленные украинизмы. Но как раз язык «русского Шевченко» — не украинский, но и не вполне русский, являет пример поэтического слова, стремящегося освободиться от того, что Анненский назвал «шлаками национальности»[23].

В глазах Анненского слезы Шевченко могли быть коррелятом «жгучего зуда слез» трагизма Еврипида[24], будучи, однако, лишь одним из целого ряда содержательных схождений (возникших независимым

образом), которые можно обнаружить между Еврипидом и Шевченко. Эти схождения или совпадения нетрудно распределить по темам: детство/материнство как высшая ценность жизни и ее идеал, «цвет»; страдания, слезы и гибель детей как предельное проявление трагического в жизни; материнская любовь и материнский долг; долг детей перед родителями; человек и судьба (покорность или сопротивление). Сюда следует добавить то, что уже было упомянуто выше: слепые певцы-лирники и проливаемые ими слезы; слезы и мысли-думы как удел поэта; творческий аспект материнства/детства. Эти и близкие темы перешли от Еврипида к Анненскому (предположительно — не без влияния Шевченко), который мог увидеть в творчестве украинского поэта некий эскиз того, как может выглядеть Еврипид в русско-украинском (восточнославянском) языковом оформлении. Заслуживает внимания, что для Шевченко характерно отмечавшееся Анненским у Еврипида и актуальное для самого Анненского использование будничного или обыденного слова[25].

Модернизм *солдаты* в переводе «Ифигении в Авлиде»: *...а над ней с ножом безумец... А вокруг нее — солдаты*, возможно, подсказан тем же словом в поэме «Марія»: *Ножі солдати сполоскали / В дитячій праведній крові*!

Дерзновенные выпады Шевченко против Николая I и императрицы (возобновившиеся после возвращения поэта из ссылки, ср. отклик на смерть Александры Федоровны: *Тебе ж, о Суко*! и т.д.), принявшей деятельное участие в освобождении Шевченко из рабства, и последовавшее за ними наказание, как представляется, в сильно трансформированном виде отразились в трагедии Анненского «Царь Иксион».

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. также: *Аникин А.Е.* Анненский и Шевченко (предварительные замечания). Препринт. Новосибирск, 1997; Червяков А.И. Примечания// Иннокентий Анненский. Учено-комитетские рецензии 1901-1903 годов. Вып. II. Иваново, 2000. С. 76.

[2] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 361.

[3] Там же. С. 366.

[4] *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях//Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1981. М., 1983. С. 100.

[5] Там же. С. 81.

[6] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 219.

[7] Там же. С. 156-157.

[8] Там же. С. 435.

[9] *Аникин А.Е.* Анненский и Шевченко (заметки к теме)// Традиция и литературный процесс. К 60-летию чл.-корр. РАН Е.К. Ромодановской. Новосибирск, 1999. С. 185-187.

[10] *Аникин А.Е.* Из наблюдений над поэзией И. Анненского// Серебряный век в России. М., 1993. С. 140; *Аникин А.Е.* «Фамира-кифаред» И. Анненского: «проблема» Фамиры (в связи с позднейшими имликациями)//Russian literature. T. XXXIV, 1993. С. 429. Сравн.: *Венцлова Т.* Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского//Иннокентий Анненский и русская культура XX в. СПб., 1996.

[11] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 217.

[12] *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Указ. соч. С. 144.

[13] *Аверинцев С.С.* К истолкованию мифа об Эдипе// Античность и современность. К 80-летию Ф.А. Петровского, 1972. С. 100.

[14] *Аникин А.Е.* Философия Анаксагора в «зеркале» творчества Иннокентия Анненского//Известия СО АН СССР. История, филология и философия. Вып. 1, 1992.

[15] *Анненский И.Ф.* Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. Т. 2. № 7, 1908. С. 177.

[16] Театр Еврипида. Перевод и статьи И. Анненского. СПб., 1906. С. 549.

[17] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 398.

[18] Там же. С. 358.

[19] *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Указ. соч. С. 85.

[20] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 216.

[21] Там же. С. 223-224.

[22] Сравн.: Там же. С. 397.

[23] В письме А.В. Бородиной, см.: *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. М., 1979. С. 466.

[24] *Анненский И.Ф.* Античная трагедия//Мир божий. № 2, 1902. С. 32-33.

[25] Там же. С. 36; *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. М., 1979. С. 486.

**Ирэна Подольская**
(Москва)

# АННЕНСКИЙ И ЧЕХОВ
## (Интерпретация художественного произведения как проявление нравственной позиции)

В отношении Анненского к Чехову много внутреннего, подспудного, внешне не мотивированного. Это не только отношение к самому Чехову, творцу, художнику, но и полемика с его героями, обусловленная их психологической близостью Анненскому. Эта полемика мотивирована основной позицией Анненского-художника, его отношением к жизни и искусству, его творчеством в целом и теми вопросами времени, которые поставила перед русской либеральной интеллигенцией революция 1905 г.

«...Чехов более чем какой-нибудь другой русский писатель, показывает мне и *вас*, и *меня*, а *себя* открывает при этом лишь в той мере, в какой каждый из нас может проверить его личным опытом»[1].

В героях-интеллигентах Чехова легко узнаваемы типичные черты человека конца X1X столетия. Они характерны для Анненского и для многих людей его поколения: духовное одиночество и чувство внутреннего неблагополучия, напряженный самоанализ и раздробленность внутреннего «я», мучительно неспокойное отношение к религии и скептицизм и, наконец, вечные поиски положительного начала в жизни, того, что Анненский называл ее «оправданием».

Герой «Скучной истории», мучительно размышляя о себе, приходит к безжалостно-неопровержимому выводу, что жизнь он прожил напрасно.

«Я думаю, долго думаю и ничего не могу еще придумать. И сколько бы я ни думал и куда бы ни разбрасывались мои мысли, для меня ясно, что в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного. В моем пристрастии к науке, в моем желании жить... и в стремлении познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы все это в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут

во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках, и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей мыслью или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего» [2].

Напряженная мысль, страстно взыскующая «бога живого человека», пронизывает и критические этюды Анненского.

Анненский психологически близок герою Чехова, но не самому Чехову, человеку иного душевного склада, с иным, более цельным и ясным мироощущением. Эти писатели воспринимаются сейчас как люди разных эпох, хотя Анненский был лишь пятью годами старше Чехова и пережил его тоже на пять лет. Однако вскоре после смерти Чехова на глазах Анненского разыгралась кровавая драма первой русской революции, что и побудило поэта переосмыслить эстетические, духовные и нравственные начала жизни и искусства.

В прекрасный, чистый, высокий мир искусства, где царили трагики древней Греции и французские символисты, Вагнер и Достоевский, вторглись боль и страдания подлинной жизни, требуя отклика и участия. В черновике статьи «Драма настроения» Анненский написал: «Господа, я не намекаю, я никого не обвиняю, о сохрани Боже, нет. Разве не все мы одинаково скучные литературные отражения, и разве это наша вина, что единственное — светлое, смелое, свободное и живое давала нам покуда одна книга? От нас это, что ли, что в жизни руки наши так возмутительно связаны, что нам приходится бунтовать, когда мы хотим высказать то, чем переполнена наша душа, и главное то, что говорят сами же люди, которые нас вяжут...»[3].

В 1905 г. для Анненского наступил момент, когда всецело отдаться искусству стало уже невозможно. Перед ним стояли проблемы реальной жизни, но их анализ и решение он перенес в область литературы. Тогда-то и появилась статья «Драма настроения» — размышление об иллюзии и реальности, о равнодушии и ответственности человека перед самим собой и перед жизнью, об его нравственной позиции. Статья о «Трех сестрах» не просто переосмысление или пара-

фраза пьесы, но и проблемная статья, поэтому она требует особого подхода, исследования причин, побудивших Анненского поставить соответствующие проблемы.

Переосмысление художественных произведений зависит, как известно, не только от субъективных психологических свойств читателя, но и от особенностей его эпохи. Понятно, что современники воспринимают художественное произведение более адекватно, чем потомки. В сознании потомков ослабевают и связи произведения с художником, его создавшим, и с тем временем, когда оно было создано. Осознавая все это, Анненский и рассматривал художественное произведение как нечто движущееся во времени, изменяющееся и потому в какой-то мере независимое от его творца. «Вещественная сторона поэзии, — писал он, — остается неизменной, *идеальная, наоборот, осуждена на вечное изменение и в пространстве, и во времени*» [4].

Пьеса Чехова «Три сестры» была впервые опубликована в журнале «Русская мысль» (февраль 1901 г.). Анненский написал статью «Драма настроения», видимо, в первой половине 1905 г. Во всяком случае, работа над первой «Книгой отражений», куда вошла эта статья, была завершена к августу 1905 г.

Почему же Анненский интерпретировал пьесу Чехова крайне субъективно? Почему сместил в ней акценты? Почему соотнес эту пьесу с современной ему действительностью?

Пьеса «Три сестры» была написана за пять лет до первой русской революции. Ее герои — милые, страдающие интеллигентные люди страстно мечтают о будущем, которое видят совсем иным, чем их унылое, однообразное и бессмысленное настоящее. Тузенбах и отчасти Ирина вдохновенно говорят о необходимости что-то делать, чтобы это будущее приблизить. Чехов, вероятно, сомневался в том, способны ли его герои к реальному действию, но, убив Тузенбаха, так и не дал ответа на этот вопрос. Анненский, переживший революцию 1905 г., не только отрицательно ответил на этот вопрос, но, выйдя за пределы чеховской пьесы, написал статью о русской интеллигенции, не выдержавшей проверки историческим опытом.

Как думающий и гуманный человек с гипертрофированным нравственным чувством, Анненский не был аполитичен. Конечно, он был не радикалом, а гуманистом в широком смысле слова. Анненский не был аполитичен, хотя только раз непосредственно откликнулся на происходящие события, написав стихотворения «Старые эстонки». Анненский жил в среде русской либеральной интеллигенции и был кровно связан с этой средой. В 1905 г. многие из тех черт русского либерального общества, которые прежде казались неопределенными и расплывчатыми, определились и оформились. В это время либеральное общество жило конституционными иллюзиями, но, желая послаблений и бездействуя в ожидании их, это общество готово было принять то, что ему дадут. Оно не было самостоятельной силой и потому зависело от господствующей силы. Перед теми, кто, как Анненский, осознавал свое бессилие и мучился им, вставал вопрос о нравственной ответственности человека за происходящее.

В 1906 г. Анненский написал стихотворение «Старые эстонки» — о совести и нравственной ответственности за происходящее, о пассивности человека перед злом и о преступности такой пассивности. Анненский убежден, что не протестующий свидетель — соучастник преступления. «Старые эстонки» — не только ответ на те события, которые происходили в Эстонии в 1906 г., это обобщенный Анненским опыт революции 1905 г.

...Сыновей ваших... я ж не казнил их...
Я, напротив, я очень жалел их,
Прочитав в сердобольных газетах,
Про себя я молился за смелых,
И священник был в ярких глазетах.

Затрясли головами эстонки.
«Ты жалел их... На что ж твоя жалость,
Если пальцы руки твоей тонки,
И ни разу она не сжималась?

Анненский убежден: формальная непричастность к преступлению не есть невиновность, и не протестующему свидетелю нет оправдания:

...Ты ж, о нежный, ты кроткий, ты тихий,
В целом мире тебя нет виновней!

Герой стихотворения страдает от царящего в мире зла, но бессилен перед ним. Увидев в этом одну из доминант русской интеллигенции, Анненский оказался прав: эту постыдную черту пятая колонна донесла до наших дней.

Именно о такой интеллигенции, о ее нравственных устоях, об ее отношении к жизни написана статья Анненского «Драма настроения». Это статья о чеховских героях, проверенных опытом истории.

22 февраля 1899 г. Чехов писал И.И.Орлову: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр» [5]. Не побудила ли Чехова эта мысль раскрыть картину во всей полноте в драме «Три сестры»? Понятно, что эти слова Чехова необычайно близки взгляду Анненского на героев пьесы «Три сестры».

Чехов и Анненский рассматривают одних и тех же героев в разных проекциях. В проекции Анненского главное время, которое дало ему право на переосмысление чеховской пьесы. Поэтому взгляд его сосредоточен на нравственной безучастности героев. В отличие от Чехова, который видит в своих героях порядочных, но слабых и беззащитных людей, угнетенных или сломленных обстоятельствами, от них не зависящими, Анненский считает героев Чехова людьми, чья порядочность зависит от обстоятельств. Чехов подчеркивает в своих героях одно, Анненский — другое; при этом критик нередко меняет местами главное и второстепенное, не останавливаясь на том, что ему в концепции чеховских героев кажется необязательным и случайным, и крупным планом показывая то, что с его концепцией соотносится. И поскольку при всем том Анненский ни разу не нарушил общей тональности пьесы, не внес в ее настроение ни одной фальшивой ноты, то выводы органически вытекают из его анализа, а сама статья воспринимается как парафраза пьесы.

Но все обстоит несколько иначе. Анненский не только выходит за рамки того, что непосредственно сказано в чеховской пьесе, но предлагает варианты ситуаций и показывает, что, по его мнению, произошло бы с героями, если бы обстоятельства их жизни сложились иначе. Критик пытается определить нравственную позицию героев пьесы, найти смысл их жизни или ее «оправдание», и не находит ни того, ни другого.

Статья «Драма настроения» имеет форму смыслового кольца: она начинается и завершается одними и теми же словами, очень важными в художественной системе Анненского. (Полагаю, что термин «кольцо», применяемый обычно при разборе лирических стихотворений, правомерен и при анализе данной статьи, ибо в обоих случаях кольцо выполняет идентичную функцию: слова об оправдании жизни — смысловой стержень статьи, все статья в целом раскрывает содержание этих слов.)

«Вся их [героев пьесы. —*И.П.*] жизнь, даже оправдание ее, все это литература, которую они выдают или и точно принимают за жизнь»[6]. А заканчивается статья так: «Я не знаю, что будет дальше, но я слышу одно: завтра, завтра... Москва... Школа... Триста лет... Бобик спит... Ну и пускай, все это прекрасно, живите, Бог с вами, кто как умеет, но право же и «Тарарабумбия... сижу на тумбе я», ну ей-Богу же я не понимаю, чем этот резон хуже хотя бы кирпичного завода в смысле оправдания жизни» [7].

Что же такое «оправдание жизни», применительно к к героям Чехова, чем оправдана и оправдана ли вообще их жизнь?

Статья «Драма настроения» построена на антитезе кажущегося и истинного, видимости и сущности. Видимость, по Анненскому, это то, что непосредственно дано в чеховской пьесе: симпатичные, вызывающие сочувствие люди, с благородными стремлениями и «возвышенными» разговорами. Сущность — то, что стоит за пьесой (атмосфера современной Анненскому эпохи), кроется в характерах ее героев, таится возвышенных разговорах и благородных стремлениях. Анненский идет от видимости к сущности, постепенно, шаг за шагом обнажая то, в чем герои пьесы ищут

оправдания жизни, показывая полную несостоятельность, оторванность от самой жизни, иллюзорность этого оправдания, или, говоря словами критика, его литературность.

В сущности, безобидная и невинная мечта трех сестер о Москве, мечта, скрашивающая скуку будничной жизни, преображается в статье Анненского в грандиозное обобщение. Блок говорит художнику: «Сотри случайные черты». Анненский стирает то, что кажется ему случайным в чеховской пьесе и в характерах ее героев. Москва утрачивает даже те немногие признаки конкретности, которые есть у нее в пьесе, становясь символом бесплодной иллюзии. В пьесе Чехова сестры помнят Москву, из которой уехали одиннадцать лет назад. В интерпретации Анненского сестры Москвы не помнят: «Москва для них, может быть, только слово. Но что же из этого? Тем безумнее они ее любят»[8]. Все, о чем говорит Анненский, он соотносит и сопоставляет с этим символом и ставит знак равенства между мечтой сестер о Москве, мечтой Ирины и Тузенбаха о труде и мечтой Вершинина о светлом будущем. Сестры не знают, что такое Москва, но «тем безумнее они ее любят». Не знает, что такое труд, Ирина. Не знает этого и Тузенбах, «но он любит труд»[9]. Общность героев — в их отношении к жизни, какими бы разными ни были их иллюзии: «Что может быть более русским, чем этот вечный кирпичный завод, это спасительное *завтра*... У кого Москва, у кого кирпичный завод. Только бы зажмуриться и не жить. Покуда, конечно, не жить... до завтра...»[10].

Символизируя эти иллюзии, Анненский показывает порочный круг, из которого никогда не выберутся герои пьесы. Фраза: «Вот их дом, вот их сад... И здесь есть уже свои воспоминания»[11] — намек на то, что свершившаяся иллюзия неизбежно заменится для героев другой, но из круга иллюзий они не выйдут никогда, равно как никогда не примут реальной жизни, ибо она для них не более, чем «тьма низких истин». «Ничего настоящего еще не было...»[12] — таков лейтмотив статьи.

В пьесе Чехова мечта сестер о Москве занимает очень большое, но все-таки не главное место. Символ Анненского — доминанта, определяющая все в жиз-

ни героев; определяет она и соотношение иллюзии и действительности. Иллюзию Анненский иронически называет «все искупающей, все озаряющей»[13] и, говоря о бесплодности этой иллюзии, утверждает, что она «искупает и озаряет» пассивность героев, утверждает, что такое оправдание жизни — ложно. Настоящего для героев не только не было, но и не будет, потому что настоящее всегда кажется им ненастоящим, чем-то таким, что впоследствии искупит их будущее, а ненастоящее — единственно настоящим.

Нет ничего странного в том, что Анненского, человека как будто бы пассивного, созерцателя, возмущает бездействие героев пьесы, их неучастие в реальной жизни. В понимании Анненского (применительно к данному случаю), пассивность — это не только неспособность к действию, но и неспособность проявить в реальной жизни нравственную чистоту и стойкость. По Анненскому, участвовать в жизни — значит сделать все от тебя зависящее, чтобы не дать совершиться злу. В подтексте статьи звучит вопрос, значат ли что-нибудь сами по себе эти герои? Анненский отвечает на него отрицательно — они всегда будут исполнять волю более сильных людей, а так как сильный человек и хороший человек не синонимы, то они будут исполнять не только добрую волю. Трансформированные Анненским герои пьесы, как лакмусовая бумага, не имеют собственной окраски, они зависят от более сильной воли и от того, добрая это воля или злая. Поэтому Анненский утверждает, что герои пьесы — люди без стержня, поскольку их порядочность зависит от обстоятельств.

Андрей Прозоров, у которого в начале пьесы тоже была «своя Москва», становится марионеткой в руках подлой и пошлой бабы. Прежде он был тем, что делал из него отец, но самим собою он не был никогда: «Над ним была рука и как раз в то время, когда надо было его, Андрея, поддержать... Бац... отца не стало... Опеки не стало... Вот он и опустился, тут и женитьба эта, и одышка. Растолстел... Как хотите, а эта *так называемая независимость* иногда препоганая вещь»[14]. Вершинин, с его разговорами о всеобщем счастье, тоже способен выполнять лишь чужую волю: «...если *прикажут,* если будет не его, Вершинина,

мечта, а чья-то высшая воля, он пойдет и умрет и об Маше не вспомнит и философию забудет...»[15].

По Анненскому, герои пьесы — не активные носители зла, но его соучастники, ибо они не противятся ему, а молча проходят мимо него. (Это перекликается со «Старыми эстонками»: «...На что ж твоя жалость, / Если пальцы руки твоей тонки, / И ни разу она не сжималась?») Герои пьесы молча проходят мимо зла, потому что та жизнь, которой они живут — ненастоящая: «Мы ведь здесь только до завтра...»[16]; «О, товарищи! Ведь и мы здесь такие же гостьи, как вы. Мы на бивуаке»[17].

Сталкивая сестер с Наташей, Чехов дает вечную коллизию: Интеллигента, теряющегося и бессильного перед натиском хама, а потому отступающего перед ним и неизбежно уступающего ему. Анненский и этот вопрос переносит в другую плоскость: «О держитесь за прошлое, прощайте во имя прошлого. Всему прощайте» [18]. Анненскому очень важно утвердить в этой статье идею самостоятельной ценности настоящего еще и потому, что лишь в этом случае имеет смысл его полемика с чеховскими героями.

Иллюзия — не оправдание жизни, ей грош цена, ее Анненский приравнивает к бессмысленным словам Чебутыкина: «Тара...ра... бумбия... сижу на тумбе я...» Анненский убежден: мечтой о всеобщем счастье герои лишь заполняют собственную пустоту, компенсируют свою неустроенность, свое личное неблагополучие. Им не надо всеобщего счастья, устройся их жизнь, они замкнутся в своем маленьком узком мирке, и у них навсегда исчезнет снедавшее их чувство беспокойства, а вместе с мыслями об оправдании жизни уйдет и мечта о будущем, далекая и прекрасная Москва. И тогда эти люди не будут внушать ни симпатии, ни сочувствия, ни жалости.

Анненский заглядывает в возможное будущее героев: «Как-то, видите ли, вышло так, что собрались неглупые, искренние люди и честные натуры, сидели, сидели; желали, желали, раскинули на бобах, — и все теперь довольны, и трехсот лет ждать не надо. Поработайте-ка вы сами, потомки, а с нас довольно...а мы, уж извините, будем себе спокойно спать на кроватях с любимыми женщинами» [19].

Анненский хорошо знает, как типичны для русской интеллигенции разговоры о всеобщем счастье. Они поддерживают в интеллигенте иллюзию, что он — общественный человек, что он чего-то хочет и что-то может, что у него есть общественные идеалы, что он — человек думающий и благородный. Чехов убивает Тузенбаха, единственного, кто возможно способен воплотить слово в дело. Анненский показывает, что было бы, если бы Тузенбах остался жить: «Бедный барон! А ведь чего доброго. Он ведь рыцарь, может быть, и сформовал бы его кирпичный-то завод. Работать бы начал. Известно, как работают порядочные люди на кирпичных заводах. Тузенбах, вы обещали... Тузенбах, тяните жребий. Тузенбах — вам идти. Бедный Николай Львович. Он поцеловал бы спящую Ирину и вышел бы, подняв воротник пальто, в туманное и морозное утро из своей квартиренки на кирпичном заводе, чтобы никогда уже не видеть ни завода, ни Ирины» [20].

В статье «Драма настроения полемика с чеховскими героями не становится, однако, полемикой с Чеховым. Анненский писал, предваряя анализ пьесы: «Вспомните, что все эти люди похожи на лунатиков вовсе не потому, что Чехову так нравились какие-то сумерки, закатные цветы и тысячи еще бутафорских предметов, приписанных ему досужей критикой, а потому, что Чехов чувствовал за *нас*, и это *мы* грезили или каялись или величались в словах Чехова. А почему мы-то такие, не Чехову же и отвечать...»[21]. Таким образом, отношение к Чехову-писателю в статье как будто не определяется. Анненский развенчивает героев Чехова, разоблачает призрачность их мечты, иллюзорность, «Литературность» самой их жизни, но ведь за все это «не Чехову же и отвечать». Вместе с тем Анненский, искушенный в теории драмы, не случайно назвал свою статью «Драма настроения», тем самым подчеркнув, что с точки зрения эстетической главное в пьесе — не характеры и не ситуации, а настроение, тональность.

В «Предисловии» ко «Второй книге отражений» Анненский точно отметил, что его книга «не сборник», а «одно в себе». Каждая из его статей понятна лишь в общем контексте книги.

В статье «Господин Прохарчин» Анненский противопоставляет Достоевского Чехову: «Мотив повести [«Господин Прохарчин» — *И.П.*] — *непосильная* для *наивной души* борьба со *страхом жизни*. Вдумайтесь в природу и смысл этого страха, и вы откроете интересный контраст между данным мотивом и столь возвеличенной в наши дни Чеховщиной» [22]. Если вернуться к статье «Драма настроения» и вспомнить слова Анненского о том, что жизнь героев пьесы — не настоящая жизнь, а «литература», которую они выдают или точно принимают за жизнь», смысл противопоставления становится ясен. Страдания чеховских героев надуманны, литературны. Сестры, имеющие вполне реальные основания страдать от того, что брат их женат на мещанке, что мещанка эта стала хозяйкой дома и т.д., страдают от причин, придуманных ими. «Не считайте и эту девушку бессердечной, иронически замечает Анненский, если она плакала от того, что шарманка напомнила ей Москву, а когда принесли ей известие о смерти жениха, то она не нашла для этого беззаветно любившего ее человека ни одного живого слова, а ограничилась тирадой философского характера» [23].

Я не касаюсь вопроса о том, насколько все это соответствует чеховской пьесе (кстати, нет в ней и шарманки). Назвав свои статьи «отражениями», Анненский указал на условность их внешнего сходства с оригиналами. Я пишу только о понимании Анненским чеховской пьесы и об интерпретированных им характерах ее героев.

Неприятие чеховских героев, которое Анненский выразил по вполне конкретному поводу в статье «Драма настроения», в контексте «Книг отражений» распространилось на творчество Чехова в целом. Анненский отождествил Чехова с его героями, потому что за методом писателя не увидел его позиции. Поскольку же критик считал позицию писателя основой его творчества, он не принял ни Чехова, ни его героев. Ведь для Анненского «мысль поэта и образы его поэзии неразрывны с его чувством, желанием, его идеалом»[24].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М.: Наука, 1979 г. С.82.

[2] *Чехов А.П.* Собр. соч. В 12 тт. М.,1955.С.324.

[3] РГАЛИ, ф.6, оп 1, ед.хр. 129, лл.6-7.

[4] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 218.

[5] *Чехов А.П.* Собр. соч. в 12 тт. Т.12. М.,1964. С.274.

[6] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М.: Наука, 1979 г. С.82.

[7] Там же. С.92.

[8] Там же. С.85.

[9] Там же. С.87.

[10] Там же. С.88.

[11] Там же. С.86.

[12] Там же. С.86.

[13] Там же. С.86.

[14] Там же. С.89.

[15] Там же. С.91.

[16] Там же. С.86

[17] Там же. С.87.

[18] Там же. С.86.

[19] Там же. С.91.

[20] Там же. С.88-89.

[21] Там же. С.83.

[22] Там же. С.28.

[23] Там же.

[24] Там же.

**Наталья Гусихина**
(Тверь)

# А.П. ЧЕХОВ И И.Ф. АННЕНСКИЙ: ГРАНИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ

Родство художественных миров И.Ф. Анненского и А.П. Чехова определяется динамическими закономерностями литературного процесса конца XIX — начала XX веков, ознаменованного появлением целого ряда новых, нереалистических тенденций в литературе: импрессионизма, символизма и др. Многие современные литературоведы: Л.Я. Гинзбург, А.Г. Головачева, В.И. Кулешов, З.С. Паперный, Е.М. Сахарова, В.Б. Катаев и др. — все чаще говорят о соотнесенности творчества Чехова с художественными открытиями модернистского искусства[1]. В то же время в исследованиях о творчестве И. Анненского неоднократно отмечалось такое свойство его лирики, как «духовное гостеприимство», во многом определяющее ее сложный литературный генезис. Действительно, в стихах И. Анненского обнаруживаются темы и идеи чуть ли не всей русской поэзии XIX века — М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, К.К. Случевского. Бесспорным признается и влияние русской психологической прозы, в том числе и повествовательной манеры А.П. Чехова[2]. Имена Чехова и Анненского соседствовали в восприятии младших современников, в этом смысле показательны слова Г.П. Федотова о поэте: «...строгая честность, умная ясность, безнадежная грусть. Это наш Чехов в стихах»[3].

Таким образом, становится очевидной необходимость изучения глубинных связей поэтического наследия И.Ф. Анненского и прозы А.П. Чехова. А связи эти, безусловно, существуют. Эти художники были современниками и почти ровесниками, творили в одну и ту же, «сумеречную» эпоху. Конечно, они не были знакомы лично, и Чехов не мог читать стихов Анненского (как известно, его первый сборник «Тихие песни» вышел лишь в 1904 г.), однако можно не сомневаться, что Анненский, будучи тонким филологом и поэтом, был прекрасно знаком с творчеством своего

выдающегося современника, как драматургическим, так и прозаическим. И пусть Анненский-критик прямо заявлял, что не любил Чехова-драматурга,[4] это не отменяет возможности некоторого сближения Анненского-лирика с творческим миром Чехова. И поскольку последний вступил в литературу уже зрелым поэтом, думается, что сходство между двумя художниками необходимо искать не в прямых цитатах и реминисценциях, а в особенностях проблематики, поэтики и стилевой манеры их произведений, важнейшие из которых суть следующие.

Наследие Чехова должно быть осмыслено как ступень, предшествующая поэтическому «буму» рубежа веков и опосредующее звено между поэзией «золотого» и «серебряного» века, к которому и относится творчество И. Анненского. Общеизвестно, что модернистское искусство открыто декларировало поиск «новых форм» изображения человека и окружающего его мира. Однако именно Чехов едва ли не первым из писателей XIX века сумел уловить эти новые веяния и воплотить их в своем творчестве, что позволило представителям новейших течений в русской литературе считать его «своим» художником.[5] В чем же близость поэтической манеры Чехова и Анненского?

Стиль Чехова отличался сжатостью, компактностью формы в сочетании со смысловой насыщенностью содержания каждого произведения. Сам Чехов отмечал, что ему нравится «проза сжатая, как стихи». Примечательной является и та краткость, которая свойственна Анненскому в выражении поэтической мысли: он умел в немногих, единственно необходимых словах сказать многое. Поэт добивался высокой степени насыщения поэтического слова емким, глубоким, многообразным смыслом. Так, например, очень по-чеховски, несколькими штрихами поэт рисует вокзальную сутолоку и тоску расставания в стихотворении «Тоска вокзала»:

Полумертвые мухи
На забитом киоске,
На пролитой известке
Слепы, жадны и глухи.

Флаг линяло-зеленый,
Пара белые взрывы,
И трубы отдаленной
Без отзыва призывы.
И эмблема разлуки
В обманувшем свиданьи —
Кондуктор однорукий
У часов в ожиданьи <...>
Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,
Прямо в одурь диванов,
В полосатые тики![6]

Опыт Чехова-художника был особенно важен для Анненского в его поисках повышенной выразительности речи. Ведь именно в прозе Чехова была достигнута исключительная смысловая и эмоциональная емкость слова, сгущенность переживания в одной детали — все то, к чему постоянно стремился Анненский. Манера передачи целостной картины через частности была характерна для Чехова не всем протяжении его творчества, о ней он и писал брату Александру еще в 1886 г.: «В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. <...> В сфере психики тоже частности. <...> Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев. <...> Центром тяжести должны быть двое: он и она»[7]. В качестве примера достаточно вспомнить знаменитые чеховские детали, из которых складываются целостные картины: например, описание лунной ночи — «горлышко от разбитой бутылки», или переживания Анны Сергеевны и безразличие к ним Гурова: «На столе в номере стоял арбуз. Гуров отрезал себе ломоть и стал есть не спеша»[8]. Влюбленность и смятение чувств того же Гурова, приехавшего в город С., вновь показана Чеховым одной-единственной деталью: «...он от волнения не мог вспомнить, как зовут шпица»[9].

Анненский, как мы видели, также рисует картину отдельными выразительными «мазками»: мухи на стекле киоска, пролитая кем-то известка, однорукий кондуктор, вагонные диваны, обитые тиком. Однако,

как всякий самобытный художник, Анненский идет дальше. Его стихи — это не просто целый ряд взаимосвязанных деталей, из которых складывается нечто цельное, но крайне субъективная импрессионистичность, сложные ассоциативные связи образов, обилие иносказаний и недосказанностей. Таковы многие его произведения. Например, картина похорон возлюбленной в стихотворении «Хризантема»:

Тихо траурные кони
Подвигают яркий гнет,
Что-то чуткое в короне,
То померкнет, то блеснет.
<...>
И казалось мне, что нежной
Хризантем головой
Припадает безнадежно
К яркой крышке гробовой.
И что два ее свитые
Лепестка на сходнях дрог —
Это кольца золотые
Ею сброшенных серег[10].

Суть происходящего и состояние лирического героя переданы здесь несколькими штрихами: траурные кони и желтые цветы на крышке гроба, лепестки которых напоминают золотые серьги любимой женщины.

Здесь необходимо отметить, однако, что такие художественные поиски Анненского, столь близкие по своей сути чеховским, нередко достигали у поэта «античеховских пределов»[11] — перенасыщенности тропами и, как следствие, затемненности смысла, чего всегда тщательно избегал Антон Павлович. В этом, очевидно, сказалась бульшая близость Анненского к символистам (К. Бальмонту, В. Брюсову, Ф. Сологубу), стремившимся возвести «новые формы», впервые открытые Чеховым, в абсолют.

Перекличка с Чеховым возникает у Анненского и в проблематике произведений. Это острое ощущение драматизма повседневности, где гаснут самые лучшие порывы, бесцельно гибнет молодость, проходит «в сумерках» жизнь. Духовная смута, трагическая

раздвоенность создания современника — вот предмет размышлений А.П. Чехова, выведенный в таких рассказах сборника «В сумерках», как «Верочка», «Панихида», «На пути», «Несчастье», «Враги», «Кошмар».

Трагизм чеховского героя — в непоправимости случившегося, невозможности вернуть прошлое, бессилии перед самим собой. Таким предстает Огнев, герой рассказа «Верочка»: после неожиданного и столь неудачного признания Веры в любви он вдруг осознает, что «он потерял что-то очень дорогое, близкое, чего уже не найти ему. Он чувствовал, что с Верой ускользнула от него часть его молодости и что минуты, которые он так бесплодно пережил, уже более не повторятся»[12]. Огнев испытывает чувство вины, но ничего не может с собой поделать, проклинает себя и раннюю старость своей души: «Ах, да нельзя же насильно полюбить! — убеждал он себя и в то же время думал: — Когда же я полюблю не насильно? Ведь мне уже под 30! О, собачья старость! Старость в 30 лет!»[13]

Анненскому оказывается особенно близка актуализированная Чеховым драма безвременной старости души, несбывшихся надежд. Так же, как и для чеховских произведений, для лирики Анненского характерен мотив несостоявшегося счастья, невысказанного чувства («В марте», «Невозможность», «Тоска миража»). На наш взгляд, особенно близко чувству чеховского Огнева мироощущение лирического героя Анненского в стихотворении «Сентябрь»:

Раззолоченные, но чахлые сады
С соблазном пурпура на медленных недугах,
И солнца поздний пыл в его коротких дугах,
Невластный вылиться в душистые плоды.
И желтый шелк ковров, и грубые следы,
И понятая ложь последнего свиданья,
И парков черные, бездонные пруды,
Давно готовые для спелого страданья.[14]

Лирический герой Анненского — тот же «сумеречный» человек, остро чувствующий несовершенство современной действительности и трагически пережи-

вающий свое бессилие что-либо изменить в ней. Время действия многих стихов поэта — вечер, сумерки, ночь, осень или зима. И даже те стихи, которые льются из его души — «Сумрачные слова», в которых заключено чувство тоски и одиночества лирического героя:

За ветхой сторою мы рано затаились,
И полночь нас мечтой немножко подразнила,
Но утру мы глазами повинились,
И утро хмурое простило.
А небо дымное так низко нависало,
Все мельче сеял дождь, но глуше и туманней,
И чья-то бледная рука уже писала
Святую ложь воспоминаний.
Но ты, о жаркий луч! Ты опоздал. Ошибкой
Ты заглянул сюда, — иным златися людям!
Лишь сумрачным словам отныне мы улыбкой
Одною улыбаться будем![15]

Так тема страдания и духовных поисков современника, находившаяся в центре внимания Чехова, становится и главной стихией лирики И. Анненского. При этом лирический пейзаж чеховских произведений и пейзажная лирика И. Анненского — еще одна из точек соприкосновения в творчестве двух художников. Природа и у Чехова, и у Анненского в высшей степени психологична, выражает внутреннее состояние героя. Так, в рассказе «Враги» пейзаж является отражением душевной драмы доктора Кирилова, в нем вся безысходность, весь драматизм случившегося: «Кирилов заметался в тоске и поглядел вокруг себя. Позади, сквозь скудный свет звезд, видна была дорога и исчезавшие в потемках прибрежные ивы. Направо лежала равнина, такая же ровная и безграничная, как небо; далеко на ней там и сям, вероятно, на торфяных болотах, горели тусклые огоньки. <...> Во всей природе чувствовалось что-то безнадежное, больное. <...> Куда ни взглянешь, всюду природа представлялась темной, безгранично глубокой и холодной ямой, откуда не выбраться ни Кирилову, ни Абогину, ни красному полумесяцу»[16].

В лирике Анненского мир природы наделяется са-

мостоятельным существованием, в то же время «сцепленным» с миром человека, и, также как у Чехова, он отражает трагедию безрадостной человеческой жизни. Таково стихотворение «Осень» из «Трилистника замирания»:

Не било четырех... Но бледное светило
Едва лишь купола над нами золотило,
И, в выцветшей степи туманная река,
Так плавно двигались над нами облака,
И столько мягкости таило их движенье,
Забывших яд измен и муку расторженья,
Что сердцу музыки хотелось для него...
Но снег лежал в горах, и было там мертво,
И оборвали в ночь свистевшие буруны
Меж небом и землей протянутые струны...
А к утру кто-то нам, развеяв молча сны,
Напомнил шепотом, что мы осуждены.
Гряда не двигалась и точно застывала,
Ночь надвигалась ощущением провала[17].

Подводя итог, следует сказать, что художественные миры А.П. Чехова и И.Ф. Анненского имеют целый ряд общих точек, обусловленных закономерностями литературного развития конца XIX — начала XX вв. Прежде всего близкими оказываются и взгляды двух художников на проблему «новых форм» в искусстве и литературе. Чехов не абсолютизировал их поиск, в его эстетических исканиях никогда не было чрезмерности, тем более эпатажа; Анненский также ратовал за обновление поэтических форм, но никогда не был склонен считать подобное обновление самоцелью. Как видно из его критических работ, новые возможности творческого выражения — это лишь более действенный путь проникновения художественного слова в души современников. Импрессионистичность стилевой манеры Анненского, безусловно, восходит к чеховским художественным поискам.

В сфере содержания художественных произведений у Анненского тоже часто возникает перекличка с Чеховым. Она проявляется в остром ощущении драматизма повседневности, серых будней, где бесцельно проходят человеческие жизни. Отсюда внимание к

внутреннему миру современника — «сумеречного человека». Изучение его — главная задача обоих художников.

Поэтический мир Анненского формировался не без влияния творчества Чехова. Оба художника, безусловно, являются знаковыми фигурами в русской литературе рубежа веков. Литературное наследие Чехова не только стало итогом всего развития русской литературы XIX столетия, но и открыло путь для художественных поисков литературы нового, XX века. То же можно сказать и об Анненском: в его лирике оказалось немало художественных находок, пригодившихся позднее Ахматовой, Маяковскому, Пастернаку, Цветаевой в их работе по обновлению поэтической образности, ритмики и словаря.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См., например: *Гинзбург Л.Я.* Вещный мир // *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., Советский писатель, 1975. С. 311-353; *Головачева А.Г.* «Декадент» Треплев и бледная луна // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 186-194; *Головачева А.Г.* «Мира восторг беспредельный...» (О романтическом сознании героев Чехова и Блока) // Чеховские чтения в Ялте. Чехов: взгляд из 1980-х. М., 1990. С. 96-110; *Кулешов В.И.* Чехов и русская поэзия его времени // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в Ялте: Сб. науч. трудов. М., 1983. С. 5-11; *Паперный З.С.* Блок и Чехов // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Кн. 4. М., 1987. С. 123-147; *Паперный З.С.* «Вишневый сад» Чехова и «Соловьиный сад» Блока // Творчество Блока и русская культура XX в. Тарту, 1975. С. 116-117; *Сахарова Е.М.* «Вишневый сад» в творческой биографии А. Блока // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в Ялте: Сб. науч. трудов. М., 1983. С. 65-71; *Катаев В.Б.* Литературные связи А.П. Чехова. М., Изд-во МГУ, 1989; *Катаев В.Б.* Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., Изд-во МГУ, 1979.

[2] *Гинзбург Л.Я.* Вещный мир // *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., Советский писатель, 1975. С. 311-353; Корецкая И.В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М.: Наука, 1975. С. 207-251; *Хализев*

*В.Е.* Сознание и самосознание персонажа. Психологизм // *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., Высш. шк., 2002. С. 212.

[3] Цит. по: Словарь русских писателей: В 4 т. Т. 1. М., 1996. С. 87.

[4] Письмо к Е.М. Мухиной от 5 июня 1905 г. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 32. Вып. 1. С. 51.

[5] *Мережковский Д.С.* Старый вопрос по поводу нового таланта // Северный вестник, 1888. № 11. С. 78-99; *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 82.

[6] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая серия). С. 116-117.

[7] *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 1. С. 242.

[8] Там же. Т. 10. С. 132.

[9] Там же. С. 138.

[10] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая серия). С. 61.

[11] *Корецкая И.В.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М.: Наука, 1975. С. 233.

[12] *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 6. С. 80.

[13] Там же. С. 79.

[14] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая серия). С. 62.

[15] Там же. С. 202-203.

[16] *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 6. С. 37.

[17] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая серия). С. 135-136.

**Владимир Смирнов**
(Москва)

# «ОХ, ГЛЯДИ, САТИН-ГОРЬКИЙ!..» (Анненский и Горький)

Эта заметка не претендует на полноту историко-литературных обстоятельств или на подробное описание взаимоотношений, взаимосвязей двух выдающихся русских художников: Иннокентия Анненского и Максима Горького. Да и отношений, в принятом смысле этого слова, не было. К тому же если значительность Горького как явления чрезвычайного осознается в России и мире уже на рубеже XIX—XX веков, то содеянное Анненским, поэтом и мыслителем, медленно «прорастало» в большом времени XX столетия. Вот почему сопоставление этих имен на протяжении почти столетия было просто-напросто невозможно. «Грандиозность» Горького, его явленность граду и миру и — некто, точнее «Никто», как обозначил свое авторство поэт в первой и единственной прижизненной книге стихов «Тихие песни»... Подобное даже самым простецким образом связать было нельзя. Да и кто рядом с Горьким Анненский, который, по слову Ахматовой, «как тень прошел и тени не оставил»[1]?

Горький хорошо знал и весьма пристрастно судил современную ему русскую поэзию. С разной степенью полноты он высказался (его статьи, заметки, письма, свидетельства современников) почти обо всем более или менее значительном в нашей лирике. О Вл. Соловьеве и К. Случевском, К. Фофанове и И. Бунине, Н. Минском и З. Гиппиус, Ф. Сологубе и К. Бальмонте, В. Брюсове и Вяч. Иванове, А. Блоке и А. Белом, В. Маяковском и Б. Пастернаке, В. Ходасевиче и М. Цветаевой, С. Есенине и Н. Клюеве, Н. Гумилеве и С. Клычкове и еще о многих и многих, вплоть до М. Исаковского, Павла Васильева и Я. Смелякова. В этом почтенном и многоименном перечне долгие годы не встречалось имя великого поэта, старшего современника Горького — Иннокентия Федоровича Анненского. Это довольно странно, памятуя о том, что Горь-

кий читал «всё». Он с любовью и почтением относился к старшему брату поэта Николаю Федоровичу Анненскому, общественному деятелю, обладавшему редкостным нравственным авторитетом в те времена.

И вот имя Иннокентия Анненского появилось в горьковском тексте, опубликованном в 1963 году в 70-м томе «Литературного наследства»[2]. Оно пребывает здесь, по крайней мере, в двух ипостасях: строго историко-литературной, библиографической; и, как выясняется из ряда сопоставлений, — в сложнейшем религиозно-философском, историческом пространстве.

В августе 1926 года литературовед профессор Алексей Яковлевич Цинговатов (1885 — 1943) послал Горькому в Сорренто свою книгу об Александре Блоке, одну из первых советских монографий о поэте. Завязалась непродолжительная переписка. В письме от 6.03.27 Цинговатов обратился к Горькому с просьбой: «Если не затруднит Вас, не откажите ответить на вопрос: какие критические статьи или очерки о Вашем творчестве удовлетворяют Вас более других?»[3]

К 1927 году критическая литература о Горьком на разных языках была более чем огромна. Признание — также. Для примера: с 1896-го по 1904-й сочинения этого рода о писателе составили более 1860 названий. Естественно, что среди писавших о Горьком — выдающиеся писатели, критики, деятели искусства, ученые и политики, русские и зарубежные. С учетом этого и многого другого, ведь Горький к 1927 году уже давно был личностью вселенского масштаба, его ответ на вопрос Цинговатова поражает. Центром этой «поразительности» неожиданно оказывается имя Иннокентия Анненского. Из письма Горького: «На вопрос Ваш <…> я не могу ответить по той причине, что очень плохо помню то, что писалось обо мне. А плохо помню потому, что невнимательно читал, что объясняется малым интересом моим к самому себе или, м.б., преувеличенным интересом? Не знаю.

Но могу сказать Вам, что дважды был очень сильно удивлен статьями обо мне людей, далеких душе моей; один из них даже враждебно относился и относится ко мне.

Это Д. С. Мережковский, статья его называлась «Не святая Русь»… Вероятно, Мережковский очень ругал

себя за эту статью. Другая статья Иннокентия Анненского, поэта, напечатана в одной из двух его книжек прозы. Вот и — всё»[4]. Напоминаю, что это 27-й год и что именно в эту пору Горький указывает лишь на две статьи и подчеркивает их исключительность, единственность — «Вот и — всё».

Дмитрий Сергеевич Мережковский тогда находился в эмиграции во Франции, литературно и общественно был чрезвычайно активен, позиция и поведение его отличались крайним антибольшевизмом и антисоветизмом. В России в 900-е и 910-е годы место Мережковского в русской литературе было неоспоримо. Хотя в критических взглядах и суждениях недостатка не было. Мережковский десятилетия являлся, относительно Горького, «полюсной фигурой».

С Анненским все совершенно иначе. Поэт умер в конце 1909 года. Литературно почти не признанный. Хоронили тогда — выдающегося педагога и филолога-классика. При всем желании Анненский вряд ли сумел бы в те годы стать человеком, «далеким душе» Горького. Повторю, он был «Никто».

«Голос вне хора» — так назвал Анненского Михаил Бахтин. Выражение мыслителя живо и просто объемлет то, что сделал в русской поэзии Анненский. На долгие годы его лирика была обречена, если воспользоваться одним из его любимых слов, «забвенности». Жалкое полупризнание, недоуменно-снисходительные оценки современников и потомков (были и редкие исключения иного порядка) подтверждали горестные слова поэта: «я лишь моралист, ненужный гость, неловок и невнятен». Должное признание придет позднее. Большей частью со стороны русских поэтов. Но в 900—910-е годы даже самое робкое сопоставление Анненского с Горьким было невозможно в силу абсолютной значительности Горького и столь же абсолютной «незначительности» Анненского.

Он был далек от «Бури и Натиска» в русской поэзии прошлого столетия, так склонного к суете и обольщению «новым». За спиной был XIX век, его век, «где гении открывали жизнь и даже творили *бытие*». Где сам он жил, думал, учил гимназистов, переводил Еврипида, что-то мучительно решал над «чадными страницами» Достоевского. Да и великая русская лите-

ратура была «его» литературой. Делом теплым, домашним. А как он писал о ней! О Гоголе и Достоевском, Тургеневе и Лермонтове, Гончарове и Аполлоне Майкове, Писемском и Льве Толстом... Он создал великую критическую прозу, которая так и просится быть выученной наизусть, удивляет даже при сотом чтении глубочайшей причудливостью своих «отражений», доносящих «что-то безмерное, что-то безоглядно наше». На новый век, где «таланты стали *делать литературу*», он взирал с недоверчивой терпимостью, хотя и стал могучим поэтом именно этого века. Сам Анненский, применительно к новому качеству русской лирики XX века, отметил такое обстоятельство: «Стихи и проза вступают в таинственный союз». Этот «таинственный союз» и был им воплощен с редкой последовательностью и художественной волей, дерзко и одновременно с удивительно старомодным тактом: «...строгая честность, умная ясность, безнадежная грусть. Это наш Чехов в стихах». Таково давнее мнение русского философа Георгия Федотова[5].

В начале 1906 года в Санкт-Петербурге вышел первый литературно-критический сборник Анненского «Книга отражений». В 1909-м — «Вторая книга отражений». До появления этих изданий Анненский публиковал статьи преимущественно научного и педагогически-методического характера. Сборники вызвали большей частью недоуменные оценки. Непонимание и удивление порождало в них всё: выбор тем и подход к ним, развитие мысли и «странный» стиль. Если обобщить высказывания и мнения, то сложится примерно такое: «По-русски о литературе так еще не писали. Но зачем это? И хорошо ли так писать?». В предисловии к «Книге отражений» автор заметил: «Я же писал здесь только о том, что *мной владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался*, что я хотел сберечь в себе, сделав собою». В одном из писем той поры Анненский признался, что более точным названием книги вместо «Отражений» было бы — «Влюбленности».

«Книга отражений» состоит из 10 очерков. Они распределены по пяти разделам. Отдельно представлена лишь статья «Бальмонт-лирик». Самый пространный раздел называется «Три социальных драмы». В

него входят очерки «Горькая судьбина», «Власть тьмы», «Драма на дне» (хочу обратить внимание читателей на особенности в названии последнего очерка). К этому разделу примыкает другой — «Драма настроения», куда входит лишь один очерк «Три сестры». Итак, Анненский в некоем единстве рассматривает драматические создания Писемского, Льва Толстого, Горького и Чехова. С подобным охватом поэт более нигде не обращался к русской драматургии.

Статья «Драма на дне» и вызвала «сильное удивление» Горького. Мы вправе задаться вопросом: почему? Для ответа необходимо небольшое отступление.

Анненский начинает свою статью так: «Я не видел пьесы Горького. Вероятно, ее играли превосходно. Я готов поверить, что реалистичность, тонкость и нервность ее исполнения заполнят новую страницу в истории русской сцены, но для моей сегодняшней цели, может быть, лучше даже, что я могу пользоваться текстом Горького без театрального комментария, без навязанных и ярких, но деспотически ограничивающих концепцию поэта сценических иллюзий.

Я думаю, что в наши дни вообще коллизия между поэзией и сценой все чаще становится неизбежной. На сцене вместе с развитием реалистичности растет и объективность изображения <…> Жизнь кажется мистической и декорация живой». Какие важные и многосмысленные замечания!

Здесь неуместно вдаваться во всяческие подробности, касающиеся пьесы «На дне». Жизнь пьесы на протяжении длительного времени — сплошной литературный и театральный триумф. Для лево-социалистического сознания, особенно для идеологической мифологии в СССР, пьеса имела культово-воспитательное значение. Некоторые фразы из нее, такие как «Всё в человеке, всё для человека!» и подобные, стали «скрижалями» советского мировоззрения и поведения.

Горький писал пьесу в 1902 году. 18 декабря на сцене Московского художественного театра состоялась ее премьера. Отдельные издания появились в 1903 году в Мюнхене и Санкт-Петербурге. Полное

название пьесы — «На дне». Картины. Четыре акта». Успех пьесы в России и Европе, общественно-политический резонанс были огромны. Некоторые театральные представления перерастали в манифестации. Интересно суждение автора о знаменитом монологе Сатина: «Речь Сатина о человеке-правде бледна. Однако — кроме Сатина — ее некому сказать, и лучше, ярче сказать — он не может»[6].

Вот и начинает просматриваться то, что так сильно и неожиданно задело Горького. В очерке «Драма на дне» Анненский с прихотливой пластичностью и музыкальностью, даже своевольно, в форме быстрого пересказа, подчинил себе пространство пьесы, обронив при этом множество чудных и глубоких мыслей. Удивительна содержательная плотность очерка. Чего стоит лишь одна такая фраза: «Так, драгоценный остаток мифического периода — *герой*, человек божественной природы, избранник, любимая жертва рока, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью. <…>

Драматургия пьесы «На дне» имеет несколько характерных черт. В пьесе три главных элемента: 1) сила судьбы, 2) душа бывшего человека и 3) человек иного порядка, который своим появлением вызывает болезненное для бывших людей столкновение двух первых стихий и сильную реакцию со стороны судьбы». Согласимся, мы совсем не избалованы суждениями такой сдержанной и благородной силы о прославленной пьесе!

Вершина свободной и властной мысли Анненского в последних строках статьи. Им предшествует выдержка из монолога Сатина: «Человек может верить и не верить… Это его дело! Человек свободен… он за всё платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум. Человек за всё платит сам, и потому он свободен! Человек — вот правда! Что такое человек? Это не ты, не я, не они… Нет! Это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет в одном! Понимаешь? Это огромно. В этом все начала и концы. Всё в человеке, всё для человека! Существует только человек — всё же остальное дело его рук и мозга! Человек! Надо уважать человека! Не жалеть… не унижать его жалостью… уважать надо!..».

Венчает эту славную риторику и весь очерк «еврипидовская» интонация Анненского: «Слушаю я Горького-Сатина и говорю себе: да, всё это, и в самом деле, великолепно звучит. Идея одного человека, вместившего в себя всех, человека-бога (не фетиша ли?) очень красива. <...> Ох, гляди, Сатин-Горький, не страшно ли уж будет человеку-то, а главное, не безмерно ли скучно ему будет сознавать, что он — всё, и что всё для него и только для него?..».

Статья завершена до августа 1905 года. Нынче его уже невозможно представить чисто календарно — этот 1905-й.

В очерке, особенно в его финале, Анненский коснулся (и как!) того, что в дальнейшем определит кошмар и муку XX столетия. Во мгле будущего он разглядел то, что было призраком и станет явью. И, как часто водится на Руси, сделал это поэт, ибо только поэт видит мир сквозь «самое *страшное* и *властное* слово, то есть самое загадочное — может быть — именно слово *будничное*» (слова Анненского). В связи с пьесой Горького поэт прозрел и воплотил великую интуицию XX века. Тому есть и подтверждение.

Павел Флоренский в 1926 году в тезисах к своему докладу о Блоке писал: «Современная Российская императивность марксизма принудительно наталкивает (в этом ее добро) на необходимость выбора монистической системы мировоззрения, внутри которой надлежит «расставить на свои места» накопленные ценности культуры.

Сейчас непосредственно ощутимо, что мир расколот религиозным принципом: антитезис марксизму — только христианство (то есть православие), религии человекобожия — религия богочеловечества»[7].

И сегодня мир, без всякого марксизма, все так же расколот «религиозным принципом», как и в 1926-м.

Вопросительная догадка Анненского, надо думать, потому так и поразила Горького, неотступно следовала за ним. Чуткость писателя, мужественно проявленная и хранимая им, делает ему честь.

Впрочем, как некогда заметил Иннокентий Анненский, — «Бог знает... куда заводит иногда перо, взятое со скромной целью дружеской записки».

## ПРИМЕЧАНИЯ

Стихотворные тексты приводятся по изданию: *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Библиотека поэта. Большая серия. Л.: Советский писатель, 1990; тексты из статей и писем по изданию: *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М.: Наука, 1979.

[1] Стихотворение «Учитель» в кн.: *Анна Ахматова.* Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», Л., 1976. С. 208.

[2] Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М., АН СССР, 1963. С. 628.

[3] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 627.

[4] Там же. С. 627-628.

[5] *Г. Федотов.* О парижской поэзии // Ковчег. Нью-Йорк. 1942. С. 197.

[6] *М. Горький.* Собрание сочинений в 30 Т. Государственное издательство художественной литературы. М., 1950. Т.6. С. 551.

[7] *Флоренский П.* О Блоке // Литературная учеба. 1990. № 6. С. 93.

**Диана Грачёва**
(Воронеж)

# «ТЕНЬ» И. АННЕНСКОГО В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ Н. ГУМИЛЁВА «ТЕНЬ ОТ ПАЛЬМЫ»

В ноябре 1908 года в первом номере «Белого камня» выходит стихотворение И. Анненского «Скрипка» (впоследствии озаглавленное «Смычок и струны»), в котором в форме развёрнутой метафоры автор говорит о мучительном чувстве любви между мужчиной и женщиной. В шестом номере «Весов» за 1908 год, появляется «Волшебная скрипка» Н. Гумилёва, написанная и отправленная В. Брюсову ещё в декабре 1907 года. Это стихотворение посвящено размышлению об опасной, тёмной стороне творчества и во многом написано под влиянием поэзии символизма, в частности творчества В. Брюсова — учителя Н. Гумилёва, которому оно и было посвящено.

Таким образом, написанные примерно в одно время стихотворения И. Анненского и Н. Гумилёва хоть и были обращены к образу скрипки, оказались не связаны концептуально или текстуально. Весной 1908 года Н. Гумилёв создаёт рассказ «Скрипка Страдивариуса», одним из центральных образов которого вновь становится образ скрипки. Это произведение, посвящённое размышлению о природе творчества и назначении художника, реализует уже акмеистическую концепцию данной проблемы. Ряд интертекстов помогает раскрыть позицию автора, в том числе рассказ оказывается аллюзивно связанным со стихотворением И. Анненского «Смычок и струны» и с «Волшебной скрипкой» Н. Гумилёва.

Мальчик в «Волшебной скрипке», несмотря на предостережения, не может удержаться от желания владеть скрипкой, быть причастным к искусству. Он умрёт «страшной смертью скрипача», потому что творчество несёт неминуемую гибель художнику, посмевшему остановиться, на миг прервать своё пенье. Эта мысль будет углублена и разъяснена в рассказе

Н. Гумилёва, где автор показывает, какой дорогой должен идти художник. Скрипач Паоло Белличини (один из главных героев рассказа), избранный Страдивариусом (великим скрипичным мастером) своим преемником, «порывает со священными заветами прежних мастеров», на много веков отдаляет «священный миг победы человека над материей», не выполняя своего назначения как художника, поскольку, с точки зрения Н. Гумилёва, путь культуры — это непрерывное накопление и преумножение. Как и мальчик, Белличини умирает страшно — от жажды, после пяти дней сумасшествия. Он поддаётся искушению тёмных сил, которых и в рассказе, и в стихотворении так притягивают «царственные звуки» скрипки (явившийся к Паоло Белличини дьявол говорит ему, что он «серьёзно тосковал по звукам»).

Обращение к теме музыки связано с особым, сакральным значением звука. По представлениям древних, он отражал гармонию Божественного творения, Божественный порядок (М.М. Маковский). Силы дьявола оказываются направлены на то, чтобы нарушить этот порядок.

Однако Н. Гумилёв подчёркивает первичность не звука (о чём говорили символисты), а вещи (к чему пришли И. Анненский и акмеисты): истинным творцом становится не сломавшийся музыкант (Белличини), прерывающий цепь развития культуры, а скрипичный мастер — Страдивариус, который, создавая упорным трудом в молитвах своё высшее творение, передаёт его другому художнику — Белличини, чтобы тот дал скрипке новую жизнь, сделал ещё один шаг в развитии культуры. Не случайно Н. Гумилёв называет рассказ не «Скрипка Белличини», а «Скрипка Страдивариуса».

Образ скрипки — один из центральных в рассказе (будучи знаковым, даёт имя тексту и становится своего рода его предпониманием), является семантически нагруженным: скрипка — воплощение *вещности и вечности,* материализованная бесконечность. Хотя «Скрипка Страдивариуса» была написана в 1908 году, до провозглашения принципов акмеизма, в ней можно видеть его ростки: внимание к вещи, предоставление ей главной роли в произведении. Вокруг скрипки

объединяются все действующие лица рассказа, она выступает организатором сюжета. Скрипка в рассказе не просто инструмент, как это было в стихотворении Н. Гумилева, она — живое существо. И это аллюзивно отсылает нас к стихотворению И. Анненского, где символический образ — скрипка — главное действующее лицо. Она подобна любящей женщине: ластится к своему возлюбленному (смычку), трепещет от его прикосновения, способна любить и страдать, потому что имеет сердце.

Создавая образ скрипки в рассказе, Н. Гумилев также подчёркивает её одухотворённость и ярко выраженное женское начало, связывая с ней чувство любви. Она является Паоло Белличини «то стыдливой невестой, то дразняще-покорной любовницей», ласкается, смеётся, поёт, скользит по мыслям, молит простить за непослушание, стонет, замирает в руках, плачет от прикосновения гибкого смычка. Всегда подчинявшаяся, однажды она решает воспротивиться: останавливается, «как кровный арабский конь, сдержанный лёгким движением удил», потому что не хочет играть дьявольскую мелодию и таким образом предостерегает скрипача.

Если у И. Анненского любовью оказываются связаны смычок и струны (или смычок и скрипка), то у Н. Гумилёва — музыкант и скрипка. Однако тема мучения и страдания от любви проходит через оба произведения, хотя и получает разное смысловое наполнение. У И. Анненского она имеет наряду с духовным (боль сердечная) эротический подтекст: стихотворение заканчивается картиной бессильно лежащих на бархате постели «возлюбленных», измученных «ночной игрой». У Н. Гумилёва любовная мука — результат борьбы, обусловленный желанием спасти возлюбленного, который не хочет понять это и, не прощая непослушания, убивает скрипку. По словам дьявола, Белличини не прощает скрипке её несовершенства. Однако текст даёт возможность иного, прямо противоположного толкования поступка музыканта: он не прощает скрипке её совершенства — она не позволяет ему стать на дьявольскую дорогу. Паоло Белличини именно убивает, а не разбивает скрипку (не случайно в убежище для потерявших рассудок

ему кажется, что на его руках кровь, а в момент гибели скрипка названа «ненужной жертвой»). Не сумев устоять перед искушением, мэтр, убивая скрипку, губит тем самым и себя.

Безусловно, стихотворение «Смычок и струны» И. Анненского было знаковым для Н. Гумилёва. Так, в своей статье «Жизнь стиха» он пишет о том, что среди прочих есть особые, «прекрасные стихотворения», подобные живым существам, входящим в круг нашей жизни, «они то учат, то зовут, то благословляют; среди них есть ангелы-хранители, мудрые вожди, искусители-демоны и милые друзья. Под их влиянием люди любят, враждуют и умирают. Для многих отношений они являются высшими судьями, вроде тотемов североамериканских дикарей»[1]. К числу таких избранных стихотворений Н. Гумилёв относит и «Смычок и струны». О том, что это стихотворение И. Анненского оказало значительное влияние на творчество Н. Гумилёва, говорит факт, отмеченный Ю. Верховским: «Рядом с сокращениями во второй редакции «Романтических Цветов» есть два, по-разному существенных дополнения. Одно — обширное: «Неоромантическая сказка» <...>. Другое весьма кратко. Это эпиграф ко всей книге, два стиха И. Ф. Анненского: «И было мукою для них / Что людям музыкой казалось»...»[2]. С точки зрения исследователя, данный эпиграф вскрывает «при поэтике совершенно различной формально, признание одного и того же внутреннего пути»[3].

В сборнике рассказов «Тень от пальмы» «тень» И. Анненского можно увидеть не только в «Скрипке Страдивариуса», но и в «Последнем придворном поэте» — рассказе, продолжающем выстраивать акмеистическую концепцию культуры и творчества.

Образ поэта в рассказе (как и многих других героев в прозе Н. Гумилёва) является полигенетичным: он отсылает нас к нескольким источникам одновременно. Так, он оказывается порождён образами четырёх великих художников: В. Жуковского, А. Пушкина, И. Анненского и Н. Гумилёва. Остановимся на аллюзивной связи образа последнего придворного поэта с И. Анненским. В рассказе автор прибегает к использованию «биографический реминисценции». Выстраивая свой текст как контаминацию мировой

культуры, Н. Гумилёв часто обращается не только к произведениям, созданным предшественниками, но и к историям жизни их творцов, которая, входя в пространство вечности, становится самоценной частью культуры. В рассказе «Последний придворный поэт» Н. Гумилёв, создавая образ главного героя, неоднократно прибегает к фактам биографии И. Анненского (в том числе и творческой биографии).

М. Баскер в книге «Ранний Гумилёв: путь к акмеизму» пишет о том, что «... как впоследствии обнаружила на основе ряда словесных перекличек и подробностей описания кабинета «придворного» поэта Анна Ахматова, в своём рассказе Гумилёв <...> (хоть и в замаскированной форме) «говорит об Анненском»[4]. Действительно, образ последнего придворного поэта в рассказе Н. Гумилёва оказывается во многом похожим на образ И. Анненского, запечатлённый в воспоминаниях Д. Кленовского, одного из гимназистов Царскосельской гимназии, в которой И. Анненский в то время был директором. Так, Д. Кленовский пишет, что «Анненский появлялся в коридорах раза два-три в неделю, не чаще, возвращаясь в свою директорскую квартиру с урока в выпускном классе, последнем, доучивавшем отменённый уже в ту пору в классических гимназиях греческий язык»[5]. Для поэта в рассказе Н. Гумилёва квартира тоже становится неким футляром, в который он скрывается, сделав свою работу: «И, отдав, как это было установлено, королевский подарок казначею, взамен крупной суммы денег, он возвращался в свой большой и неуютный дом, доставшийся ему от отца, тоже придворного поэта <...> Дом был угрюм и темен, как душа его владельца. По вечерам освещался только кабинет...»[6]. Как и И. Анненский в гимназии, поэт в рассказе занимается никому уже не нужным делом. Их работа — формальность, нечто доживающее свои последние дни: И. Анненский последний год преподаёт отменённый мёртвый язык, поэт из рассказа пишет на заказ мёртвые стихи, в которых можно найти только «обветшалые слова и вышедшие из моды выражения»[7]. Последние годы преподавания и заведования гимназией, которые застали и Н. Гумилёв, и Д. Кленовский, оказываются схожими с последними годами служения

последнего придворного поэта при дворе: король давно собирался «подписать отставку и приличную пожизненную пенсию старому поэту», да «никак не мог», потому что «был ленив».

Кроме того, похожим оказывается и отношение окружающих к двум поэтам: художественному образу и его прототипу. Так, Д. Кленовский пишет о том, что «Анненский был окружён плотной, двигавшейся вместе с ним толпой гимназистов, любивших его за то, что с ним можно было совершенно не считаться»[8]. Подобной «любовью» оказывается окружён и герой Н. Гумилёва — к нему относятся как к докучающей всем развалине прошлого века: «Для молодежи он был слишком стар, а сановники высших степеней, несмотря на всю свою учтивость, не могли смотреть на него как на равного»[9].

Н.Гумилёв очень тонко почувствовал и воплотил в художественной форме трагедию несоответствия повседневной и духовной жизни И. Анненского, а потому во многом схожими оказываются и поэтические биографии двух поэтов (И. Анненского и героя рассказа). Так, А.В. Федоров отмечает, что писать стихи И. Анненский начал рано, «но к ним не возвращался, не собирался их печатать, отзывался о них иронически. И действительно, те стихи — слабые, дилетантские, повторяющие общие места и даже штампы русской лирики второй половины XIX века. Потом наступает большой, по-видимому, перерыв...»[10]. И наконец, уже в конце жизни появляются его «Тихие песни», в которых в полную силу звучит совсем другой, «зрелый» голос. Так и герой Н. Гумилёва, ведущий скучную и мрачную жизнь, долго писал никому не нужные и не понятные стихи, а потом понял, что может больше, что должен доказать всем, что он ПОЭТ. Закрывшись в комнате, герой начинает работать над собой. Старый придворный поэт, как и И. Анненский, раскрывается лишь в конце жизни, озарив окружающих его людей светом своей поэзии: «Где же обращения к богу ветров, к орлам, изумленному миру и прочие цветы старинного красноречия? Стихи были совсем новые, может быть прекрасные, но, во всяком случае, не предусмотренные этикетом. Похожие на стихи городских поэтов, столь нелюбимых при

дворе, они были еще ярче, еще увлекательнее, словно долго сдерживаемый талант придворного поэта вдруг создал все, от чего он так долго и упорно отрекался. Стремительно выбегали строки, нагоняя одна другую, с медным звоном встречались рифмы, и прекрасные образы вставали, как былые призраки из глубины неведомых пропастей»[11]. Любопытно то, что придворный поэт Н. Гумилёва достигает мастерства в результате «напряжённой и тайной работы» над своим слогом, перенимая опыт «у своих младших братьев». П.Н. Лукницкий во «Встречах с Анной Ахматовой» пишет: «А.А. думает, что на чтение новых поэтов — например, таких как Кузмин, Потемкин и т.д., Анненского натолкнул Николай Степанович. Вероятно, он приносил ему книги и вёл с Анненским по этому поводу беседы. Вообще же для А.А. несомненно, что общение Николая Степановича с Анненским приводило к влиянию как первого на второго, так и второго на первого — влиянию в жизни и творчестве»[12].

Н. Гумилёв чуть позже в стихотворении «Памяти Анненского» назовёт его «последним из царскосельских лебедей». Эта фраза ещё раз возвращает нас к названию рассказа «Последний придворный поэт». Метафора «поэт-лебедь» появилась ещё в XVIII веке и стала устойчивой, а эпитет «царскосельский» в сознании русского человека стал тесно связан со словом «придворный». Таким образом, сам Н. Гумилёв прямо указывает на присутствие в рассказе тени своего учителя.

В упомянутых рассказах «Скрипка Страдивариуса» и «Последний придворный поэт» Н. Гумилёв размышлял над формирующейся в то время акмеистической концепцией творчества и культуры. Она оказалась во многом созвучной той, о которой в метафорической форме говорит И. Анненский в своём стихотворении в прозе «Мысли-иглы» (появившемся в печати в 1906 году). Поэт для И. Анненского оказывается подобен дереву — ели, последние сброшенные иглы которой должны послужить перегноем для рождения нового дерева-поэта на почве старого. Подобное эволюционное понимание творческого пути было воспринято и развито Н. Гумилёвым, для которого мысль о становлении, непрерывном развитии, росте

художника и о преемственности, наследовании культурного прошлого станет основополагающей.

И. Анненский был для Н. Гумилёва истинным художником: не творцом-демиургом, как определяли себя символисты, а Мастером, способным «сделать» себя, создавая великие произведения в результате упорной работы. Не случайно фигура И. Анненского возникает тогда, когда Н. Гумилёв размышляет над тем, что такое истинное творчество и каким должен быть Художник-мастер.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Гумилев Н.С.* Сочинения: В 3 Т. Т.1. М., Художественная литература, 1991. С. 11.

[2] *Верховский Ю.Н.* Путь поэта // Николай Гумилёв: Pro et Contra. / Сост., вступ. ст. и прим. Ю.В. Зобнина. СПб., РХГИ, 1995. С. 514-515.

[3] Там же. С. 515.

[4] *Баскер М.* О Царском Селе, Иннокентии Анненском и «царскосельском круге идей» Гумилёва // *Баскер М.* Ранний Гумилёв. Путь к акмеизму. СПб., РГХИ, 2000. С. 91.

[5] *Кленовский Д.И.* Поэты царскосельской гимназии // Николай Гумилёв в воспоминаниях современников. Репринтное издание. М.: Вся Москва, 1990. С. 26.

[6] *Гумилёв Н.С.* Полное собрание сочинений В 10 т. Т. 6. Художественная проза. М.: Воскресенье, 2005. С. 48.

[7] Там же.

[8] *Кленовский Д.И.* Указ. соч. С. 26.

[9] *Гумилёв Н.С.* Полное собрание сочинений В 10 т. Т. 6. Художественная проза. М., Воскресенье, 2005. С. 50.

[10] *Федоров А.В.* Творчество Иннокентия Анненского в свете наших дней // Иннокентий Анненский. Избранные произведения / Сост, вступ. Статья, коммент. А.Федорова. Л., Художественная литература, 1988. С. 8.

[11] *Гумилёв Н.С.* Полное собрание сочинений В 10 т. Т. 6. Художественная проза. М., Воскресенье, 2005. С. 50.

[12] Там же. С. 358.

**Роман Кожухаров**
(Тирасполь)

# НАСЛЕДНИКИ «БЛАГОРОДНЕЙШЕГО» (К вопросу об истоках акмеизма в контексте творчества Иннокентия Анненского)

Вопрос о тех, кто и в какой мере наследовал поэтические открытия Иннокентия Анненского, в немалой степени является ключом к постижению «исключительного своеобразия» автора «Кипарисового ларца» и «Книг отражений». Весьма красноречиво ситуацию иллюстрирует фраза, с упреком брошенная Сергеем Городецким в адрес тех, кто обязан был это сделать: «Удивительно ли, что символисты одного из благороднейших своих деятелей проглядели: Иннокентий Анненский был увенчан не ими»[1].

Отклики, например, Брюсова и Блока на выход прижизненных «Тихих песен» или Брюсова на посмертный «Кипарисовый ларец», иначе, как «сдержанными» (по справедливому замечанию современных исследователей) не назовешь.

Совсем другое отношение к наследию «благороднейшего» демонстрируют акмеисты. «С особой заинтересованностью и энергией отстаивал достоинства поэзии Анненского Н. Гумилев», — так характеризует эту позицию исследователь А.В. Федоров[2].

Что ж, на первый взгляд — парадокс: «свои» — проглядели, «другие» — увенчали. Впрочем, ситуация парадоксальна лишь отчасти. Ведь и для Городецкого в этом не было ничего «удивительного». Грань между «своими» и «другими» провести возможно весьма тонкую. Сами авторы акмеистических манифестов подчеркивали свою «эволюционность» по отношению к символизму. Гумилев прямо называет символизм «достойным отцом», запальчиво защищая его от «футуристов, эгофутуристов и прочих гиен» авангардистских течений. Касаясь сути акмеизма, он с сыновней почтительностью представляет его чуть ли не коррекцией символистского курса с сохранением магистральной линии «двоемирия»: «новое направление... во

всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом»[3].

Позиция Гумилева, уже приводившаяся выше цитата из Городецкого,а также высказывания об «Анненском-учителе» из уст многих постсимволистов (среди которых — Мандельштам, Ахматова, Зенкевич — поэты, составлявшие «ядро» акмеизма) позволяют говорить не о субъективном восприятии отдельно взятыми поэтами лиры певца «безлюбой тоски», а о «заинтересованности и энергии отстаивания» как эстетической позиции, выработанной в недрах акмеистического направления по отношению к поэтическому миру Иннокентия Анненского. Не наносная устойчивость этой линии подтверждается еще одним «акмеистическим» примером. Переводчик Семен Липкин в своих мемуарах упоминает о встречах с «петербуржцем-акмеистом» Владимиром Нарбутом: «В 1929 году, когда я с ним познакомился у Багрицкого, Нарбут работал заместителем главного редактора Гостехиздата… А поэт он был истинный, поэт плоти (так называлась одна из его книг — «Плоть»), он терпеть не мог символистов (всех, за исключением Анненского) как поэтов духа… Когда по предложению Багрицкого я прочел ему свои юношеские стихи, он определил так: «Очень слабо, от-от, совсем слабо, еще хуже, чем у Блока»[4].

Упомянутые замечания акмеистов относительно Анненского необходимо дифференцировать. В первую очередь, хронологически: статья Н. Гумилева «Жизнь стиха», где он формулирует основные тезисы своего восприятия поэзии Анненского, написана в 1910 году, более чем за год до создания «Цеха поэтов» (первое заседание будущего Цеха состоялось20-го октября 1911 года. По воспоминаниям Вас. Гиппиуса, среди«-самых прилежных, не пропускавших почти ни одного собрания были — Анна Ахматова… Зенкевич, Нарбут, Лозинский, Мандельштам, Георгий Иванов…»[5]. Очевидно, что к моменту создания «Цеха поэтов» и начала выработки акмеистических постулатов у приверженцев направления и, в первую очередь, у «синдиков» — Гумилева и Городецкого, сложилось осоз-

нание значения Анненского как одного из самых (если не самого) выдающихся поэтов старшего, «символического» поколения. Окончательное формирование этой позиции иллюстрирует цитата о «благороднейшем» из акмеистического манифеста С. Городецкого. Он опубликован в 1913 г., в январском номере «Аполлона», когда в работах Гумилева, Мандельштама, Нарбута окончательно сформировалась система онтологических и эстетических взглядов нового поэтического направления. В контексте мысли об «одном из благороднейших» возможно предположить, что сама идея Гумилева о «мягком», эволюционном наследовании акмеистами «славы предков» обусловлена тем, что говоря о царственной, «львиной» эпохе символизма, он подразумевал прежде всего творчество Иннокентия Анненского. Владимир Нарбут в том же 1913 году занимал по отношению к «славе предков» более непримиримую позицию, ополчаясь на «беззастенчивое поклонение символизму, так сурово и правдиво осужденному акмеизмом (новой литературной школой, выступившей в защиту всего конкретного, действительного и жизненного)»[6].

Попытку объяснения такого разброса мнений под сенью одного литературного «изма» дает Валерий Брюсов в статье с «диалектическим» названием «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии». Называя акмеизм «родным дитя» символизма, он пишет: «Собственно говоря, двух основателей этого течения, Н. Гумилева и С. Городецкого, было бы правильнее прямо причислить к символистам, ибо оба ограничились лишь тем, что выкинули новое знамя, не изменив принципам символизма в творчестве»[7]. Далее Брюсов заявляет: «Что до подлинных акмеистов или нео-акмеистов, то их надо резко отличить и от Гумилева и от Городецкого». Поэзию «подлинных» Брюсов определяет как «поэзию парадоксов», называя их стихи «четками из максим, нанизанных на образы». Некоронованным королем нео-акмеистов он называет Мандельштама, выстраивая вслед ему «длинную вереницу поэтов». В этот ряд попадают «многие поэты одесских и киевских изданий 1919-1921 гг., как: Э. Багрицкий, В. и Н. Макавейские, Ю. Олеша и др.; некоторые, высту-

пившие в литературе сравнительно давно, как В. Нарбут, Г. Шенгели, Б. Лившиц и др.; часть поэтов петербургского «Цеха», как Анна Радлова... Г. Иванов, М. Лозинский, Н. Оцуп и др. ...»[8]

Примечательно, что эти суждения Брюсов высказывает уже после революции, необратимо размежевавшей на «до и после» 1917 года мировосприятие практически каждого участника российского литературного процесса. Этот водораздел был чреват мучительным выбором, пронизанным эсхатологическими ощущениями, независимо от того, какой цвет — монархический белый, большевистский красный, социалистский-анархический зеленый или нейтральный «попутнический» — был в итоге выбран (в этом контексте красноречивы слова *большевика* Владимира Нарбута, сказанные Корнелию Зелинскому в 1921 году после разговора о *монархисте* Гумилеве: «*Нам всем* гореть огненными столпами, но какой ветер развеет наш пепел?»[9] Для Брюсова, в прошлом — признанного лидера символизма, а в 1922 году — члена ВКП (б), зав. отделом художественного образования Главпрофобра, ректора и профессора Высшего литературно-художественного института, политический выбор был созвучен нарбутовскому, который вступил в партию большевиков 1 октября 1917 года. Таким же созвучием отличается восприятие Брюсовым и Нарбутом «вчера, сегодня и завтра» пореволюционной литературы. Не случайно тот же К.Зелинский, упоминая об идейной программе журнала «Сирена», издававшегося Нарбутом в Воронеже в 1918-1919 гг., замечает, что «в ней, пожалуй, с наиболее убедительной ясностью (так же, как позднее в статьях В. Брюсова) оказались воспринятыми ленинские партийные установки в отношении старой культуры и литературы»[10]. Это, впрочем, не помешало Нарбуту представить в «гостеприимной воронежской «Сирене» «едва ли не все известнейшие имена тогдашней литературной России — от Горького до Блока, от Брюсова до Эренбурга, от Ремизова до Пильняка, от Замятина до Анны Ахматовой, от Антона Пришельца до Чапыгина», а также опубликовать манифесты имажинистов и «Утро акмеизма» Осипа Мандельштама.

Предпосылки пореволюционного сближения взглядов на «старую литературу» акмеиста Нарбута и символиста Брюсова все же коренятся не в следовании «партийным ленинским установкам». Для этих установок, безоговорочно воспринятых пролеткультом и ВАППом, характерно более чем настороженное, если не отрицательное отношение к авангарду, в том числе и авангарду поэтическому. В то же время есть достаточные основания предположить, что поворот от «старого» искусства к новому и к футуризму, в частности, в мировоззрении таких поэтов, как Брюсов и Нарбут, произошел до революции 1917 года.

В творчестве Брюсова еще в 1909-1912 гг. наметилось движение от символистских канонов к «большой простоте» (сборник «Зеркало теней», который Н. Гумилев назвал поворотом в «сторону жизни»[11]). Тему «вечных перемен» исследователь В.Е. Ковский выделяет в качестве ключевой для «всего лирического пространства брюсовской поэзии»[12]. Нацеленность на «новое», на авангард всегда составляла базовый вектор брюсовской творческой системы, что позволило, например, Ковскому сделать следующее замечание: «Задолго до футуристов, до Д. Бурлюка, до А. Крученых и даже до В. Хлебникова Брюсов писал нечто вполне «футуристическое» по художественному видению мира»[13].

Таким образом, пореволюционное приветствие Брюсовым футуризма (основные акценты статьи «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии») можно расценить не как «коперниковский переворот» основ его субъективного поэтического мировоззрения, а наоборот, как следование своему поэтическому кредо.

Для Владимира Нарбута следование в фарватере авангарда уже с момента обретения собственного поэтического голоса проявляется как неотъемлемая составляющая его поэтического мира. Не случайно исследователь творчества Нарбута Р.Д. Тименчик причисляет его вместе с Михаилом Зенкевичем к «левому флангу» акмеизма[14].

В свете замечаний Брюсова о «нео-акмеистах» и тезиса об авангардном начале поэзии Нарбута показательны выдержки из его писем к товарищу по

«левому флангу» М. Зенкевичу, датированных 1913-1914 гг. В письме от 07.04.1913 он пишет: «Знаешь, я уверен, что акмеистов только два: я, да ты... Какая же Анна Андреевна акмеистка, а Мандель? Сергей — еще туда-сюда, а о Гумилеве — и говорить не приходится... А мы, — и не акмеисты, пожалуй, а натуро-реалисты. Бодлер и Гоголь, Гоголь и Бодлер...». В другом послании тех же лет Нарбут еще более безапелляционен: «Так. О сближении с кубофутуристами... Я, конечно, не имею ничего против их литературной платформы. Даже больше: во многом с нею согласен. Поистине, отчего не плюнуть на Пушкина? Во-первых, он адски скучен, неинтересен, и заимствовать (в отношении сырого материала) от него нечего. Во-вторых, отжил свой век... И помнишь, Миша, мы говорили о необходимом, чрезвычайно необходимом противоядии Брюсовщине (и Гумилеву, добавлю). Так вот что: шагай дальше. Туда же идут и кубисты. Разница между ними и нами должна быть только в неабсурдности... Следовательно, почва для сближения между ними и нами (тобой и мной), безусловно, есть. Я согласен и на слияние принципиальное»[15]. Комментируя эту цитату, исследователь Любовь Пустильник отмечает в творчестве Нарбута «брюсовский» и «гумилевский» этапы «учительства». Однако имеет смысл говорить о более широком — «символическом» — контексте ученического этапа в творчестве Нарбута. Это период до 1911 года, включивший выход первой книги Нарбута «Стихи» и его сотрудничество в студенческом петербургском журнале «Гаудеамус», советником которого выступил Александр Блок. Позже, в 1923 году, Нарбут с немалой долей иронии вспоминает об этом периоде в статье «О Блоке. Клочки воспоминаний»: «И Александр Александрович не особенно одобрял наш «Гаудеамус», плывший по морю символизма на полных парусах»[16].

Для Нарбута такой поворотной вехой, ознаменовавшей окончательное усвоение «противоядия» от символизма, следует считать его второй по счету поэтический сборник «Аллилуйя». Перефразируя строки самого Нарбута, написанные в Тирасполе в 1920

году, его поэтический мир «сажу вдруг стряхнул дремоты / с припухших, красноватых век». Показательно, что сопутствующая его выходу скандальная шумиха напоминала скорее очередную окололитературную выходку в стане футуристов. Автора книги обвинили в «порнографии и богохульстве», тираж был изъят департаментом полиции и уничтожен. «Мир книги наполнен копотью, отрыжкой угара, сальными обсосками, гнидами, соитьем в крапиве, коростой, рвотным маслом, плодящимися мухами, вонью онучей, сукровицей, случкой жеребцов, прелью, сладкой духотой, клаустрофобическим воем», — так, довольно емко детализирует Р.Д. Тименчик содержательный ряд 12 стихотворений сборника[17].

Действительно, второй сборник Нарбута практически также описателен, «статичен», как и его «Стихи» 1910 года, вызвавшие жесткий отзыв Н. Гумилева: «Ничего, кроме картин природы». Однако статика «Аллилуйи» качественно иная, воспринятая современниками, как новое слово в литературном процессе. Городецкий называет автора «Аллилуйи» «новым Адамом», пришедшим, «не на шестой день творения в нетронутый и девственный мир, а в русскую современность». Суть его метода Городецкий видит в реализме, в котором, однако, присутствует «химический синтез, сплавляющий явление с поэтом». Это дает «совсем другую природу всем вещам, которых коснулся поэт... Рождаются впервые... невиданные доселе, но отныне реальные явления. Оттого же нежить всякая у Нарбута так жива...»[18]

Поэт, по замечанию Бориса Гусмана, «не чурающийся» плоти, «возлюбивший» ее «во всех проявлениях», и в области формы отходит от «адски скучной» классической метрики. Р.Д. Тименчик по поводу приобретений Нарбута замечает: «Гротескная статика грузной гармонии облечена в тяжеловесное развертывание синтаксически переусложненного стиха»[19].

Глотая сажу дымохода, стоя голыми
Иль в кожурах на угреватых кирпичинах,
Клубками турят дым, перетряхая пчелами,
Какими полымя кусало печь в низинах.

Но меркнет погани лохматой напряжение, —
Что ж, небо благодарность восприяло втуне:
Зарит бельмо, напитанное лению,
И облака под ним повиснули, как слюни.
*(Нежить, Аллилуйя)*

Эти поиски уже в 1920 году в сборнике «Плоть» привели к необходимости изобретения нового, «окказионального» нарбутовского жанра — быто-эпоса.

И кабану, уж вялому от сала,
Забронированному тяжко им,
Ужель весна, хоть смутно подсказала,
Что ждет его прохладный нож и дым?
Молчите, твари! И меня прикончит,
По рукоять вогнав клинок, тоска,
И будет выть и рыскать сукой гончей
Душа моя ребенка-старичка.
*(Пасхальная жертва, Плоть)*

Тезис Городецкого о необычайной «живости» нарбутовских образов можно считать определяющим и для пореволюционных сборников поэта, в первую очередь, для книг «В огненных столбах» (1920), «Плоть» (1920), «Советская земля» (1921). Поэт последовательно, хотя и с глубоким своеобразием, «шагает дальше», соизмеряя ритм своих стихотворений с биением пульса насущного. Такая установка почти тождественна другой, еще в 1912 году сформулированной Мандельштамом в качестве «высшей заповеди акмеизма»: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя...»[20]

Главное здесь — как раз тот, по Городецкому, «химический синтез», сплавляющий явление с поэтом, а точнее, непрестанное стремление поэта проявлять свое существование в мире, «являться» в мир и все окружающее вызывать к жизни, пребывать в нем не «вещью в себе», а деятельным, мыслящим, чувствующим «феноменом». Этот завет, свое поэтическое кредо, сам Нарбут сформулировал так:

Очеловеченной душой — медвежий,
А телом — гад, во плоти всем толку:
-О, без сомнения, одни невежи
Болтают про скучище и тоску!
Коль солнце есть, — есть ветер, зной и слякоть,
И радуги зеленой полоса.
Так отчего же нам чураться злака,
Не жить, как вепрь, как ястреб, как оса?
Дыши поглубже, поприлежней щупай.
Попристальней гляди.
Живи...

*(«Очеловеченной душой…», Плоть)*

У кого же восприняты эти сокровенные заветы? Как видим, символический период был переосмыслен Нарбутом скорее формально,не оказав серьезного влияния на мировоззренческие пласты его поэтического мира. Показательно, что в процессе отмежевания от этого, «ученического» этапа своего творчества, в одном синонимическом ряду с символизмом у Нарбута оказываются «брюсовщина» и Гумилев. Последующее возможное сближение мировоззренческих установок Нарбута и, например, Брюсова возможно настолько, насколько сам Брюсов отходит от своего символического прошлого. И Блока в статье «О Блоке. Клочки воспоминаний» поэт всячески старается вывести за рамки символического круга, что, впрочем, не «спасет» автора «Незнакомки» от уничижительной оценки того же Нарбута в 1929 году. На этом фоне диаметрально противоположный, исключительный отзыв о творчестве Анненского воспринимается как свидетельство «заветного» отношения к его творчеству.

Поэтова потребность непрестанного, насущного «явления в мир» удивительно перекликается с общей установкой русского поэтического авангарда, и именно в этом теснее всего смыкается с футуризмом. Здесь, скорее всего, кроется и секрет «в унисон» неприятия «отжившего век» старого искусства Нарбутом и Маяковским. Вот как, например, Маяковский раскрывает суть запальчивого «сбросим с Парохода Современности!..» отношения к классике: «Да хранит вас разум

от физического насилия над останками художественной старины. Отдайте их в школы и университеты для изучения географии, быта и истории, но с негодованием оттолкните того, кто эти *окаменелости* будет подносить вам вместо *хлеба живой красоты* [курсив мой — *Р.К.*]»[21]. Как видим, главной подоплекой «отталкивания» старого искусства, при всей важности эстетической и прочих составляющих, является хронологическая, для «вечного вина» поэзии, на первый взгляд, не самая значимая. И, однако же, определяющая для поэзии авангарда. Несмотря на свою «всенацеленность» в будущее, поэт-авангардист должен реализоваться «здесь и сейчас», именно день сегодняшний является для него залогом, провозвестником будущего. Отсюда и напряженная энергетика состязательности, задора и даже задиристости, сопутствовавшая Владимиру Маяковскому на всем пути авангардного поиска форм и методов самовыражения. Энергетика эта удивительно проступает в следующих строках Нарбута:

Бездействие не беспокоит:
Не я ли (супостаты, прочь!) —
Стремящийся сперматозоид
В мной возлелеянную ночь?
*(Плоть)*

Показательно, что пройдя через футуристические и конструктивистские искания, «Искусство коммуны», «Леф», «Реф», в итоге, в 1930 году Маяковский оказался в ВАПП, организации, которую последовательно поддерживал в 1920-е гг. Владимир Нарбут.

Как раз к этому времени — 1929 году — относится цитировавшееся выше исключительное замечание Нарбута об Анненском. К этому времени Нарбут уже был исключен из партии и смещен с постов председателя правления издательства «Земля и фабрика» и зав. подотделом секретариата ЦК ВКП (б). Драматические перипетии его личной судьбы (приведшие в итоге к трагическому финалу), коренная переоценка мировоззренческих позиций (наглядно проявившаяся, например, в изменении восприятия поэзии Блока)

не поколебали, однако, отношения к творчеству утонченного поэта и драматурга, эллиниста, одного из самых рафинированных представителей классической русской культуры.

Причины такой «стойкости» следует искать в корневых чертах поэтического мира Анненского. Одна из главных замечательно охарактеризована Гумилевым в работе «Жизнь стиха»: «Он [Анненский — прим. *Р.К.*] любит исключительно «сегодня» и исключительно «здесь», и эта любовь приводит его к преследованию не только декораций, но и декоративности»[22]. Это удивительное свойство Анненского-поэта и Анненского-человека — неизбывное пребывание в настоящем — становится для него тождественным непримиримости, «преследованию» любого проявления фальши и искусственности. «Господа, я не романтик. Я не могу, да вовсе и не хотел бы уйти от безнадежной разоренности моего пошлого мира...». Разве это не слова человека, обладающего человеческим и творческим мужеством для того, чтобы трезвым взором Адама препарировать не шестой день творения, а окружающую современность? Поэтический ракурс Анненского — живой пульс бытия, лишенного «всех и всяческих масок» — позволяет не только рассматривать его творчество в контексте становления акмеизма или русского литературного процесса начала XX века. Наследие Анненского остается современным для любой эпохи. Порой оно находит точки соприкосновения даже с самыми безапелляционными авангардистскими доктринами. В своих критических статьях поэт подчас, без оглядки на «галантерейный глянец», подвергает образцы классической русской литературы такому беспристрастному разбору, на фоне которого лозунги «сбросим с парохода...» кажутся невинной шалостью. Анненский-критик беспощаден к малейшему проявлению «декора», пишет ли он о «гоголевских, столь классических теперь, настроениях» или о попытках Толстого и Чехова «сбить с себя бабьи путы» пошлости. Анненский-поэт не допускает ни грана декоративности в своих стихах.

Не потому ли в контексте разговора об Анненском (в котором Гумилев, Ахматова, Мандельштам,

Б.Л. Пастернак, М. А. Зенкевич, Г.В. Иванов, Г.А. Адамович и другие узнавали своего учителя) возможно говорить не только об акмеизме, но и о русском поэтическом авангарде в целом, о таких его ярких представителях, как Нарбут и Маяковский. В связи с этим нельзя не вспомнить слова Анны Ахматовой, высветившие одну из краеугольных черт поэтического мира Анненского, его поэтической и человеческой интенции: «Он шел одновременно по стольким дорогам! Он нес в себе столько нового, что все новаторы оказывались ему сродни»[23].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 23.

[2] *Федоров А.В.* Творчество Иннокентия Анненского в свете наших дней. В кн.: // Иннокентий Анненский. Избранные произведения. Л., 1988. С. 17.

[3] *Гумилев Н.С.* Наследие символизма и акмеизм. В кн.: Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 116.

[4] *Липкин С.* В Овражьем переулке и на Тверском бульваре. // «Новый мир», 1994, №2. С. 199.

[5] *Галахов В.* (Вас. Гиппиус). Цех поэтов. — «Жизнь», Одесса, 1918, №5. С. 12.

[6] «Новый журнал для всех», 1913, №5, стлб. 149.

[7] *Брюсов В.Я.* Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. В ж.: Печать и революция, 1922, кн.7. С. 51.

[8] Указ. соч. С. 52.

[9] *Зелинский К.* На рубеже двух эпох. Литературные встречи 1917-1920 гг. Советский писатель, М., 1959. С. 18.

[10] *Зелинский К.* Указ. соч. С. 18.

[11] «Аполлон», 1912, №3-4. С. 99-100.

[12] *Ковский В.Е.* «Здесь в стране исканий». В кн.: Реалисты и романтики. М., 1990. С. 57.

[13] *Ковский В.Е.* Указ. соч. С. 68.

[14] Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. М.: Наука, 1982. С. 581.

[15] *Нарбут В.* Стихи и письма // «Арион», №3, 1995. С. 47.

[16] Календарь искусств. 1923, №1. С. 3.

[17] Русские писатели. 1800-1917. Биографический справочник. Т.4. М., «Советская энциклопедия», 1999. С. 228.

[18] *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 127-128.

[19] *Тименчик Р.Д.* Нарбут В. // Русские писатели, 1800-1917. Биографический словарь. Т. 4. М., 1999. С. 228.

[20] *Мандельштам О.Э.* Утро акмеизма. В кн.: Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 134.

[21] *Маяковский В.В.* Открытое письмо рабочим. Полное собрание сочинений в 13 Т. Т. 12, М., 1959. С. 9.

[22] *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 27.

[23] *Ахматова А.* Собр. соч. в 6 т. Т. 5. М.: Эллис Лак, 2000, 2001. С. 150.

**Анна Боровская**
(Астрахань)

# ЖАНРОВЫЙ СИНТЕТИЗМ В ЛИРИКЕ В. ХЛЕБНИКОВА И И. АННЕНСКОГО

В русской поэзии конца XIX — начала XX века сформировалась тенденция, которую принято называть «жанровым синтезом», «жанровым синкретизмом», «жанровым синтетизмом». Подобное явление предполагает деканонизацию жанра, преодоление жанровой нормы, когда «жанр проступает сквозь оболочку индивидуализированной художественной деятельности». Смешение родовой и видовой определенности порождает продуктивный диалог, обнажающий в творческом акте стремление приспособить структуру жанра к структуре индивидуально-личностного восприятия. Соединение лирического, драматического и эпического начал символизирует наметившийся в конце XIX века процесс, связанный с тяготением авторов к мифомышлению, снятию противоречия между авторской интенцией и логикой жанра. Трудность разграничения жанров (особенно в лирике) заставляет соотносить конкретные воплощения жанра с жанровым абсолютом, образцом, основанным на первоосновах художественного языка. В исследовательской литературе наряду с термином «жанровый синтетизм» нередко в качестве синонима используется понятие «атрофия жанровой системы». Однако речь идет о совершенно различных по своей природе явлениях.

По словам Р.В. Дуганова, применительно к поэзии В. Хлебникова трудно говорить о преобладании лирических, драматических или эпических произведений: «Чистая лирика или чистая драма почти так же редки, как и чистый эпос»[1]. Наличие в лирике поэта того, что принято называть «смешанными жанровыми образованиями», свидетельствует о контрастном столкновении лирики, эпоса и драмы, продиктованном стремлением изобразить противостояние и единство внешнего и внутреннего, микрокосма и макрокосма, подчас можно говорить о полном их отождествлении.

Такая относительность категории жанра в лирике

В. Хлебникова принимает причудливые формы от «эпизации лирики» до «лиризации эпоса», от «эпической драмы» до «лирической монодрамы»[2]. Примером сложного взаимодействия и комбинации жанровых форм может служить стихотворение В. Хлебникова «Ночь в Галиции». Текст представляет собой сложное образование, композиционно оформленное как соприсутствие нескольких голосов — реплик — *Русалки, Витязя, Ведьм, опришек, галичанок.* Подобное построение произведения имеет типологический эквивалент в лирике И. Анненского — речь идет о литературно-музыкальном жанре — кантате «Рождение и смерть поэта». Заглавие стихотворения И. Анненского как минитекст, с одной стороны, носит объектный характер и осложнено аллюзивной семантикой, апеллирующей к литературной традиции XIX века (тема поэта и поэзии в творчестве А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова и др.); с другой стороны, название содержит элемент авторской оценки, служит средством воплощения авторского сознания, становится знаковым компонентом пародийной системы (ироничное определение эпической монументальности изображаемого). Название стихотворения В. Хлебникова ориентировано на обрядово-песенный фольклор восточных славян. В то же время, как и текст И. Анненского, произведение Хлебникова воссоздает законы построения музыкального произведения на ритмико-интонационном, синтаксическом, лексическом и фонетическом уровнях (элементы заумного языка, звучащие в песни ведьм: «Ла-ла сов! Ли-ли соб! / Жунжан — соб леле»; использование лексических, синтаксических и фонетических повторов, синтаксической симметрии, приема астрофы и др.). Экспрессивность речи, проникновение стихийным началом переживания, особая ритмическая организация стихотворной формы роднит поэзию с музыкой, однако эта генетическая связь, обусловленная отсутствием дифференциации архитектоники эстетического события словесного текста и музыкально-мелодического сопровождения в архаической лирике, в творческой системе В. Хлебникова носит синэстетический характер и может быть определена как индивидуальная особенность его мироощущения.

Стихотворение И. Анненского, в свою очередь, представляет собой последовательную реализацию лирического высказывания, построенного как драматическое сопряжение нескольких точек зрения. Носителями выступают различные субъекты речи, грамматически выраженные местоименными («я», «нас», «он») и глагольными формами («читаю», «плачу»), а также номинативно обозначенные в репликах-монологах (Баян, Один голос, Другой голос, Женский хор, Мужской хор). Каждая реплика принадлежит особому автору высказывания — лирическому субъекту. Лирическое произведение Анненского облечено в драматизированную форму, жанровым прототипом которой на архитекстуальном уровне могут служить стихотворения А. Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом», «Поэт и толпа», М. Лермонтова «Журналист, писатель и читатель», Н. Некрасова «Поэт и гражданин».

Использование В. Хлебниковым в качестве источника стихотворения материалов из книги И.П. Сахарова «Сказания русского народа, в которой среди «сказаний о чародействе» помещены песни ведьм и русалок и одновременное упоминание этого источника в тексте («...держат в руке учебник Сахарова и поют по нему») создает иронический контекст, в котором эпический сюжет о встречи Витязя и Русалки приобретает театрально-декоративный характер.

Структура лирического субъекта в стихотворении И. Анненского обусловлена жанровой моделью, авторская номинация которой вынесена в подзаголовок (кантата). При сохранении жанрового содержания (праздничное произведение на случай высокого аллегорического события, в данном случае — рождения и смерти поэта) и жанровой формы (чередование арий, речитативов и хоров, представленных различными ритмическими вариациями) горизонты ожидания текста и читателя не совпадают. Формальная структура поэтического многоголосия служит средством выражения авторской иронии. Традиционная ориентация кантаты на пиндарическую оду подчеркивает пародийно эпический охват событийного ряда.

Вместе с тем каждая реплика-монолог представляет собой стилизацию какого-либо жанровой уста-

новки или эстетической парадигмы литературного направления. Субъект речи первого фрагмента отсылает к условному художественному образу дружинного певца — Баяну, обращение к которому как представителю канонической формульной традиции посвящена вступительная часть «Слова о полку Игореве». «Голос» Баяна в дискурсивном, эмоционально-оценочном и фразеологическом планах воспроизводит фольклорно-песенную манеру со свойственной ей художественными приемами такими, как отрицательный и психологический параллелизм. Однако стилизация выявляет модус художественности текста. Прежде всего ироническая модальность произведения проявляется в сознательном использовании анахронизма («Над Москвою старой златоглавой...»), в концентрации традиционной песенно-былинной образности («Тут не рыбы-то по заводям хоронятся, / Да не птицы-то уходя во поднебесье, / Во темных лесах не звери затулилися, / Как услышали соловьюшку малешенького, / Все птичушки в садочках приуслышалися»), в немотивированном употреблении архаической лексики и синтаксических конструкций. Следующий голос моделирует субъектную ситуацию литературного спора в «Слове о полку Игореве». Следующий фрагмент, представленный новым субъектом речи — «Другим голосом», формирует тип романтического сознания. Анненский создает модель романтического мировосприятия, основными компонентами которой становятся особая поэтическая эпистема (устойчивые романтические мотивы — безумия, бреда, одиночества, мистической призрачности мира, противопоставления маргинального героя толпе («Как гость на пиру в небрачной одежде»), традиционный романтический хронотоп и образная система, стилизация жанра песни и образ романтического автора. Строфа, в которой субъектом речи является мужской хор, содержит элементы трансформации античного способа повествования (выход на авансцену хорового начала) и служит своеобразной антитезой второму отрывку, где поэтическая несвобода осознается как зависимость художника от социальной действительности. Гибель поэта в предпоследней реплике становится символом возрождения к новой жизни.

Фрагмент представляет собой объединение жанровых установок оды и духовного стиха, в контексте которых жизнь и смерть поэта рассматриваются как миссионерская деятельность, а сама фигура поэта сближается с жертвенным образом Христа-Спасителя. Мотив уподобления поэта Иисусу Христу возникает в третьем отрывке: «Среди измен, среди могил / Он, улыбаясь, сыпал розы...», в шестом — метонимическая аналогия роз и розового цвета развивают тему мистического воскресения: «И окровавленная тень Там тенью розовую стала...». Образ вифлеемской звезды замыкает хронотопический круг повествования, где рождение и смерть становятся элементами вневременного плана.

В противоположность тексту И. Анненского стихотворение В. Хлебникова «Ночь в Галиции», композиционно воспроизводящее форму драматического диалога, демонстрирует стилистическую и, соответственно, микрожанровую монолитность. Каждая реплика, которая представляет своеобразный фрагмент лирического высказывания и одновременно является элементом сюжета, несмотря на отсутствие явной жанровой доминанты, восходит к модели фольклорной песни. Субъектно-образный синкретизм, немотивированный переход от одного субъекта речи к другому, преобладание косвенных и внеличных форм авторского присутствия — все эти особенности повествовательной структуры стихотворения В. Хлебникова «Ночь в Галиции» восходят к жанровому архетипу песни. Формальный эклектизм фрагментов текста, «инверсионная» перемена голосов воспроизводят одну из сакральных форм речеведения — пение. С другой стороны, появление рефлексирующего «я» в первой реплике — «С досок старого дощаника / *Я* смотрю на травы дна...» [Курсив мой — *А.Б.*] — свидетельствует о трансформации традиционной для лирической песни жанровой и субъектной структуры. Подобная двойственность характеризует словотворческий эксперимент Хлебникова: приемы звукоподражания, паронимической аттракции, скорнения символизируют, с одной стороны, «заумный язык в народном слове»[3], т.е. стилизацию заговоров и заклинаний, с другой — авторскую интенцию к «лучистому

звуку»[4]. Таким образом, сведение эпического и лирического можно рассматривать на уровне фонетической и ритмической организации текста.

Обращение В. Хлебникова и И. Анненского к жанру песни, выражающей коллективную эмоцию, мотивировано авторской концепцией искусства. Для Анненского «поэтическая мысль», «мысль художника» не есть результат только индивидуальной деятельности «личной фантазии» творца, но, по мнению поэта, каждая объективированная в слове поэтическая мысль есть результат деятельности постоянно творящейся «умственной работы человечества». Хлебников, пропагандирующий принцип всеобщего единства, идет дальше, создав художественный образ и философское понятие — «мыслезем».

Используя приемы пародийной стилизации, сказового повествования, исторической мистификации, Хлебников подчеркивает проникновение «чужого» авторского слова в речевую манеру лирического субъекта. Таким образом, текст организован по типу лирической монодрамы, где каждая реплика является лирической миниатюрой, в которой мниморолевой субъект перемещается в план авторской интенции. Автор как концептуальное сознание не оформляется в самостоятельный голос, однако выступает в качестве своеобразного режиссера, актуализируя игровое начало текста.

Авторская позиция произведения выявляется в интерсубъектном диалоге «чужих сознаний», интертекстуальной игре с претекстами, а также в слиянии автора и общего (то, что Бахтин называет хоровой одержимостью). Таким образом, позиция автора становится завершающей, синтезирующей все возможные квазиварианты.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990. С. 133.

[2] Там же.

[3] *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 633.

[4] Там же. С. 632.

**Юлия Несынова**
(Нижний Тагил)

# И. АННЕНСКИЙ И Г. ИВАНОВ: ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОГО ДИАЛОГА

Поэзия И. Анненского сыграла особую роль в творчестве Г.В. Иванова. На протяжении творческой эволюции Иванова она претерпевала изменения. Нельзя не согласиться с Кузнецовой Н.А., которая, используя определение Струве, отмечает несомненное влияние воспринятого через Гумилева акмеистического «культа Анненского» на раннюю лирику поэта, проявившегося в манере звучания стиха, любви к «каменным» образам (особенно аметисту), «мертвящем дыхании» осени и пр.[1] Однако, сходство стихов этого периода с лирикой Анненского, прежде всего, внешнее. Для поэзии раннего Иванова, как неоднократно отмечали многие критики, характерны многочисленные литературные заимствования, аллюзии и реминисценции, что вызвало немало обвинений молодого поэта в отсутствии собственного голоса.

По-настоящему Г. В. Иванов осознал близость с И. Анненским в эмиграции. В это время наличие цитат и реминисценций в его стихах приобретает сознанный характер диалога, подчиненного совершенно определенным художественным задачам, которые ставит перед собой поэт. Можно выделить несколько персон, чьи имена звучат в его стихах: А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев, Н. В. Гоголь, А. А. Блок, Н. С. Гумилев, М. Пруст. Как правило, они — знак определенной эпохи, ее культуры (лорд Байрон — воплощение ценностей романтизма; А. Ахматова и Николай Гумилев — Серебряного века русской поэзии, Петербурга 1913 года с его атмосферой культурного подъема), потерянной для Иванова и всего человечества навсегда. Еще одним важным показателем становятся особенности личной судьбы писателей. В эмиграции, в пограничной ситуации на пороге смерти происходит переосмысление тяжело больным Ивановым роли поэта: поэт противопоставляется человеку и в этом противостоянии Иванов заявляет, что чело-

век ему дороже: «Допустим, как поэт я не умру, / Зато как человек я умираю»[2]. Поэтому «собратья по перу», прежде всего, выступают в его поэзии как люди, которым тоже пришлось пережить муки и страдания, сближающие их с Г. Ивановым: «И Лермонтов один выходит на дорогу, / Серебряными шпорами звеня...»[3], «Такой же Гоголь с длинным носом / Так долго, страшно умирал»[4], «Александр Сергеевич, вам пришлось ведь тоже / Захлебнуться горем, злиться, презирать, / Вам пришлось ведь тоже трудно умирать»[5], «Вот так же, в мученьях дойдя до предела, / Вот так же, как я, умирающий Пруст / Писал, задыхаясь...»[6]

В этом ряду фигура Иннокентия Анненского стоит особняком. Характер взаимоотношений поэтов в эмигрантский период очень точно определил Богомолов: Георгий Иванов «напитывал свои стихи и прозу не простыми цитатами из Анненского, а самим духом его творчества, делая его символы своими, образуя тем самым особое художественное пространство...»[7] Его объединяет с Ивановым не столько сходство судеб, сколько одинаковость пристрастий:

Я люблю безнадежный покой,
В октябре — хризантемы в цвету,
Огоньки за туманной рекой,
Догоревшей зари нищету...

Тишину безымянных могил,
Все банальности «Песен без слов»,
То, что Анненский жадно любил,
То, чего не терпел Гумилев.[8]

Оставим коннотации с именем Гумилева и обратимся к Анненскому. По существу, в стихотворении перечисляются основные составляющие поэтического мира обоих поэтов. В одной из своих статей о поэзии Анненский писал: «Поэты говорят обыкновенно об одном из трех: или о страдании, или о смерти, или о красоте»[9]. Все три темы в поэзии и Анненского, и Иванова прочно связаны одна с другой, образуя некое слияние. Думается, это можно объяснить характером мироощущения обоих поэтов, в основе которо-

го лежит острое чувство трагизма жизни. Сначала у Иванова преобладает «внешний» трагизм: с одной стороны, страдающее «я», с другой — давление разрушительных исторических сил (вынужденная эмиграция, физическая и эмпирическая потеря родины, живительного воздуха Петербурга). Но постепенно, продвигаясь к стихам «Дневника» и «Посмертного дневника», на первый план все больше выходит «внутреннее» ощущение трагизма — угроза приближающейся физической смерти, перед лицом которой лирический герой бессилен и беззащитен. В стихах подробно «протоколируется» процесс умирания: физиология, состояние сознания, мысли, чувства. Именно в это время появляются выделенные, акцентированные цитаты из Анненского, и его имя называется прямо, включается в контекст основных составляющих поэтического мира Иванова. Поэтов роднит ощущение всеобщей обреченности на смерть. М. Крепс определяет лирику Анненского как «лирику умирания», доказывая, что для него умирание и есть то, что другие называют жизнью[10]. Отсутствие надежды на помощь, на спасение — один из ведущих мотивов в стихах Иванова («тень надежды безнадежной»). Вечер как знак «умирания» дня (закат у Иванова выступает устойчивым символом смерти), осень — «умирания» года — традиционные хронотопические образы обоих поэтов. В этом контексте становится понятен, например, выбор Ивановым хризантемы: из образов цветов, встречающихся в лирике Анненского, он выбрал не сирень, которую поэт рассматривает точно так же, как сам Иванов, помещая ее в контекст стихотворений о любви, весенних сумерек, воспоминаний, или розу, а хризантему — образ, в стихах самого Иванова не встречающийся ни разу. Однако контекст, сопровождающий образ этого цветка — мотивы конца лета, наступления осени, угрозы забвенья, холодного ветра, близящейся или наступившей смерти созвучен основным «силовым» линиям его лирики. Всеобщая обреченность сопровождается мотивом беспомощности, который разрешается у Анненского появлением неких сил, определяющих судьбу человека, логику которых лирический герой не может понять, а у Иванова приводит к вспышке богоборческих настроений,

вызову, который бросает лирический герой тому, «кто мог помочь и не помог».

«Жизненная трагедия Анненского, прежде всего, — внутреннее переживание, драма, происходящая в замкнутом мире несчастного субъекта»[11]. Основа его трагизма — ощущение неудовлетворительности жизни, ее противоречивости; два полюса поэтического миросозерцания поэта: лирический субъект и противостоящий ему и подавляющий его своей несуразностью и несоответствиями вещный мир. Противоречие, по мнению Унамуно, один из признаков трагизма. Противоречиям в поэзии Анненского посвящена работа Кейса Верхейла. Противоречия, парадокс и оксюморон — соединение не соединяемых, казалось бы, понятий и явлений — основа построения художественного мира Г. Иванова. Это проявляется на разных уровнях текста: сама структура мира («...благодарен Аду за звездный кров над головой»[12], «Что связывает нас? Всех нас? / Взаимное непониманье»[13]), игра на полисемантике образа («соль земли» — «грош цена»), развернутые катахрезы («Любезные друзья, не стоил я презренья, / Прелестные враги, помочь вы не могли»[14], «То затхлым воздухом свободы, / То вольным холодом тюрьмы»[15]), стилистические диссонансы («пасть патриота»), ритмико-интонационные средства (чем более абсурдно содержание стихотворения, тем оно мелодичнее)[16].

Цитаты и реминисценции часто несут в себе оттенок амбивалентности. С одной стороны, они отсылают нас к творчеству Анненского, но, с другой, постоянно оттеняют непохожесть поэтов. Это не просто иллюстрация своего состояния через отсылки к лирике другого, но живой диалог, беседа.

Одно из бросающихся в глаза совпадений — двойственность мира. Мир реальности у обоих поэтов — безобразный, пошлый и несовершенный. Отсюда — сближающие их прозаизмы в описании его и «шепот голоса»: «Чтоб дочь за глазетовым гробом, / Горбатая, с зонтиком шла»[17]; «За чахлыми горошками, / За мертвой резедой»[18]; «Полумертвые мухи / На забитом киоске, / На пролитой известке / Слепы, жадны и глухи»[19]; — «Зима идет своим порядком — / Опять снежок. Еще должок. / И гадко в этом мире гадком /

Жевать вчерашний пирожок»[20]; «Встаем-ложимся, щеки бреем, / Гуляем или пьем-едим...».[21] У Анненского он отделен от мира красоты. Красота — краеугольное понятие у обоих авторов. По мнению Верхейла, красота для Анненского — смысл нашего экзистенциального несчастья и утешение за него. Но в структуре его художественного мира она «где-то там», а у Г. Иванова эта субстанция существует в этом мире параллельно с ужасами и безобразиями, переплетаясь в одну спираль, уходящую в бесконечность. Организующим началом у Анненского, таким образом, становится вертикаль, а у Иванова — горизонталь.

Лирический герой Анненского стремится слить эти миры, у Г. Иванова он просто наделен «двойным зреньем». Это многослойное понятие в контексте творчества поэта. Оно отражает способность видеть в мире одновременно сосуществующие красоту и безобразие. Отсюда — различные эмоциональные доминанты в творчестве этих поэтов: Тоска и Скука. Любимое слово И. Анненского — Тоска. По мнению М. Крепса, это — томление души по другому миру, по неземной Красоте, по мимолетным слияниям земной и небесной красоты, а также тоска недоумения перед загадкой природы. По Бердяеву, тоска направлена к высшему миру, обращена к трансцендентному и сопровождается чувством ничтожества, пустоты, тленности этого мира. Скука направлена не на высший, а на низший мир, говорит о его пустоте и пошлости. Лирический герой Иванова окутан ею, подобно туману: «Все туман. Бреду в тумане я / Скуки и непонимания»[22]. В тоске есть надежда, в скуке — безнадежность. Безнадежность и отчаянье — определяющие характеристики мироощущения Г. Иванова. Эти чувства так всеобъемлющи, что порой психологическое состояние овнешняется, опредмечивается, превращаясь в пространственно-временной образ, в который можно попасть путем физического перемещения: в отчаянье можно «прийти», как в «приют последний», «как будто мы пришли зимой / С обедни в церковке соседней, / По снегу русскому домой»[23]. Образ туманной реки у Анненского становится семантическим дубликатом мотива дороги, туманного пути, настойчиво звучащего в «Дневнике».

Выходом из невыносимой ситуации, найденным поэтом, становится игра, разворачивающаяся в его творчестве в двух противоположных планах: злобная, отчаянная издевка над жестоким миром и своим положением в нем, осознаваемом и принимаемом лирическим героем («отчаянье я превратил в игру»), за которую Г. Иванова называли поэтом, перешагнувшим за ту грань, перед которой останавливались все прочие, и сумевшим раскрыть состояние человека «за пределом»; и детская игра, цель которой — заслонить, сублимировать реальность. Этим объясняется наличие в стихах поэта несовместимых, казалось бы, категорий: травестирование самой ситуации умирания («приходится смываться»), полемика с традиционными нормами поведения в ней, ироническое освещение общепринятых ценностей, ирония над собственным тяжелым состоянием («Ку-ку-реку или бреке-ке-ке? / Крыса в груди или жаба в руке?»[24]), сближение, уравнивание предметов и явлений, традиционно отличных, наполненных разными стилевыми характеристиками («Можно о розах, можно о пне, можно о том, что неможется мне»[25]).

Еще одно важное понятие для обоих поэтов — Творчество. По мнению Верхейла, музыка, поэзия, красота для Анненского — смысл нашего экзистенциального несчастья и утешение за него. Крепс считает поэзию путеводной Звездой поэта, спасением от грубой и жестокой жизни. Уродливая реальность приводит к словесной красоте. У И. Анненского музыка — способ существовать, постоянно сопровождающийся мукою. Для Г. Иванова это абстрактная субстанция, объективирующаяся в некое самостоятельное начало, равновеликое силам Вселенной, способное перевоплощаться в цветок, ветер, песок, летящую бабочку («Мелодия становится цветком»). Она равнодушна к человеку и не может ни помочь ему, ни спасти его: «И ничего не исправила, / Не помогла ничему / Смутная, чудная музыка, / Слышная только ему»[26], «Ничего не может изменить, / И не может ничему помочь, / То, что только плачет, и звенит, / И туманит, и уводит в ночь...»[27]. Поэт — только одно из мгновенных воплощений этого начала, временный хранитель

одного неугасимого света. Поэтому неважными становятся имя и отчество «и фамилия расплывается». Музыка неуловима и неуничтожима, она ни в чем и во всем. Нет разницы, о чем говорит поэт, главное — воплотить дух музыки: «Подвернулась музыка: ее я запишу. / Синей паутиною (хвоста или моста)»[28]. В. Марков называл позднего Г. Иванова поэтом «нового типа», когда цитата не просто используется автором стихотворений в отдельных, хотя бы и многочисленных случаях, но когда поэт всю свою поэзию начинает в каком-то смысле строить на ней. Музыка — надличностна, поэтому «чужое» начинает восприниматься и использоваться Г. Ивановым как «свое». Схожие мысли звучат в критических работах Анненского, посвященных поэзии. Отсюда — роднящая поэтов недосказанность, элегичность, ориентация на музыку, на русскую лирическую интонацию, часто романсную.

Таким образом, рассматривая обращение Г. Иванова к лирике И. Анненского, можно говорить не просто об иллюстрации одним поэтом своего состояния через отсылки к лирике другого, но о живом диалоге, беседе, заключающей нередко скрытую полемику и помогающей выявить своеобразие каждого.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Кузнецова Н.А.* Творчество Георгия Иванова в контексте русской поэзии первой трети XX века. — Дис... к.ф.н.: 10.01.01. Магнитогорск, 1999.

[2] «Игра судьбы. Игра добра и зла...» // Иванов Г. В. Собр. соч. В 3-х Т. Т. 1. Стихотворения. М., 1993. С. 321.

[3] «Мелодия становится цветком...» // Там же. С. 377.

[4] «По улице уносит стружки...» // Там же. С. 358.

[5] «Александр Сергеевич, я о вас скучаю...» // Там же. С. 553.

[6] «Строка за строкой. Тоска. Облака...» // Там же. С. 574.

[7] *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. — Томск, 1999. С. 50.

[8] «Я люблю безнадежный покой...» // *Иванов Г.В.* Собр. соч. В 3-х т. Т. 1. Стихотворения. М., 1993. С. 418.

[9] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 128.

[10] *Крепс М.* Анализ стихотворения Иннокентия Анненского «Моя тоска» // Новый журнал, 1981. Кн.1. С. 68-94.

[11] *Бердяев Н.А.* Самопознание (опыт философской автобиографии). М., 1990. С. 45-49.

[12] «Я научился понемногу...» // *Иванов Г.В.* Собр. соч. В 3-х т. Т. 1. Стихотворения. М., 1993. С. 390.

[13] «Тускнеющий вечерний час...» // Там же. С. 404.

[14] «Теперь, когда я сгнил и черви обглодали...» // Там же. С. 373.

[15] «Так, занимаясь пустяками...» // Там же. С. 381.

[16] *Верхейл К.* Трагизм в лирике Анненского. // Звезда, 1995. №9. С.208.

[17] Кулачишка // *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 102.

[18] Квадратные окошки // *Анненский И.Ф.* Там же. С. 112.

[19] Тоска вокзала // Там же. С. 116.

[20] «Зима идет своим порядком...» // *Иванов Г.В.* Собр. соч. В 3-х Т. Т. 1. Стихотворения. М., 1993. С. 445.

[21] Там же.

[22] «Все туман. Бреду в тумане я...» // Там же. С. 394.

[23] «За столько лет такого маянья...» // Там же. С. 578.

[24] «Ку-ку-реку или бре-ке-ке?» // Там же. С. 560.

[25] Там же.

[26] «Медленно и неуверенно...» // Там же. С. 291.

[27] «Музыка мне больше не нужна...» // Там же. С. 302.

[28] «Отвлеченной сложностью персидского ковра...» // Там же. С. 450.

**Наталья Дзуцева**
(Иваново)

# МЕЖДУ ДРАМОЙ И ТРАГЕДИЕЙ (И. Анненский и В. Ходасевич)

> В том, как видится мир художнику, заключается философствование художника.
>
> *В.Ходасевич*

И. Анненский как «пограничная творческая личность, уже переступившая предел символизма», как «завершитель трансформаций символизма»[1] стал для В. Ходасевича, как и для других современников, открывателем нового поэтического опыта, с которым нельзя было не считаться. Но Ходасевич был едва ли не единственным, кто воспринял этот опыт как не просто чуждый, но и враждебный. Прежде всего, это было связано с выстраиваемой Ходасевичем концепцией символизма, и — шире — с концепцией самого искусства, подлинность которого, по Ходасевичу, обеспечивается его религиозной основой. Он отстаивал и развивал мысль о том, что символизм утвердил «искусство, понятое как преображение мира», то есть «религиозную природу искусства»[2], и в этом смысле перед школой стояли важные, эпохальные задачи, связанные с признанием в духовной атмосфере современности творческой истины как «религиозной и нравственной нормы». Таким образом, в масштабе художественной философии Ходасевича символизм переставал быть просто школой, становясь принципом духовной культуры, творившей сам «воздух» эпохи и призванной утвердить и возродить сферу религиозно-философской природы искусства, гарантирующую возможность прорыва к высшей реальности, невоплотимой, но единственной «правде искусства».

В контексте такого рода построений фигура Анненского дискредитировала эту задачу. Собственно, Анненский оставил от символизма, говоря его же словами, только «мистическую жизнь слов, давнюю и многообразную»[3], но такого рода поэтическая мета-

физика замыкалась на вещь как символ беспросветной тоски и бесцельности существования. Это не могло не сказаться на специфике лиризма Анненского, в котором «психологические процессы как бы ассимилируют материальную среду»[4]. Таким образом, «психологический символизм» Анненского[5] для Ходасевича демонстрировал не только программный отказ от теургического идеала, но и несостоятельность творческой позиции личности, ибо в мире Анненского «душа оказывается лишенной возможности исполнить свою миссию, как бы предоставленной самой себе, пораженной своим одиночеством и бесцельностью своего существования»[6].

В связи с этим сам поэтический строй «Тихих песен» и «Кипарисового ларца», определяемый, говоря словами их автора, «сознаньем, раздавленным будничной неподвижностью», Ходасевич не мог не ощущать как сдачу духовных позиций, снижение статуса поэтического слова и отказ от миссии поэта, «вестника» нравственно-религиозной истины, как он ее понимал.

Особенно остро Ходасевич переживает этот кризис слова и искусства вообще в эпоху страшной жизненной ломки, которую демонстрировала реальность взорванной революцией России. Переломный момент духовной жизни нации означал для Ходасевича, прежде всего, фатальный кризис культуры, в котором художник должен обрести в себе твердую духовную опору. Таким стал сборник «Путем зерна» (1920), в названии которого выношенная в лоне символистской культуры евангельская мифологема умирания-воскресения спроецирована на собственное «я», вписанное в бытие постреволюционной России.

Однако драматизм коллизии, расколовшей поэтическое сознание Ходасевича, заключался в том, что опыт Анненского жил в нем как неустранимая и сущностная составляющая его поэтического сознания и не мог не заявить о себе. Эта другая, внутренняя причина неприятия Анненского была имплицирована в поэтической рефлексии Ходасевича, пытавшегося противостоять экзистенциальному опыту старшего поэта с его трагическими безднами, тоской безыдеальности

и ощущением той страшной пустоты, которую он определял как «юмор творения».

Сознательно выстраиваемая Ходасевичем стратегия противостояния осознавалась им как духовное задание личного порядка, т.к. внутренне он ощущал с Анненским опасное родство. Сам тип художественной реакции на мир и человека как сознание открытой Анненским «власти вещей с ее триадой измерений», болезненная способность видеть, ощущать эту власть и томиться ею, «шлак бессознательной души <...> низводящий с эфирных высот в цепкую, засасывающую тину», о чем говорят страницы «Книги отражений», — все это внутренне жило в творческом сознании Ходасевича как начало, требующее решительного ответа.

«Тяжелая лира» (1922) во многом написана под знаком Анненского — как узнавание того, что вызывает реакцию отторжения, требует преодоления, возвращая, тем не менее, к разрушительному для созидающего духа подозрению, что «Спасенья нет на том пути, / Куда уносит вдохновенье»[7]. Материалом книги становится напряженная драма души, ее мифотворческого субстрата — Психеи, символически уподобленной ласточке, не могущей пробиться сквозь «прозрачную, но прочную плеву» обыденного сознания, унизительной правды материального бытия. Это испытание души, «разъедающей тело», чтобы воплотиться в дух и оказаться в только ему подвластной реальности. «Поляризованность смысловой гаммы «Тяжелой лиры»»[8] как выражение ее внутренней лирико-философской коллизии закреплена и в других антиномичных образно-символических парах и выдает драматический раскол творческого сознания Ходасевича. Композиция книги нагнетает семантику этого раскола, этого напряжения и мучительного диалога полюсов: «музыки» и «бедных вещей», падения и вознесенности, чуда преображения и томительно-отвратительной правды дня, — начал, словно «кем-то больно и бесцельно слепленных». Эти слова И. Анненского, сказанные им в 1904 году, сформулировали тогда понимание «современного лиризма», того лирического «я», которое «хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем». Это «я», «замученное со-

знанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования»[9].

«Тень» Анненского — одна из скрытых поэтических субстанций «Тяжелой лиры». Сам тип художественной реакции на мир и человека как сознание «власти вещей с ее триадой измерений», почти болезненная способность видеть, ощущать эту власть и томиться ею, «шлак бессознательной души <...> низводящий с эфирных высот в цепкую, засасывающую тину»[10], — все это внутренне жило в творческом сознании Ходасевича, заставляя поэта выстраивать стратегию преодоления низменной правды обыденного существования («Вдруг стала несогласна / Взыгравшая душа»[11]). Отсюда контрапункт узнавания-отторжения, воспаренности духа и возвращения к сознанию неподъемности поставленной задачи. Предел этого внутреннего раскола явлен стихотворением, начинающимся строками: «Смотрю в окно — и презираю. / Смотрю в себя — презрен я сам...» А вот финал: «Так вьется на гряде червяк, / Рассечен тяжкою лопатой»[12]. Ю. Левин, расшифровывая реминисцентную насыщенность поэзии Ходасевича возводит эти стихи к державинскому «Я — царь, я — раб, я — червь, я — Бог!»[13] На наш взгляд, ассоциация куда ближе и подсказана Анненским: как, должно быть, болезненно переживал Ходасевич всю горечь иронии Анненского, узнавая себя в образе «мечтательного червяка», которого жизнь облюбовывает как избранника, «если увидит, что он 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»[14].

Скрытый, вряд ли осознаваемый до конца самим автором «Тяжелой лиры» диалог-спор с Анненским во многом мотивирован тем, что именно в пору создания книги, 14 декабря 1921 года, Ходасевич выступает с докладом на вечере памяти И. Анненского в Доме искусств. Текст доклада лег в основу статьи «Об Анненском», которую Ходасевич публиковал трижды в разных редакциях. Резкое неприятие опыта старшего поэта не было для него случайностью или делом вкуса: еще в третьем номере «Золотого руна» за 1906

год появилась его рецензия на «Книгу отражений», в которой Ходасевич называет статьи Анненского «запоздалыми». Противостояние «культу Анненского», изначально царившему в акмеистической среде, не могло не заострить полемическую позицию Ходасевича к моменту его выступления. Но истинные причины были глубоко внутренними и коренились в отношении к принципиальным проблемам личностного бытия, прежде всего к смерти, а значит, и к проблеме религиозного оправдания жизни. Не случайно свой очерк об Анненском он строит на резко выраженном сопоставлении Анненского с героем толстовской повести «Смерть Ивана Ильича», отказывая поэту в преимуществе перед толстовским героем: Иван Ильич преодолевает абсурд бытия конечным усилием веры, обретая Бога на пороге небытия. С Анненским-поэтом, по Ходасевичу, этого чуда не произошло. В его поэзии, говорит Ходасевич, «безжалостная, безучастная, безобразная жизнь, заживо разлагающаяся, упирается в безжалостную, бессердечную смерть», «на эту мучительную реальность еще давит груз постоянных страхов, кошмаров, ужасов, порою переходящих в бред»[15]. Он отказывается замечать скрытый трагизм поэтического сознания старшего поэта, теряя, как ни странно, столь безукоризненный в других случаях слух на природу поэтического высказывания. Ходасевич не видит, или не хочет видеть, что в лирике Анненского «трагизм присущ не субъекту, не объекту даже, а самому языку», т.к. «чем больше трагедия перемещалась вглубь сознания, тем далее шел Анненский в приемах ее выражения, не останавливаясь на приеме вещи-символа»[16].

Следствием такой «глухоты» становится «перевод» Анненского-поэта из сферы трагедии в поле драмы: если в случае Ивана Ильича «жизнь освещается, понятая по-новому <…> старое, малое «я» распадается, — смерти нет, потому что нечему умирать <…> Это и есть очищение, катарсис, то, что завершает трагедию, давая ей смысл религиозного действа», то мир Анненского существует по законам «драмы»: «Драма есть тот же ужас человеческой жизни, только не получающий своего разрешения, очищения <…> Так было с Анненским-поэтом»[17].

Эти два начала борются в сознании самого Ходасевича. Лирическая атмосфера «Тяжелой лиры» насыщена мучительным сцеплением этих двух полей — трагедии и драмы. Их сопряжение выдает смыслообразующий скрытый сюжет книги. Основной структурный элемент лирического сюжета — это диалог-борьба, противостояние-преодоление, власть преобразующей силы творческого духа и мучительно-трезвая догадка об утопизме всякого жизнетворчества. Высший трагический смысл бытия, утверждаемый через повседневность и будничную сниженность драмы, определяет сложную, мучительную работу сознания, в которой актуализируется интеллектуальное усилие: «Ты, мысль, повисла в зное мира / Над вечной розою — душой»[18] — так это будет обозначено в примыкающих к «Тяжелой лире» стихах 1923 года. Повышенная интеллектуальная температура самых проникновенных признаний Ходасевича также роднит его с интеллектуальным лиризмом Анненского, о котором писал О. Мандельштам: «Анненский научил пользоваться психологическим анализом как рабочим инструментом в лирике»[19]. Однако у Ходасевича эта общность репрезентируется с повышенным, болезненно проявленным драматизмом: ощущение одиночества души, загнанной в плен бренного существования, тем острее и безвыходнее, чем сильнее угроза срыва символистского приема.

Попытка воплотить реальность связи «верха» и «низа» образует лирическую сюжетику книги, но постсимволистское сознание упрямо возвращается к опыту Анненского. Более того, можно предположить, что первоначально лирическое задание «Тяжелой лиры» было связано с воплощением той пограничности «как бы двойного бытия», которое отсылает к поэтическому опыту Тютчева. В записной книжке 2 июня 1921 года Ходасевич замечает: «Плоть, мир окружающий: тьма и грубость. Дух, вечность: скука и холод. Что же мы любим? Грань их, смешение, узкую полоску, уже не плоть, еще не дух (или наоборот): т. е. — жизнь, трепет этого сочетания, сумерки, зори»[20]. Однако оглядка на Анненского усложняет и обостряет обозначенную коллизию. Лирическое единство книги,

действительно, держится на зыбком переплетении этих начал, заявленном первым стихотворением «Музыка» гармонично и просветленно. Но далее тональности драматически сменяют друг друга. Аура души-Психеи и жестко контрастирующая с ее трепетной духовностью грубая фактура жизни, сопротивляющаяся всякому творческому к ней прикосновению, создают напряжение полей, сливающихся в оксюморонную центральную коллизию: «Восстает мой тихий ад / В стройности первоначальной»[21]. Высшая, религиозная оправданность бытия подвергается страшному сомнению:

Тяжек Твой подлунный мир,
Да и Ты немилосерд.
И к чему такая ширь,
Если есть на свете смерть?[22]
*(«Вечер»)*

Отсюда поэтический жест, резко меняющий традиционную структуру лирического высказывания:

Перешагни, перескочи,
Перелети, пере— что хочешь —
Но вырвись: камнем из пращи,
Звездой, сорвавшейся в ночи…
Сам затерял, теперь ищи…

Бог знает, что себе бормочешь,
Ища пенснэ или ключи[23].

Здесь, в этой, по слову Ю. Тынянова, «розановской» модели стихотворного фрагмента[24], в небывалой по смысловой энергии префиксной семантике заключено экзистенциальное внутреннее усилие, гаснущее в бормотании бытовой обыденности. Это граница, черта, предел: Ходасевич, в сущности, подошел вплотную к неразрешимости основной лирической коллизии, которую разрабатывал Анненский. «Речь идет о стремлении соединить несоединимое, опровергнуть ту реальность, которая наносит обиду и рождает чувство ущербности. Если на одном конце оказывается абсурдная закономерность бытия, то на другом — про-

тивостоящая ей бредовость желания. Такой коллизии ни Пушкин, ни Фет, ни вообще русская художественная традиция не знала»[25], — вот чем явился опыт Анненского для Ходасевича, вставшего перед задачей его преодоления. И преодоление происходит благодаря чуду — не его вмешательству, а его обретению в акте духовного усилия:

Не чудно ли? В затоптанном и низком
Свой горний лик мы нынче обрели,
А там, на небе, близком, слишком близком,
Все только то, что есть и у земли[26].
*(«Март»)*

Это читается как программный ответ на вопрос, поставленный Анненским: «А если грязь и низость — только мука / По где-то там сияющей красе»[27]. Ходасевич подхватывает, намеренно переиначивая, самые, казалось бы, сниженные смыслы Анненского: «Вы, карты, есть ли что в одно и то же время / Приманчивее вас, пошлее и страшней?»[28] У Ходасевича: «Играю в карты, пью вино, / С людьми живу — и лба не хмурю...»[29]. У Анненского: «...увидать пустыми тайны слов...»[30]. У Ходасевича: «то тайное хранит на сердце слово, / Утешный ключ от бытия иного...»[31]

Но дело даже не в реминисценциях. К концу сборника поэтическое слово набирает особый тип «энергийности», необходимой для непосредственного теургического акта. Вполне осознанный жест решимости — «...И дерзкой волею певца / Приемлю дерзкое решенье...» («Невеста») — звучит, как прямое обращение к Творцу дать поэту благословение на чудо преображения:

А если с высоты твоей
На Чудо нет благословенья, —
Да будет карою моей
Сплошная смерть без воскресенья[32].

Поэт посягает на чудотворство, являющееся прерогативой Творца, чтобы утвердить религиозную природу искусства, которую Ходасевич будет отстаивать до конца дней. Завершающая книгу «Баллада» вос-

производит сам теургический акт по всем законам символистской магии: «Но звуки правдивее смысла / И слово сильнее всего»[33].

Это последнее испытание «метода преображения», акт волевой теургии, сопровождаемый подспудной догадкой о его гибельности, но тем не менее сознательно переведенный в подвиг духовной верности такому типу творчества, делает фигуру Ходасевича уникальной на фоне постсимволистской эпохи, а опыт его творческого бытия достаточно проблематичным. Для самого Ходасевича этот опыт оказался мерой духовного самосознания творческой личности, как, впрочем, и мерой духовных возможностей современного ему бытия. Очень скоро Ходасевичу предстоит убедиться в тщетности усилий вернуть искусству статус отстаиваемой им духовной нормы, его религиозную обеспеченность. Глухой мрак мировой цивилизации возвращает поэтическую мысль Ходасевича к скепсису Анненского, но автор «Европейской ночи» все еще не снимает полемическое ему противостояние, публикуя в 1935 году статью «Об Анненском» уже в третий раз.

Поэзия эмигрантского периода стала логическим продолжением творческой эволюции Ходасевича, пытавшегося противостоять процессу десакрализации культуры, но практически вынужденного признать слабость такой позиции на фоне эпохи «восстания масс». Ходасевич пережил это понимание применительно к общей ситуации века «умирания искусства», диагностировав данный процесс как «паралич преображающего начала»[34]. Он говорит о «разрыве между искусством и религией» как о болезни века: «Это потому, что только в послевоенные два с половиной десятилетия художник, наконец, оказался вполне окружен холодом стратосферической атмосферы, где религиозного кислорода, необходимого его легким, уже нет»[35]. По существу, Ходасевич оказывается перед необходимостью признания «правоты» Анненского, но опять же с необходимой оговоркой, выдающей неколебимую верность Ходасевича идее преодоления смерти усилием веры. Однако стихи «Европейской ночи» говорят о признании безнадежности всяких попыток такого рода. Поставленный

Анненским вопрос о «грязи и низости» обыденного существования теперь решается Ходасевичем совсем иначе, чем в «Тяжелой лире»: мотив грязи обретает символику «мирового уродства», изначальной природы обезбоженного бытия:

Все высвистано, прособачено.
Вот так и шлепай по грязи,
Пока не вздрогнет сердце, схвачено
Внезапным треском жалюзи.[36]

Лирическое «я», заброшенное в беспросветную спешку повседневной суеты, останавливается перед признанием полного абсурда личностного бытия, лишенного высшего духовного абсолюта, придающего ему смысл и порядок:

Должно быть, жизнь и хороша,
Да что ты в ней поймешь, спеша
Между купелию и моргом,
Когда мытарится душа
То отвращеньем, то восторгом?[37]

Коллизия Анненского — «Из разбитого фиала / Всюду в мире разлита / Или мука идеала, / Или муки красота» — не только возвращена Ходасевичем в свой мир, но и предельно усилена бескатарсическим приятием небытия, что вызывало его резкое осуждение в старшем поэте. Перед нами тот же «ужас человеческой жизни, только не получающий своего разрешения, очищения», который Ходасевич видел у Анненского, отказывая ему в праве на трагедию.

«Я потерял Бога, — признавался Анненский, — и беспокойно, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным»[38]. Ходасевич Бога не терял, но «мытарства» страдающей души лишены у него «ноты жалости», сопровождающей этот мотив у Анненского, о чем проницательно и тонко писал Вяч. Иванов: «Именно жалость, как неизменная стихия всей лирики и всего жизнечувствия, делает этого полу-француза, полу-эллина времен упадка глубоко русским поэтом, как бы вновь приобщает его нашим родным христианским корням»[39].

«Помпейский ужас» (1925) — название очерка, в котором Ходасевич описывает посещение воссозданного археологами античного города, метафорически отзывается ощущением омертвения общемировой жизни «некалендарного» XX века. Однако нетрудно заметить, что Ходасевич по-прежнему сохраняет мыслительное поле, в котором развертывался его диалог-спор с Анненским: он по-прежнему пытается противопоставить пустоте физического небытия сам факт веры в бессмертие души. Едва ли не в тех же словах, что и в статье «Об Анненском», («безжалостная, безучастная, безобразная жизнь, заживо разлагающаяся, упирается в безжалостную, бессердечную смерть») в «Помпейском ужасе» обрисован безрелигиозный тупик человеческого существования: «Здесь очень грубая, жирная, липкая жизнь перешла в такую же грубую, неблаголепную смерть <...> Тут веришь и видишь, как велика, вероятно, была в некоторых душах тоска по Спасителе...»[40]. Повторно публикуя «Помпейский ужас» в 1937 году, Ходасевич переживает усилившиеся ощущения беспросветной тоски и пессимистического томления, перенося их на состояние современной цивилизации, готовящей смертоносный разворот военной мировой катастрофы.

Лирической безнадежностью эмигрантских стихов с их поэтически точным воспроизведением бездуховного мрака «европейской ночи» ответил Владислав Ходасевич на «пустоту небес» предвоенной Европы. Собственно, то был и конец «диалога» с Анненским: Ходасевич оказался один на один с тем же самым «я», «замученным сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования»[41], о котором писал старший поэт. Но соглашаться на «драму» Ходасевич не хотел, предпочтя едва ли не самый жестокий для поэта способ противостояния «помпейскому ужасу» XX века — сознательно выбранную позицию поэтического безмолвия:

... А под конец узнай, как чудно
Все вдруг по-новому понять,
Как упоительно и трудно,
Привыкши к слову, — замолчать[42].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 81, 84.

[2] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996-1997. Т.2. С. 272.

[3] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 334.

[4] *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974. С.337.

[5] Там же. С. 314.

[6] *Салма Н.* Опыт интерпретации феномена русского символизма в свете истории развития мысли // Acta Universitatis: Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged, 1989. С. 46.

[7] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996-1997. Т. I. С. 224.

[8] *Бочаров С.* Ходасевич. // Литература русского зарубежья. 1920-1940. М., 1993. С. 199.

[9] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 102.

[10] Там же. С. 457.

[11] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996-1997. Т. I. С. 211.

[12] Там же. С. 217.

[13] *Левин Ю.И.* Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 218.

[14] *Анненский Иннокентий* Книги отражений. М., 1979. С. 126.

[15] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996-1997. Т. II. С. 100, 102.

[16] *Верхейл К.* Трагизм в лирике Анненского. // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сб. науч. трудов. СПб., 1996. С. 39.

[17] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996-1997. Т. II. С. 109.

[18] Там же. Т. I. С. 303.

[19] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 287.

[20] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996-1997. Т. II. С. 11.

[21] Там же. Т. I. С. 209.

[22] Там же. Т I. С. 227.

[23] Там же. С. 216.

[24] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977. С. 173.

[25] *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: От Анненского до Пастернака. М. 1998. С. 180.

[26] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996-1997. Т. I. С. 232.

[27] «О нет, не стан...» // *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. — Л.: Сов. Писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 103.

[28] «Ямбы» // Там же. С. 100.

[29] «Играю в карты, пью вино...» // *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996-1997. Т. I. С. 224.

[30] «Ты опять со мной». // *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. — Л.: Сов. Писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 92.

[31] «Порок и смерть». // *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996-1997. Т. I. С. 29.

[32] Там же. С. 246.

[33] Там же. С. 241.

[34] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996-1997. Т. II. С. 445.

[35] Там же.

[36] «Нет, не найду сегодня пищи я...» // Там же. Т. I. С. 262.

[37] «Из дневника». // Там же. С. 276.

[38] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 475.

[39] *Иванов Вяч.* О поэзии И.Ф. Анненского. // Аполлон. 1910. №4. С. 23.

[40] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996-1997. Т. III. С. 37.

[41] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 102.

[42] «Пока душа в порыве юном...» // *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996-1997. Т. I. С. 308.

**Ольга Крамарь**
(Елец)

# «БЕССМЕРТНОЕ АННЕНСКОЕ СЛОВО» В ЭПИГРАФЕ К СТИХОТВОРНОЙ ДРАМЕ М.ЦВЕТАЕВОЙ «ФЕНИКС»

Стихотворная драма М.Цветаевой «Феникс» входит в цикл с авторским названием «Романтика». Цикл состоит из шести произведений, созданных Цветаевой в конце 1918 — начале 1919 года. Четыре пьесы указанного цикла содержат в своем составе такой компонент рамочного текста, как эпиграф. Всего в пьесах одиннадцать эпиграфов

Это обстоятельство само по себе вызывает несомненный интерес — известно, что в своих художественных произведениях Цветаева была достаточно экономна в использовании эпиграфа и даже находила для этого необходимое теоретическое обоснование. Так, объясняя А. Бахраху смысл названия своей книги «Ремесло», Цветаева писала: «Есть у Каролины Павловой изумительная формула:

О ты, чего и святотатство
Коснуться в храме не могло —
Моя напасть, мое богатство,
Мое святое ремесло.

Эпиграф этот умолчала, согласно своему правилу — нет, инстинкту! — ничего не облегчать читателю, как не терплю, чтобы облегчали мне. Чтоб *сам»*[1].Приведенное свидетельство кажется чрезвычайно показательным не только для уточнения характера отношения Цветаевой к эпиграфу, но и для понимания своеобразия ее художественного мира в целом. Оно указывает на факт наличия скрытых эпиграфов, которые существуют в воображении поэта как важнейшая составляющая его творческой психологии и лишь в исключительных случаях становятся известны читателю.

Знаменитое пушкинское определение «дьявольская

разница», объясняющее различие между романом и романом в стихах, столь же актуально при сопоставлении драмы и драмы в стихах. Возможно, именно поэтому Цветаева колебалась в определении жанра своих произведений из цикла «Романтика», называя их пьесами, драматическими поэмами, поэмами.

Драматургия Цветаевой — это драматургия Поэта. Поэтическая игра в ее пьесах явно превосходила игру театральную. Превосходство «высказываемого» над «выказываемым», Поэта над Комедьянтом подчеркивалось как самим обращением к эпиграфу, так и частотностью его употребления.

Использование эпиграфа — чрезвычайно интересный момент в творческой истории произведения, в его тематической и формальной организации. Эпиграф — это «чужое», не ставшее «своим» в той степени, как «своей» становится цитата, включенная в текст. Своеобразие использования чужого слова в эпиграфе заключается в том, что цитата-эпиграф существует во внетекстовом пространстве, она располагается перед произведением или какой-либо структурно выделенной его частью. И, вместе с тем, такая цитата «живет» одновременно в двух контекстах — «своем» и «чужом», формируя особый характер отношений между цитируемым и цитирующим текстами.

Совершенно очевидно, что эпиграф в драматическом произведении играет иную роль, нежели в эпическом и лирическом. Он вынесен не только за пределы текста, но и за пределы сцены, он не поддается сценическому воплощению, не имеет пластического эквивалента. В этом качестве эпиграф может быть соотнесен с ремарочным пластом пьесы. С появлением эпиграфа ремарки перестают быть единственным способом воплощения авторского начала. Это тем более актуально для драматургических опытов М.Цветаевой, что ее пьесы статичны, автора в большей степени интересует не действие, а душевное состояние героя. Сюжетная динамика уступает место динамике психологической, каждый монолог героя — это «крупный план», движение чувства и эмоции.

«Чужой текст» эпиграфа, не вторгаясь в художественную ткань драматического произведения, формирует восприятие, формулирует оценку, выступает

как средство характеристики героя и одновременно является воплощением авторского отношения к миру.

Необходимо отметить, что избирательное отношение Цветаевой к эпиграфу всегда диктовалось художническим расчетом, тщательной выверенностью всех его потенциальных возможностей.

Девять из одиннадцати эпиграфов в пьесах цикла «Романтика» даны на языке первоисточника (французский), без перевода, один из двух русскоязычных эпиграфов представляет собой цитату из стихотворения М.Цветаевой «Бог согнулся от заботы...», другой эпиграф — это цитата из стихотворения И.Анненского «Невозможно». В этой эпиграфической «встрече» поэтов прочитывается намек на особый характер отношения Цветаевой к Анненскому, указание на близость их творческих индивидуальностей. Ощущение некоего симпозионального единства, наличия общей эстетической платформы усиливается еще одной, весьма показательной в данном контексте деталью. Практически все иноязычные эпиграфы снабжены развернутой формулярной отсылкой, содержащей не только фамилию автора, но и название произведения-источника, в то время как два русскоязычных эпиграфа сопровождаются только инициалами: в одном случае — *М.Ц.*, в другом — *И.А.*. И в том и в другом случае указание на источник цитирования отсутствует. Этот факт приобретает особое значение в контексте следующего высказывания Цветаевой об эпиграфе в очерке «История одного посвящения»: «Кстати, заметила: лучшие поэты (особенно немцы: *вообще — лучшие* из поэтов) часто, беря эпиграф, не проставляют откуда, живописуя — не проставляют — кого, чтобы, помимо исконной сокровенности любви и говорения вещи самой за себя, дать лучшему читателю эту — по себе знаю! — несравненную радость: в сокрытии — открытия»[2].

Сюжетной основой стихотворной драмы Цветаевой «Феникс» стала история последних лет жизни легендарного Казановы. Создавая образ «седого венецианского льва», Цветаева стремилась к исторической достоверности. Необходимый материал для этого давали «Исторические и военные записки и очерки», автором которых был фельдмаршал князь де Линь, и мему-

ары самого Казановы. Документальная основа произведения Цветаевой подтверждалась эпиграфом к пьесе, отсылающим к «Мемуарам» Казановы, и следующей за эпиграфом ремаркой. Ощущение достоверности усиливалось иноязычностью эпиграфа, точным (вплоть до главы!) указанием на источник.

На примере этого произведения Цветаевой можно установить, насколько важны принцип узнаваемости, степень узнаваемости, тип узнаваемости цитаты эпиграфа.

«Мемуары» Казановы явно не относились к разряду книг, широко известных русскому читателю, однако имя Казановы было известно всем, причем область знания была достаточно специфической. Это, несомненно, следовало учитывать в процессе создания произведения, и нужно сказать, что Цветаева блестяще использовала фактор читательского ожидания. Взятый из мемуаров Казановы эпиграф к пьесе («Ибо старому человеку враждебна вся природа») переводит легенду о Казанове в совершенно иную, противоположную читательским ожиданиям плоскость, декларирует принципиальный разрыв с традиционным представлением о герое.

В цитируемом отрывке обращает на себя внимание его синтаксическая структура. Структурная незавершенность стимулирует читательское воображение, недосказанное распространяется не только на возраст и физическое состояние героя. Эпиграфом имплицируется антитеза молодости и старости, жизни и смерти, «величия» и «гротеска». Читательское воображение способно представить множество ситуаций, которые могли бы предшествовать придаточному предложению с союзом «ибо».

В соответствии с темой эпиграфа к «Фениксу» действие в пьесе представляет собой непрерывную цепь конфликтов героя с людьми, бытом, с прошлым, настоящим и будущим, «ибо старому человеку враждебна вся природа», вся жизнь. Эпиграф выводит изображаемое за пределы замка Дукс, последнего прибежища Казановы. Не желая быть побежденным жизнью, герой уходит навстречу смерти в новогоднюю ночь. Цитата из «Мемуаров» Казановы, ставшая

эпиграфом к произведению Цветаевой, аккумулировала в себе его драматический пафос.

Однако при всей подчеркиваемой достоверности образа Казановы герой пьесы Цветаевой — это «поэтическая вольность».

«Трезвая мель» мемуарных свидетельств взрывается «бессмертным анненским словом» — эпиграфом к третьей, заключительной картине пьесы. Этот эпиграф — строка из стихотворения И.Анненского «Невозможно» — одновременно продолжает и исключает тему первого эпиграфа.

Логика «тысяча первого объяснения в любви Казанове» (так сама Цветаева называла пьесу) потребовала изменения реального жизненного сюжета: конкретная достоверность уступила место романтическому вымыслу. Правда вымысла уравнивалась в правах с правдой факта. Невозможное в жизни становится возможным и необходимым в искусстве. Эпиграф актуализирует название пьесы, утверждает идею бессмертия любви.

Эпиграф из стихотворения И.Анненского («Но люблю я одно — *невозможно*») — это ключ к постижению цветаевского отношения к жизни, цветаевской концепции бытия, природы ее мифотворчества.

Осуществленная Цветаевой целенаправленная редукция текста-источника, сопровождавшаяся деконтекстуализацией цитаты и последующим перемещением ее в новый контекст, привели к тому, что строка из стихотворения Анненского коннотируется в ином, по сравнению с текстом-источником, семантическом ключе. Эта строка приобрела категоричность формулы и стала воплощением цветаевской концепции творческой свободы художника. Однако это не означает, что обладавший иным семантическим потенциалом контекст стихотворения Анненского выводится за пределы творческого внимания поэтессы. Внимательное чтение третьей части драмы «Феникс» свидетельствует о том, что Цветаева воспринимала это стихотворение не только в семантическом, но в артикуляционно-фонетическом плане. Легкое «дуновение» стихотворения «Невозможно» в пьесе Цветаевой ощущается в явной семантизации восходящих к Анненскому фонетических повторов:

Мне это имя незнакомо:
Как это вкрадчиво: Джа-комо...
Как тяжкий бархат черный, — да?
Какая в этом нежность: Джа...
Джа...точно кто-то незнакомый
К груди меня прижал...Джа-комо...[3]

Этот монолог Франциски, юной героини пьесы, заставляет вспомнить звуковой рисунок стихотворения «Невозможно»:

Есть слова — их дыханье, что цвет,
Так же нежно и бело-тревожно,
Но меж них ни печальнее нет,
Ни нежнее тебя, *невозможно*.

Не познав, я в тебе уж любил
Эти в бархат ушедшие звуки:
Мне являлись мерцанья могил
И сквозь сумрак белевшие руки[4].

Цветаева обратилась к произведению Анненского отнюдь не из-за прагматических соображений, а сам выбор эпиграфа не был механической операцией по перенесению понравившейся строки из одного контекста в другой. Это обращение было констатацией духовной близости поэтов, родственности их творческих поисков. Цветаева имела все основания ощущать себя «товаркой» Анненского в его «мастерской» художника слова. Слово было постоянным объектом ее рефлексии в статьях, дневниковых записях, письмах.

Кроме того, не исключено, что интерес Цветаевой к стихотворению Анненского стимулировался ее детскими воспоминаниями о вспыхнувшей с «первых лет» «страсти к слову». «Звук слов, до краев наполненный их смыслом, доставлял совершенно вещественную радость», — так писала об этой «страсти» сестра поэтессы А.Цветаева (разрядка А.Ц. — *О.К.*)[5]. «...Разве оно могло позабыться — Рождество. <...> В снегом — почти ярче солнца — освещенной зале, сбежав вниз по крутой лесенке, мимо янтарных щелок прикрытых гудящих печей, — мы кружились,

повторяя вдруг просверкавшее слово. Как хрустело оно затаенным сиянием разноцветных своих «р», «ж», «д», своим «тв» ветвей»[6]. Эти слова мемуаристки кажутся чуть ли не буквальным повторением «поэтической фонологии» Анненского.

Строки эпиграфа, отсылающего к стихотворению «Невозможно», «проросли» не только в стихотворной драме Цветаевой «Феникс», но и — значительно позже — в ее очерке «Пушкин и Пугачев». В «Пушкине и Пугачеве» ключевое слово из стихотворения «Невозможно» будет названо «бессмертным анненским словом»[7].

Тем самым Цветаева фиксирует факт постоянного присутствия стихотворения в своей читательской памяти, в своем творческом сознании.

Творческая методика Цветаевой в этом очерке в значительной степени обусловлена усвоением творческой методики Анненского. Вновь, как и в пьесе «Феникс», в «Пушкине и Пугачеве» ключевое слово стихотворения «Невозможно» станет точкой пересечения звуковых и смысловых соответствий. К стихотворению Анненского отсылает маркированный предикативом наличия *есть* первый абзац очерка, посвященный «магическим словам», словам — «самознакам» и «самосмыслам». Этот абзац воспринимается почти как прозаический эквивалент стихотворного текста Анненского. Как полемический рипост Цветаевой на ключевое слово стихотворения Анненского воспринимается следующий фрагмент очерка «Пушкин и Пугачев»: «Есть у Блока магическое слово: т а й н ы й  ж а р. Слово, при первом чтении ожегшее меня узнаванием: себя до семи лет, всего до семи лет (дальше — не в счет, ибо жарче не стало). Слово — ключ к моей душе — и всей лирике:

Ты проклянешь в мученьях невозможных
Всю жизнь за то, что некого любить.
Но есть ответ в моих словах тревожных:
Их т а й н ы й  ж а р  тебе поможет жить»[8].

В этом контексте цветаевской погруженности в мир поэзии Анненского, возможно, не будет казаться чрез-

мерным допущением предположение о том, что чуткая к этимологическим оттенкам своего имени, Цветаева могла воспринять как адресованные себе строки из стихотворения Анненского «Другому»:

Моей мечты бесследно минет день...
Как знать? А вдруг с душой, подвижней моря,
Другой поэт ее полюбит тень
В нетронуто-торжественном уборе...

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Цветаева М.И.* Критику. // Цветаева М.И. Сочинения. В 2-х т. Т.2. Проза. Письма. Сост., подгот. текста, коммент. А.Саакянц. М.:Худож. лит. 1988. С. 499.

[2] *Цветаева М.И.* История одного посвящения. // Цветаева М.И. Собр. соч. В 7 т. Т.IV. М.: Эллис Лак. 1994. С. 142.

[3] Там же. Т. III. С. 570.

[4] *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд. 1988. С. 115.

[5] *Цветаева А.И.* Воспоминания. М.:Сов.писатель.1971. С. 65.

[6] *Цветаева М.И.* История одного посвящения. // Цветаева М.И. Собр. соч. В 7 т. Т. IV. С. 67.

[7] Там же. Т. V. С. 502.

[8] Там же. Т. V. С. 511.

**Евгения Иванова**
(Москва)

# АННЕНСКИЙ В СУДЬБЕ КОРНЕЯ ЧУКОВСКОГО-КРИТИКА

История отношений Чуковского и Анненского подробно освещена Ириной Подольской в статье «Я почувствовал такую горькую вину перед ним...»[1]. Особой ценностью в этой статье обладают впервые опубликованные здесь и написанные по ее просьбе в середине 60-х годов воспоминания Чуковского об Анненском, фраза из которых дала название всей статье. В своем сообщении мы попытаемся дополнить историю этих отношений и попытаться ответить на вопрос, почему ни одну из своих статей об Анненском Чуковский никогда не перепечатывал.

Первая статья Чуковского об Анненском под заглавием «Об эстетическом нигилизме» появилась в журнале «Весы» (1906. № 3/4), это была рецензия на «Книгу отражений». Карьера Чуковского-критика в столичных изданиях тогда только начиналась, в течение 1906 года появилось сразу несколько его статей в символистском журнале «Весы». Покровителем Чуковского выступал непосредственно Валерий Брюсов, который позднее определил его амплуа как «критик-каррикатурист», и сам жанр описал следующим образом: «"Портреты" г. Чуковского, — в сущности, — карикатуры. Что делает карикатурист? Он берет *одну* черту в данном явлении или в данном лице и безмерно увеличивает её»[2]. Чуковский и в самом деле вошел в полосу, когда чуть ли не каждое его новое выступление было вселенской смазью, в чем его активно поддерживал Валерий Брюсов, который писал ему в октябре 1906 года: «Год обещает быть для нас буйным и бранным: на «Весы» идет походом «Перевал» или «Провал», как у нас называют сие создание «Грифа». Не примите ли Вы участие в начинающейся кампании... мы очень нуждаемся в остроте вашей полемики»[3].

Чуковский чутко улавил этот «социальный заказ»

и старался изо всех сил, статье об Анненском предшествовал отзыв о книге А. Бельтова [Г. Плеханова] «За двадцать лет», в ней Чуковский показывал, что Плеханов изобрел «марксометр», «прибор для измерения марксистских идей в любом одушевленном или неодушевленном предмете», в который «стоит только бросить <...> Гегеля или Скабичевского, Родбертуса или Волынского, — колесики задвигаются, пружина зашипит, стрелка придет в движение, а на особом циферблате отметится требуемая величина»[4].

Инерция этой критической манеры дала себя знать и в отзыве на книгу Анненского. Автора «Книги отражений» Чуковский воспринял как дебютанта, не подозревал в нем поэта, издавшего книгу стихов, ни тем более – сложившегося критика. Начиналась статья с откровенной издевки: «В этой книге где-то говорится о «коршуне Промефея». Очень это выразительно для автора. Все говорят Прометей, а он — Промефей. Никто ему не указ. Он захочет, — напишет утонченнейший эссей о Бальмонте, захочет — сочинит суконнейшую статью о суконнейшем Писемском...»[5] и т.д. Чуковскому явно не приходило в голову, что за этим написанием имен стояли не совсем заурядные знания древнегреческого, дававшие право на оригинальность.

В отзыве Чуковского при этом содержались верные мысли о «лица необщем выраженьи» музы Анненского-критика»: «Это даже не книга, а листки из записной книжки... И.Ф. Анненский — это так необычно в русской критике! — ничего не доказывает, ни с чем не спорит, ни с кем не полемизирует. Он просто отмечает на полях любимых книг свои впечатления, свои мечты, свои догадки, свои заветнейшие, порой неуловимые мысли...»[6]. Верно уловив камерный характер, интимность критических суждений Анненского, Чуковский верно угадал и писателя, особенно близкого Анненскому — Достоевского. Однако выбирая среди его героев «родственную душу» Анненскому, Чуковский грубо ошибся, его мысль неожиданно перепрыгнула к «Запискам из подполья», с героем которого он и сравнивал критика: «Как подпольный человек радовался своей зубной боли, так и

г. Анненский радуется, когда настигнет у Достоевского «бездны ужаса не только в скверных анекдотах, но даже в приключениях под кроватью в жанре Поль де Кока». Ликует, злорадствует, ибо относится к этим безднам не как к журнальным схемам, а как к собственным страданиям. У него, повторяю, дневник»[7]. Еще Чуковский отметил фальшивую нервозность, поддельный пафос, и для довершения — заимствования из Мережковского и Михайловского, в чем Анненский уж вовсе не был грешен. Словом, в статье Чуковского был полный набор всего, что могло бы ранить и более толстокожего автора. Можно себе представить, как задела статья чувствительного Анненского, тем более что напечатана она была в символистском журнале «Весы» и адресована читателю, на сочувственный интерес которого он мог рассчитывать.

В следующем 1907 году Чуковский еще раз прошелся по Анненскому в статье «О короткомыслии», но про подпольного человека он больше не упоминал. Анненского он заодно с Айхенвальдом укорял теперь в отсутствии «длинной фанатической мысли», в чем он видел признак вырождения критики. По мысли Чуковского, критиков, видевших в литературе зеркало общественной жизни, сменили «талантливые causeries»[8]. «Прежний критик , — писал Чуковский, — посрамляя или хваля литературное произведение, измеряя его, тем самым наивно утверждал устанавливал свою личность, подобно тому, как мы, измеряя аршином сукно, утверждаем всегда себе равный аршин. Нынешние же критики, поскольку они типичны — не собою меряют произведение, а сами себя меряют произведением и за высшее почитают счастье растаять, раствориться в личности критикуемого автора, утонуть в его образах, словах, жизнеощущении. <...> Вчуже страшно следить за И.Ф. Анненским, когда только что с головой потонув в «господине Голядкине» Достоевского и вынырнув не без опасности, он тотчас же устремляется в самую пучину гоголевского майора Ковалева, и самоотверженно старается затонуть возможно глубже, в тину, в песок, на дно»[9].

Довершил Чуковский свой поход на Анненского в

книге «Нат Пинкертон и современная литература» (1908). Темой этой книги стала нарождающаяся массовая культура, приметы которой Чуковский видел в растущей популярности книг о Пате Пинкертоне, в невзыскательных сюжетах кинематографа, собирающих толпы людей, в литературе, обслуживающей читателя. Коснулся Чуковский и критики, и в числе примет наступления эры массовой культуры назвал исчезновение «длинной фанатичной мысли». «Интеллигенция умерла... Интеллигенты еще остались, но «интеллигенция» умерла, как особая социальная группа, уже не существует. Пропал главный, основной признак этой группы, который собственно и делал интеллигенцию интеллигенцией, и без которого все остальные ее признаки несущественны и эфемерны. Признак этот — *единобожие*. <...> Русская интеллигенция всегда была моногамна, — а в этом все дело. *В каждый данный момент* у нее на пьедестале был один бог, и, что всего замечательнее, она не просто служила ему, а непременно всегда и везде приносила себя ему в жертву. То есть не то, чтобы приносила, — большею частью она журналы читала да по Невскому на извозчиках ездила, — но представление у нее было такое, что она либо того, либо другого бога жертва, что она обреченная, и вот-вот пойдет на костер. На какой костер все равно, лишь бы на костер. Без костра она и дня прожить не могла. <...> И вот — это страшно значительно! Два-три года тому назад, когда в интеллигенцию пришел готтентот, фанатизм этот стал ослабевать, сектантство как-то отпустило свои натянутые вожжи, раскольничьи интеллигентские секты перестали волками коситься друг на друга, и все эти 17-ти, 18-летние мальчики и девочки, и высоколобые сутулые старики вдруг почувствовали впервые, что духовная жизнь — это, пожалуй, вовсе не костер, на котором непременно будто бы нужно сгореть, что вместо одной, единой, всепожирающей Идеи есть еще много других идей, и которые так же хороши, так же ценны, и которым вовсе не нужно служить, а пускай они нам послужат! Изуверское единобожие прошло, и русская интеллигенция перешла к приятному многобожию»[10].

В кризисе единобожия Чуковский видел шаг навстречу массовой культуре, но о критике он писал с иронией, отчего невозможно сразу понять, во здравие, или за упокой произносил он свои приговоры: «И посмотрите на современную критику: какое обилие вдруг в ней появилось лиц, которые ничего не хотят доказать, никакой одной-единственной идеи не проводят, тенденции избегают как огня, а действительно критикуют книги. Разве в России критики когда-нибудь критиковали! Теперь критик Айхенвальд пишет «Силуэты» и, написав «силуэт» Успенского, берется за «силуэт» баснописца Крылова, и, покончив с силуэтом баснописца Крылова, пишет «силуэт» Кнута Гамсуна, а чтобы это вело нас на какой-нибудь костер — этого нет и в помине. Теперь критик Иннокентий Анненский пишет «Книгу отражений» и попробуй, найди какой-нибудь душевный фанатизм у человека, который, прекрасно разобрав «проблему гоголевского юмора», идет и столь же прекрасно разбирает лирическую поэзию Бальмонта. Множество тем очень хороших, но нет темы, нет той сектантской — все равно какой — единственной темы, которая только а давала нашей интеллигенции жизнь»[11]. Мысль об исчезновении единобожия как симптоме гибели интеллигенции так увлекла Чуковского, что он еще раз повторил ее в статье «Апофеоз случайности (О современной критике)» (1908). И опять с именем Анненского.

В итоге Чуковский ненамеренно, но превратился в зоила Анненского. Неудивительно поэтому, что Анненский пытался вступить с ним в объяснения, тем более что соседкой Чуковского по Куоккале была родственница Анненского — Т.А. Богданович. Благодаря ее содействию состоялось знакомство Чуковского с Анненским, заставившее Чуковского если не изменить отношение к его творчеству, то, по крайней мере, оценить масштаб его личности. 18 января 1909 года он писал Анненскому с очевидным пиететом и даже исповедовался перед ним: «Вам хорошо, дорогой Иннокентий Фёдорович: у Вас даже статьи выходят, как письма, которые Вы пишете придуманному другу. Я же никогда не пишу ночью, всегда пишу по утрам, не

курю и не пью, — и уже привык писать для других, не то, что думаю сам, а то, что, думаю, должен бы думать читатель. Искренно писать не умею, черкаю двадцать раз. Завел было дневник, но двух строчек не написал, или — ей Богу же — о погоде. Может быть потому мне так и близко Ваше творчество, что оно все дневник, и другим даже быть не умеет. У меня почему-то такое глупое представление, что Вы мне для чего-то нужны — это уже второй год; что Вы чему-то научите. Если что не удается, — мелькает: пойду-ка я к Анненскому. Но, верно, никогда не успею съездить к Вам: ничего не успеваю теперь. Выпускайте скорее второй том, хочется писать о Вас и загладить ту ерунду, какую я написал в "Весах". Вышлите мне, если Вам не трудно, Ваши переводы и стихи. Я исподволь подготовлюсь к статье: И.Ф. Анненский. Весь Ваш Чуковский»[12]

Анненский также хотел объясниться с Чуковским, он работал над ответной статьей, но она не была завершена и опубликована. Между ними завязалась переписка, из которой до нас дошло несколько писем Чуковского и одно ответное Анненского, эти письма опубликованы в собрании сочинений К. Чуковского[13], содержание писем составляет разного рода справки и мелкие литературные дела, объясниться ни в письмах, ни при личной встрече им так и не пришлось. В своих поздних «Смутных воспоминаниях об Иннокентии Анненском» Чуковский писал: «Так как мне и в голову не приходило тогда, что он так скоро умрет, я все откладывал «на потом» один важный разговор с ним, и теперь мне было мучительно жаль, что этому разговору не быть... Я почувствовал такую горькую вину перед ним...»[14].

Но чувство вины пробудилось не сразу, во всяком случае, оно не помешало Чуковскому написать первый некролог об Анненском, где содержалась довольно двусмысленная характеристика его книг: «Он был плодовитый и, пожалуй, торопливый писатель. И пестрый до чрезвычайности <...> Его две «Книги отражений» были отмечены критикой, в них много капризности, кокетства, много взлетов и много падений — тоже такие торопливые, пожалуй, *чрезмерные* кни-

ги»[15]. Анненского Чуковский сравнивал уже не с героем «Записок из подполья», а со Степаном Трофимовичем Верховенским.

Спустя несколько дней, 7 (20) декабря на страницах газеты «Речь» появился второй некролог Чуковского, где он писал об Анненском совсем в другом тоне: «Это было в Москве. Беру газету, читаю: «Внезапно скончался действительный статский советник, окружной инспектор с-петербургского учебного округа И.Ф. Анненский» <...> и таким мне кажется диким, что никто даже и не вспомнил тех десяти томов, которые он написал, ни строчки не вспомнил, ни буквы...»[16].

Чуковский существенно смягчил собственные слова о чрезмерности и торопливости критических статей Анненского, стиль его критики он объяснял здесь совсем иначе: «И когда я читал его капризные, старательно-нервические строки, я чувствовал неизбежно, всегда: «Этот человек ненавидит в себе — себя; и во всех зеркалах ненавидит свое отражение... Он (всмотритесь-ка в его стиль!) жаждет воплотиться в самого желторотого из нас, и закувыркаться, как кувыркаемся мы, — несолидно, нелепо, — чем нелепее, тем и лучше...»[17].

Но и здесь проскальзывали снисходительные нотки по отношению к покойному критику: «Он хотел быть непременно, во что бы то ни стало быть неврастеником, капризным, кокетливым, извилистым (чем-то таким в литературе, чем в живописи был Бердслей), — и если, при всем этом, он чаще всего бывал только затейливым стариком, — то это больше всего и умилительно. Я, по крайней мере, с какой-то тоской *сострадания,* но и с умилением бесконечным, читал в «Аполлоне» его строки о «Маврикии Матерлинке» <...> читал это все и в каждом слове чувствовал странную, трагическую жажду грузного глубокомысленного, прожившего жизнь человека, во что бы то ни стало, быть как бабочка, перепархивать с цветка на цветок, — а все свое глубокомыслие к черту — как будто это сюртук, который можно снять и надеть»[18].

Это было последнее, что написал Чуковский об Анненском. Его статьи и некрологи об Анненском составляли не лучшие страницы его критической деятельности, но справедливости ради отметим, что

Чуковский едва ли не первый отметил все наиболее характерные черты критика: дневниковый характер, интимность критики Анненского. Отметил он и другую ее черту, важную для судьбы Анненского, воспитанного в среде радикальной интеллигенции, — отход от традиций радикальной критики с ее «единобожием», по терминологии Чуковского. Обратил Чуковский внимание и на торопливо-разговорный, захлебывающийся и перебивающий сам себя тон статей Анненского, на исключительный культурный багаж. Наконец, правильно отметил Чуковский и особое положение Анненского в литературном процессе — литературные вкусы и устремления этого зрелого и сложившегося человека объединяли его именно с желторотой молодежью, которая только выходила на литературную арену и самоопределение которой только начиналось. В итоге, Чуковский как критик мог бы гордится этими статьями, если бы не иронический тон, который он так и не сумел до конца преодолеть даже в некрологах. Именно поэтому ни одну из этих статей Чуковский не включал в свои сборники. Как представляется, не существо собственных оценок, а общий тон отзывов об Анненском был главной причиной чувства вины, которое Чуковский стал испытывать с годами, по мере того, как осознавал подлинный масштаб писателя.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Подольская И.* «Я почувствовал такую горькую вину перед ним...» // Вопросы литературы. 1979. № 8.

[2] *Аврелий [Валерий Брюсов].* Рец. на кн.: Чуковский К. От Чехова до наших дней // Весы. 1908. № 11. С. 59.

[3] Цит. по статье: *Азадовский К.М., Максимов Д.Е.* Брюсов и «Весы» (К истории издания) // Валерий Брюсов. Литерутарное наследство. Т. 85. М,. 1976. С. 289

[4] Цитируется по: *Чуковский К.* Собр. соч. В 15-ти тт. М., 2002. Т. 6. С. 376.

[5] Там же. С. 382.

[6] Там .же. С. 382-382.

[7] Там же. С. 383.

[8] Собеседники, говоруны (*франц.*)

[9] Там же. С. 535.

[10] Там же. Т. 7. М., 2003. Т. 7. С. 55.

[11] Там же. С. 56.

[12] РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед.хр. 382. Л. 2. Письмо впервые процитировано в упомянутой статье И. Подольской. С. 303.

[13] *Чуковский К.* Собр. соч. В 15-ти томах. М., 2008. Т. 14 (по указателю).

[14] Там же. С. 304.

[15] *Чуковский К.* Памяти писателя // Утро России. 1909. 2 декабря.

[16] *Чуковский К.* Собр. соч. Т. 7. С. 451.

[17] Там же. С. 452.

[18] Там же. С. 453.

**Анна Кузнецова**
(Москва)

# ПОЭТИКА АСКЕЗЫ: И. АННЕНСКИЙ И ПОЭТЫ «ПАРИЖСКОЙ НОТЫ»

Книга стихов Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец», поразившая Анну Ахматову, отозвалась долгим эхом в XX веке, повлияв на развитие поэтики акмеизма и постакмеистской ветви поэзии русской диаспоры. Аскеза — философская основа поэтики Анненского — в эмигрантской поэзии приняла новые бытийно обоснованные формы, выраженные как в поэтике, так и в бытовании школы «парижской ноты».

Поэты «парижской ноты» «школой» были только по сути. Они не имели манифеста, не провозглашали деклараций, не проводили организованных выступлений, однако: «Это верно, парижская школа существует, и если она по составу своему не целиком совпадает с Парижем, то все-таки географически ее иначе определить нельзя», — писал Г. Адамович[1]. «Существует только одна парижская школа, одна метафизическая нота, все время растущая — торжественная, светлая и безнадежная», — поправка в термине, внесённая поэтом[2], по видимости лишающая его конкретики, оказалась более точной по сути, поэтому прижилась: «парижская школа» (Г. Адамович) и «метафизическая нота» (Б. Поплавский) контаминировались в «парижскую ноту».

Г. Адамович, идеолог «парижской ноты», основой поэтики школы сделал *свободу*, понимаемую совершенно особым образом, — как нечто противоположное вольности. Философская сложность свободы, которую привнёс Адамович в русскую культуру Парижа, была столь же мало похожа на то, что под свободой привычно понимать, как и любовь Адамовича к поэзии — на любовь к изящному, изощрённому слову. Сборник стихов А. Штейгера, составленный им из стихотворений разных лет, вышедший уже посмертно, носит название «Дважды два четыре» — формула, ставшая в своё время лозунгом европейского по-

зитивизма. Это название отсылает к недекларируемому поэтами «парижской ноты» тезису о том, что поэзия сродни точным наукам, и свобода ей нужна как инструмент.

Эта *свобода* есть отказ от предзаданностей, от какого бы то ни было целеполагания («просто так» — любимое выражение Г. Адамовича), она открывает путь объективной поэтической истине.

Поиск неприкрытой истины в свободе от причинно-следственной цепи — путь дионисийский. Поэтическая истина трагична, иноприродна человеческой психике, губительна для неё — в стремлении сохраниться, культура ищет аполлонической защиты, как показал Ф. Ницше в работе «Происхождение трагедии из духа музыки». По сути, поэзия «парижской ноты» была дионисийством — хотя и апофатическим, без обрядовых вакхических буйств в жизни и слове: пьянство, присущее монпарнасским поэтам, было необязательным элементом литературного была, обязательным был тихий разговор «о пустяках». Роскошь дионисийства позволена, может быть, метрополии — но диаспоре надо, прежде всего, выжить, сохраниться, быть.

Аскетизм, который Адамович положил в основу своей поэтики, нужен был для того, чтобы аполлоническую защиту не из чего было выстроить даже в непроизвольном порыве, чтобы ни соблазна не возникало, ни возможности не было.

Свобода, которую привнёс Адамович в поэзию русской диаспоры, была полной противоположностью распущенности психики, забавляющейся безудержным самовыражением. В мемуарах Одоевцевой есть такое свидетельство:

«Хотя это и кажется парадоксальным, Адамович в стихах меньше всего ценил талант.

— Слишком безудержно, слишком пенится, звенит и летит. Слишком талантливо, — говорил он о стихах одного из наших лучших поэтов. — Признаю все достоинства, но они оставляют меня холодным, а стихи должны волновать и задевать.

Таланту он предпочитал одарённость, ум чувство меры, экономию средств, умение вовремя замолчать.

Так, он считал, что «поистине без волнения внимать невозможно» стихотворению Боратынского:

Царь небес! Успокой
Дух болезненный мой,
Заблуждений земли
Мне забвенье пошли
И на строгий твой рай
Силы сердцу подай.[3]

И далее, там же: «Ещё до войны мне — и не мне одной — казалось, что Адамович не очень любит стихи, что для него лучшее стихотворение не стоит «непоправимо белой страницы». Одним словом, что парадоксальное утверждение «современная музыка идёт к молчанию» могло быть повторено и в отношении поэзии и что поэзия идёт к молчанию, и Адамович всеми силами стремится помочь ей в этом.

Но я, конечно, ошибалась. В чём смиренно сознаюсь. Редко кто так любил и так мучился поэзией, как он. Он жил и дышал ею».

Стихи надо писать «отказываясь от всего, от чего отказаться можно, оставшись лишь с тем, без чего нельзя было бы дышать. Отбрасывая все словесные украшения, обдавая их серной кислотой»[4], чтобы свобода самовыражения объективно существующей поэтической истины, использующей поэта как инструмент, не сталкивалась с вольными выходками этого инструмента. Писать, отказываясь от метафор, образов и символов, звукописи и вообще музыки, чтобы выразительность языка не подменяла человеческого содержания. Говорить, признавая неизбежность недоговоренности, «потому что есть вещи, которые сложнее и тоньше человеческого языка»[5]. Невыразительный, бедный язык должен достичь таинственного торжества поэзии над здравым смыслом — неявного, «Иначе оно слишком дешево»[6].

Поэзия «парижской ноты» была, по сути, практикой философского самопознания. Установка на достоверность, но не событийную и не чувственную, а сущностную, была главным принципом этой школы. Поэт со своей субъективностью, искажающей объективную истину, должен идти по очень узкому пути. Не имея

объективной возможности такого прохода. В полной невозможности существования поэзия и должна являться — как чудо, вне причинно-следственной цепи. Интересно, что именно так и случилось, но несколько в стороне от школы Г. Адамовича: эта теория оправдалась в поэзии Георгия Иванова, формально не принадлежавшего к «парижской ноте».

Что до самих «школьников», то их формально было двое: Л. Червинская и А. Штейгер считали себя учениками Г. Адамовича, и все окружающие их таковыми считали.

Лидия Червинская выпустила три книги стихов: «Приближения» (1934), «Рассветы» (1937), «Двенадцать месяцев» (1956) — последняя книга названа по строке О. Мандельштама «Двенадцать месяцев поют о смертном часе», ставшей первой центонной строкой программного стихотворения.

Аскеза, самоограничение поэта, пришедшее от поэтики Анненского и ставшее для учеников Адамовича постоянным заданием, — частый объект поэтической рефлексии Червинской. «Свобода... как это условно. / Один — и очень узкий — путь» — разочарованно скажет она в стихотворении, посвящённом Г. Адамовичу, пытаясь очертить единство присущей человеку свободы воли и детерминированности его жизненного пути.

Лирическая героиня мечется между знанием, что обольщаться не стоит: «<...> Тают светло, без следа, / Музыка, дождь, человек...»; «<...> Будет *наше*, но не будет нас»; «<...> Жизнь ошибается — судьба всегда права <...>» — и соблазном весеннего Парижа: «По ком, по ком... Сама не понимаю / (Все имена не значат ничего). / Зачем, зачем понадобилась маю / Сухая гибель сердца моего? <...>». «Прозрачный» — эпитет, сопровождающий у Червинской Париж почти постоянно: «<...> И всё-таки благодарю судьбу / За медленную грустную борьбу, / За то, что к счастью мы сейчас не ближе, / Чем в первый март, прозрачный март, в Париже»; «И как этот город прозрачно велик / (Прозрачнее всех городов)» (и дальше: «Но только — от этих тюльпанов лиловых, / От сумерек белых усталого дня, <...>» — синтаксис неполного предложения, мысль оборвана после перечислений

многих «от», предлог направления повисает, становясь глаголом, обозначающим побег); «Радость проснулась — такой незначительной, / Осень вернулась — такой удивительной / в новой прозрачности дней... <...>». В этой борьбе между экзистенциальной правдой и обольщением лирическая героиня находит общее свойство весны и осени. Это борьба с тишиной (правдой), борьба за очарование и обольщение: «Неправда, что осенью грустно, / Совсем не грустней, чем весной. / Такой же холодный и солнечный день, / И та же борьба с тишиной, / И запах дождя и (откуда?) сирень... <...>». В стихотворении «Осень — не осень. Весна — не весна...» прозрачность Парижа получает дополнительное измерение призрачности, ирреальности по отношению к внутреннему измерению жизни, ощущению бытия лирической героини: «<...> Мне беззаконность даётся недаром. / В жизни моей, ни на что не похожей, / Только свобода и боль. // Можно гулять по прозрачным бульварам, / Где покупает газету прохожий / (В Англии умер король)». Прозрачные бульвары для неё там же, где Англия, — в равнодушном внешнем мире. И вот итог борьбы, к которому приходит книга «Рассветы»: «Одно осталось: удивленье — / Без унизительных желаний, / Без утомительной мечты. / Неубедительною тенью / Встаёт рассвет, бесцельно-ранний, / Не побеждая темноты. <...>».

Летний Париж у Червинской не менее живописен, чем весенне-осенний, хоть и вполне метафизичен: «Из светлеющей огромности / Лета в городе пустом / Две дороги: в смерть и в дом». А в книге «Двенадцать месяцев» само название и отсылка к мандельштамовским стихам декларируют, что все сезоны одинаковы в своём отношении к самому главному: «День в сумерки, как оттиск бледный / с любого дня любой зимы / в стране, где вместе жили мы <...>» — правда бледна по сравнению с образами памяти. И при этом, когда «исчезли дни, слились в одно года» — «Лишь в смене месяцев по-прежнему есть сила / и безутешность памяти земной».

Конфликт правды умственной, предзаданной, почерпнутой от учителя — и чувственной, идущей «от сердца», правды о том, что смысл и цель жизни — в

самой жизни с её мифографией и живописностью, с прозрачностью весеннего Парижа, которую можно видеть, которой можно дышать, в которую можно войти: «По линии меридиана, / при входе в Люксембургский сад / скамейка у ствола каштана. / Здесь столько лет тому назад... // Так начинаются сказанья, / так зарождаются стихи... / Так — искупив свои грехи — / мы не меняемся ни в чём» — разрешается лирической героиней в пользу правды чувственной.

Анатолий Штейгер при жизни выпустил три книги: «Этот день» (1928), «Эта жизнь» (1931), «Неблагодарность» (1936). Конфликт в его поэзии обратный конфликту Червинской: предзадано для него обольщение, поэтому происходит борьба навязанного традицией идиллического житейского мифа, скрывающего правду о жизни, — и сердца, органа правды: «Мы знаем, любовь бывает, / Мы знаем — счастье есть, / Но только сердце не знает, / Как сердцу подать весть». Экзальтации доверять нельзя, потому что она тщетна: «<...>Только сердце устанет. А миги / не летят, а ползут, как века. / Перелистывать скучные книги / Не торопится Божья рука».

Сердце — образный центр поэзии Штейгера — встречается у Штейгера почти в каждом стихотворении. Интересна эволюция образа, отражающая самочувствие поэта до и после эмиграции: сердце — там, в России, в детстве; то, что на его месте здесь, в «европейской ночи», сердцем назвать нельзя: «Уходила земля, голубела вода, / Розоватая пена вздымалась... / Вместо сердца — кусочек холодного льда, / Сердце дома, наверно, осталось». Мир вне поэта — удаляющийся пейзаж, увиденный с отплывающего судна, — словно за малопроницаемой шторой его самочувствия, которому посвящены две другие строфы стихотворения. «Весенняя тяжесть» не где-нибудь — «в крови», ведь кровь движима сердцем: «Но сердце послушно приказу, / Оно покорилось, и вновь / Из уст не слетало ни разу / Заветное слово — любовь». Что это за приказ, который не даёт разгуляться молодому сердцу в весеннем Париже? Это требование не доверять экзальтации, это условие не отступать от правды: «А если уж правда невмочь — / Есть мутная Сена и ночь».

Мутная Сена — вот правда Парижа по Штейгеру, сердце города. Красота Парижа — покрывало правды-смерти: «<...> Если долог осенний закат, / Если небо над ратушей ало, / Будет ветер назавтра трепать / Уцелевшей листвы покрывало. // Там у замка под старой стеной, / Где подъём извивается круче, / Он сметает огромной метлой / Золотых полумёртвые кучи. // Только стало всё сразу бедней, / Город сдал, как старик, за недели... / С каждым часом морщины видней / И лохмотья на каменном теле // <...>». Экзистенциальная правда — правда бесцельного и бессмысленного существования как данности, которую культура, при помощи которой человек выстраивает аполлоническую защиту, скрашивает символом и мифом, религиозным поклонением недоказуемому, надеждой на потустороннее. А что если ничего этого нет? Что если данность — единственная правда? Название сборника «Эта жизнь» не отсекает совсем, но отстраняет потустороннее измерение жизни, а вместе с ним — надежду, веру, любовь. Романтическое двоемирие с апологией мужества не рваться из этой жизни в ту, но оставаться с правдой, причём наедине. Название книги «Неблагодарность» (ср. поэтическое возражение Червинской, обольщённой своим парижским монпарнасским бытием: «Не надо трогать слово: благодарность, / Ведь лучшего на свете не найти. / В большом кафе, рассветном и угарном / Остались те, кто позабыл уйти <...>») — итог самочувствия, многократно констатированного в предыдущей книге, ответ измученного правдой сердца на дар жизни: «<...> Сердце попусту боролось — / Наступил последний срок. / Ждать, чтоб всё перемололось, / Не по силам. Сорван голос <...>»; «Снова в Париже весна начинается / Очень застенчива, очень слаба. <...> Сердце давно всё измерило, взвесило, / Даже весну — и тоску, что в ней...». В последней книге — итоговые мысли о человеческой правде, которая проступает только при одном условии: если ничем не очаровываться, «<...> Ведь не музыкою мерит / Жизнь глухие наши души...» (ср. у Червинской: «<...> И напрасно, навсегда напрасно, / Музыка из темноты»): «<...> О, недаром сердце тайно копит / И от всех ревниво бережёт / Самое мучительное — опыт... / Он один нам всё-

таки не лжёт. // Главное: совсем не обольщаться. / Верить только в этот день и час <...>» — стихотворение датировано: «Париж, 1936 год». «<...> Сердце знает, что да, навеки. / Видит всё. До конца. Насквозь... / / Но не каждый ведь скажет — «Брось, / Не надейся» — слепцу, калеке...» — дата под стихотворением та же.

Исследователь поэзии «парижской ноты» утверждает: «Серебряный век при всей его экспансии вширь, и вглубь, и ввысь, при всех достижениях в философии, богословии, публицистике, живописи, театре был прежде всего временем расцвета поэзии. Масштабы тридцатых эмигрантских годов несоизмеримы с эпохой Блока, Анненского, Гумилёва, Мандельштама. Но парижский период тоже был многосторонним, ищущим, своеобразным, и в том оркестре поэзия тоже играла первую скрипку»[7]. Масштабы, безусловно, несоизмеримы, но преемственность несомненна. «Парижская нота» — это поздний извод поэтики акмеизма с ее опорой на вещный мир, на образы искусства, в основном, городской архитектуры; но с усилением мотивов трагизма жизни и его стоического преодоления, пришедшего в акмеизм из поэтики Иннокентия Анненского.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Звено. 1927. 23 января. № 208. С.1

[2] Числа. 1930, № 2-3

[3] *Одоевцева И.В.* На берегах Сены. М., 1989. С. 109-110.

[4] *Адамович Г.В.* Собр. соч. «Комментарии». СПб., Алетейя, 2000. С.126-127.

[5] *Адамович Г.В.* Литературные беседы // Звено. 1925, 3 августа. № 131. С.2

[6] *Адамович Г.В.* Там же. 1927. 29 мая. № 226. С.1

[7] Поэты Парижской ноты: В Россию ветром строчки занесет.../ Составление, предисловие В. Крейд. М., 2003. С. 19.

**Аида Разумовская**
(Псков)

# РЕФЛЕКСИИ И.АННЕНСКОГО В ПОЭЗИИ И.БРОДСКОГО

Наследие И.Ф.Анненского занимает особое место в культурном пространстве XX века. Его лирический голос, как известно, вызывал у современников негромкие отзывы, но в литературной перспективе оказался необычайно значимым. В. Баевский заметил в своей «Истории русской поэзии»: «Если бы надо было назвать одного поэта [из живших в XX столетии — *А.Р.*], который оказал наибольшее влияние, пришлось бы произнести имя Анненского»[1]. Действительно, многие яркие поэтические явления сформировались под воздействием элегической поэзии Анненского, в том числе — творчество И.Бродского.

Среди тех, кого Бродский, «гений эпилога классики» (Л. Баткин), называл своими учителями и предшественниками, нет имени Анненского, но влияние его на творчество младшего поэта существенно. На эту не явную преемственность современная наука уже обратила внимание[2]. Не ставя перед собой задачи исследования всех типологических связей, ограничимся рассмотрением одной из важных тематических перекличек у поэтов — изображению трагизма природного мира.

Как точно писал В. Мусатов, Анненский наметил новый путь в поэзии, выразив в своем творчестве «недоверие к гармонии как принципу мироустройства и способу переживания»[3]. В его художественном мире была пересмотрена сама категория красоты, поскольку природа перестала восприниматься как носитель прекрасного. Поэзия Анненского запечатлела в природе бессилие, изнеможение, тоску существования: «Раззолоченные, но чахлые сады/С соблазном пурпура на медленных недугах» («Сентябрь»), «Веселый день горит... Среди сомлевших трав / Все маки пятнами — как жадное бессилье» («Трилистник соблазна»). Традиционно прекрасные осенние пейзажи у Анненского стали нести на себе печать болезни, надрыва, страда-

ния, гибели: «Ненужной жертвой в аллею/Падут, умирая, листы» («Осенний романс»), а весна у него предстала символом не воскресения, но — гибели: «...мне в пасхальном гимне/ Смерти слышится призыв» («Трилистник ледяной»). Его стихи запечатлели не только равноправие жизни и смерти, но и восприятие умирания, распада как жизненной доминанты.

В то же время, как писала Л. Гинзбург, «для Анненского мир — источник не только страха и сострадания, но и красоты»[4]. Правда, красота эта особая: «красота утрат». Природа влечет поэта «пышностью распада и тления», «обаянием смерти» (В. Мусатов), его волнует «роскошь цветников, где проступает тленье» («Август»). В результате в лирике Анненского со всей очевидностью обнаружилось, что мир рассыпается, разваливается, и потому жизнь предстала ущербной, абсурдной, бредовой, а смерть стала осознаваться выходом из тупика существования. Эта мысль, как показано в работе А. Арьева[5], — стержневая в стихах на тему Царского Села. Анненский писал не о прелести некогда воспетых парков, а об их запустении, о «тоске сада», который «и пуст и глух», о гниении листьев, о «черных, бездонных прудах», об обломках статуй.

У И.Бродского отсутствуют царскосельские сады, но тема сада широко разработана[6]. Уже в раннем программном стихотворении «Сад»(1960), вбирающем в себя многие поэтические традиции, лейтмотивные образы, сама интонация восходят к лирике И.Анненского:

О, как ты пуст и нем!
В осенней полумгле
*сколь призрачно царит прозрачность сада,*
где листья приближаются к земле
великим тяготением распада.

О, как ты нем!
Ужель твоя судьба
в моей судьбе угадывает вызов,
и гул плодов, покинувших тебя,
как гул колоколов, тебе не близок?

Великий сад!
Даруй моим словам
стволов круженье, истины круженье,
где я бреду к изогнутым ветвям
в паденье листьев, в сумрак возрожденья.

О, как дожить
до будущей весны
твоим стволам, душе моей печальной,
когда плоды твои унесены
*и только пустота твоя реальна.*

Нет, уезжать!
Пускай куда-нибудь
меня влекут громадные вагоны.
мой дольний путь и твой высокий путь —
теперь они тождественно огромны.

Прощай, мой сад!
Надолго ль?.. Навсегда.
Храни в себе молчание рассвета,
великий сад, роняющий года
на горькую идиллию поэта[7].

Изображая свой сад, Бродский также отмечает в нем вечное умирание, «паденье листьев», в то время как возрождение «сумрачно», иллюзорно: «и только пустота твоя реальна». От Анненского Бродский воспринял не только эстетическую притягательность смерти, разложения, но и идею иллюзорности, эфемерности, призрачности личного бытия, от него же идет и принцип параллелизма, благодаря которому сад соотносится с лирическим «я», природа становится «ландшафтом души и ее подобием»[8].

Есть еще точки соприкосновения Бродского с Анненским. Мысль о тленности, летучести жизни распознается у обоих и в изображении цветов. Анненский был заворожен не цветением их, а «истомной» сущностью» (М. Эпштейн):

Но не надо сердцу алых —
Сердце просит роз поблеклых,
Гиацинтов небывалых,
Лилий, плачущих на стеклах.
*(«Параллели»)*

Я люблю только ночь и цветы
В хрустале, где дробятся огни,
Потому что утехой мечты
В хрустале умирают они.
*(«Тринадцать строк»)*

Он запечатлел прелесть увядания, утонченность разрушаемой красоты, что подчеркивало эфемерность, зыбкость, призрачность бытия: «Все, бледнея, сжимались цветы» («Светлый нимб»), «Но милы мне.../ Букеты роз, увядших на столе»(«Ego»).

Среди цветов для Анненского особой притягательностью обладает лилия, в мифологии наделенная, в том числе, семантикой смерти, загробного мира[9]. В лилиях поэт подчеркивает нежность, хрупкость, но и колдовство, «отраву аромата»: «Аромат лилеи мне тяжел,/Потому что в нем таится тленье» («Трилистник одиночества»). Самым вожделенным для героя становится погружение в магию «сладостной отравы», «чуткого забвенья,/Чтоб ночью вянущих Лилей/Мне ярче слышать со стеблей/ Сухой и странный звук паденья» («Лилии»).

Лилия у Анненского олицетворяет «нездешнюю красоту» и обаяние вечности:

И чаши открывшихся лилий
Дышали нездешней тоской.

И, взоры померкшие нежа,
С тоской говорили цветы:
«Мы те же, что были, все те же,
Мы будем, мы вечны...а ты?»
*(«Трилистник огненный»)*

Цветов мечты моей мятежной
Забыв минутную красу,
Одной Лилеи белоснежной
Я в лучший мир перенесу
И аромат, и абрис нежный.
*(«Еще лилии»)*

Нет, мне не жаль цветка, когда его сорвали,
Чтоб он завял в моем сверкающем бокале.

Сыпучей черноты меж розовых червей,
Откуда вырван он, — что может быть мертвей?
.....

Увы, и та мечта, которая соткала
Томление цветка с сверканием бокала,

Погибнет вместе с ним, припав к его стеблю,
Уж я забыл ее, — другую я люблю...
*(«Нет, мне не жаль…»)*

У Бродского есть стихотворение, сознательно или бессознательно соотнесенное с приведенными выше, — «Цветы»(1990). В цветах поэт тоже угадывает черты абсолюта:

Цветы с их с ума сводящим принципом очертаний,
придающие воздуху за стеклом помятый
вид, с воспаленным «А», выглядящим то гортанней,
то шепелявей, то просто выкрашенным помадой,
— цветы, что хватают вас за душу
то жадно и откровенно,
то как блеклые губы, шепчущие «наверно».

Чем ближе тело к земле, тем ему интересней,
как сделаны эти вещи, где *из потусторонней*
ткани они осторожно выкроены без лезвий
— чем бестелесней, тем, видно, одушевленней,
как вариант лица, свободного от гримасы
искренности, или звезды, отделавшейся от массы.

Они стоят перед нами *выходцами оттуда,*
где нет ничего, опричь возможности воплотиться
*безразлично во что* — в каплю на дне сосуда,
в спички, в сигнал радиста, в клочок батиста,
в цветы; еще поглощенные памятью о «сезаме»,
смотрят они на нас невидящими глазами.

Цветы! Наконец вы дома. В вашем лишенном фальши
будущем, в пресном стекле пузатых
ваз, где в пору краснеть, потому что дальше
только распад молекул, по кличке запах,
или — белеть, шепча «пестик, тычинка, стебель»,
сводя с ума штукатурку, опережая мебель[10].

Они — «выходцы оттуда, где нет ничего, опричь возможности воплотиться/ безразлично во что». Их очарование — в отчетливости контуров, в «с ума сводящем принципе очертаний». Но поэта «сводит с ума не одушевленность очертаний, а осыпание», не прелесть цветов, а «посмертное безобразие того, что было цветами».[11] Внешне Бродский бесстрастно фиксирует, как *разлагаются* цветы, Анненский тоже акцентирует внимание на падении засохших, мертвых цветов. По существу, они оба во власти гипнотического воздействия гибельности. Но если у Анненского образ умирающих цветов имеет свою привлекательность и очарование, то у Бродского их смерть осмысляется метафизически: распад как закономерный этап в непрерывном превращении бесконечности в земное, вечности — в бренное.

Недолговечность, бренность земного бытия оба поэта выразили и через изображение статуи. Лирическое «я» Анненского отождествляет себя с обломком статуи:

Я на дне, я печальный обломок,
Надо мной зеленеет вода.
Из тяжелых стеклянных потемок
Нет путей никому, никуда...
.....
Если ж верить тем шепотам бреда,
Что томят мой постылый покой,
Там тоскует по мне Андромеда
С искалеченной белой рукой.
*(«Трилистник в парке»)*

Мраморное изваяние вызывает у него сострадание: «Люблю обиду в ней, ее ужасный нос,/ И ноги сжатые, и грубый узел кос.// Особенно, когда холодный дождик сеет, / И нагота ее беспомощно белеет...» («Трилистник в парке»). Призванная воплощать Красоту, статуя мокнет под дождем, чернеет от тумана и вдохновляет поэта «*красотой*/Задумчивой *забвенья*», тем самым утверждая невозможность гармонии в реальном мире. В статуе-двойнике поэт осознает собственную игрушечность, хрупкость, предчувствуя приближение небытия. Но, с другой стороны, в ее мраморном спокойствии есть для поэта притягатель-

ность вечности: «О дайте вечность мне, — и вечность я отдам / За равнодушие к обидам и годам».

И.Бродский оставил в своем творчестве внушительное собрание статуй. В его мире осознание незначительности человека, временности его существования материализовано в процессе превращения человека сначала в безымянную статую, «плоть, принявшую вечность как анонимность торса, а затем в выщербленный временем кусок, обточенную этим безликим ваятелем «вещь»:

Встань в свободную нишу и, закатив глаза,
смотри, как проходят века, исчезая за
углом, и как в паху прорастает мох
и на плечи ложится пыль — это загар эпох.
Кто-то отколет руку, и голова с плеча
скатится вниз, стуча[12].

Все, что мы звали личным,
что копили, греша,
время, считая лишним,
как прибой с голыша,
стачивает — то лаской,
то посредством резца —
чтобы кончить цикладской
вещью без черт лица[13].

Двойниками поэта в поздний период (80-90-е годы)тоже выступают римские статуи, причем именно их фрагменты, обломки, развалины он осмысляет продолжением собственного бренного существования:

Для бездомного торса и праздных граблей
ничего нет ближе, чем вид развалин...

Я был в Риме. Был залит светом. Так,
как только может мечтать обломок![14]

Мой рот оскален
от радости: ему знакома
судьба развалин.
Огрызок цезаря, атлета,
певца тем паче,
есть вариант автопортрета...[15]

Но, в отличие от Анненского, сочувствующего «обиженным» статуям, Бродский бесстрастен, порою-ироничен, как, например, при изображении статуи, находящейся в Летнем саду, посвящая ей поэму «Вертумн»(1990):

По колено в снегу, ты возвышался, белый,
больше того — нагой, в компании одноногих,
тоже голых деревьев, в качестве специалиста
по низким температурам. «Римское божество» —
гласила выцветшая табличка...[16]

Вполне возможно, что в поэме есть внутренняя ориентация на И.Анненского с его изображением античных статуй вне родной земли. Бродский как будто реализует пророчество Гермеса из трагедии Анненского «Лаодамия»:

Когда веков минует тьма и стану
Я мраморным и позабытым богом,
Не пощажен дождями, где-нибудь
На севере, у варваров, в аллее
Запущенной и темной, иногда
В ночь белую или июльский полдень,
Сон отряхнув с померкших глаз, цветку
Я улыбнусь или влюбленной деве,
Иль вдохновлю поэта красотой
Задумчивой забвенья...

Или — повторяет ситуацию второго стихотворения «Трилистника в парке», когда, кажется, может произойти невозможное:

И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнет,
С подставки на траву росистую спрыгнет.

Уникальность Вертумна в художественном мире Бродского состоит в том, что, изображая его, поэт дает процесс *оживания* статуи (на фоне инвариантного мотива омертвения человека). Автор вступает в задушевное общение со статуей и даже отправляется на родину «римского божества», в Италию. В от-

личие от стихотворения Анненского, где иллюзия оживания бронзового изваяния сопровождается наступлением темноты («И стали — и скамья, и человек на ней / В недвижном сумраке тяжелее и страшней»), в поэме «Вертумн» страха перед столкновением с инобытием нет.

Кроме того, несмотря на парадоксальность ситуации — несовместимость (в норме) Вертумна и снега (статуя божества стоит «по колено в снегу», т. е. указывается на неблагополучие статуи), она не производит впечатления «страдающей». Напротив, «кудрявый и толстощекий» Вертумн, только ожив, напоминает «обычного гражданина, /измученного государством»[17]. Так Бродский иронически переосмысляет введенное в поэзию И.Анненским сочувствие к «обиженным», «неблагополучным» статуям: под обидой, указывает В.Топоров, понимается многое, в том числе «изъян от разрушительного действия природы»[18].

Таким образом, мы полагаем, что у Бродского — поэта другой эпохи и других творческих установок — мировидение и некоторые принципы поэтики генетически восходят к наследию Анненского. Их миры дисгармоничны, лишены равновесия, само бытие предстает дискретным, распадающимся, а человек перед лицом вечности лишается конкретных черт. Об этом справедливо заметил А. Арьев: «Человек <...> есть воистину Никто, и этот жалкий, вымученный псевдоним Анненского (Ник.Т-о) характеризует и утверждает его лирического героя в полной мере. Прозаический Никто хорош как раз своей анонимностью — его не узришь, а он свободен и «один на всех путях». Навязанная поэтом гомеровская аллюзия излишня в данном конкретном эпизоде, но не в лирической перспективе. Без губительных потерь выживет в XX веке едва ли не один «царскосельский Улисс», взойдя уже в наше время «на борт по трапу» в венецианской лагуне как «Совершенный никто» Иосифа Бродского»[19]. По-видимому, «рукопожатие» с Анненским произошло у Бродского не только через акмеистов А.Ахматову, Н.Гумилева, О.Мандельштама, непосредственно учившихся у

Анненского, но и через близкого друга Е.Рейна, которого Бродский, как известно, называл своим мэтром и для которого, в свою очередь, чрезвычайно важной была традиция И.Анненского[20].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Баевский В.* История русской поэзии: 1730 — 1980 гг. Компендиум. Смоленск, 1994. С. 282.

[2] См.: *Баевский В.* История русской поэзии: 1730 — 1980 гг. Компендиум. Смоленск, 1994. С. 274-275; *Ранчин А.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М.,2001. С. 98, 156, 272, 427, 435; *Колобаева Л.* Связь времен: Иосиф Бродский и Серебряный век русской литературы // Вестник Московского университета. Серия 9 филология, 2002, № 6. С. 25 — 36.

[3] *Мусатов В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. М., 1992. С.9.

[4] *Гинзбург Л.* О лирике. М.-Л.,1964. С. 336.

[5] *Арьев А.* Царская ветка. СПб., 2000. С. 7-81.

[6] См.: *Разумовская А.* И.Бродский: метафизика сада. Псков, 2005.

[7] *Бродский И.* Сочинения Т 1-11. СПб: Пушкинский фонд. 1992. С. 45. (Ссылки на стихотворения Иосифа Бродского с указанием тома и страницы приводятся по изданиям: Бродский И. Сочинения Т 1-11. СПб: Пушкинский фонд. 1992. Бродский И. Сочинения. Спб, 1997. Бродский И. Сочинения. Спб, 2001. Кроме специально оговоренных случаев курсив в цитатах мой. — *А.Р.*)

[8] *Гинзбург Л.* О лирике. М.-Л., 1964. С. 353.

[9] *Мейлах М.* Лилия // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2-х тт. Т.2. М., 1997. С.55.

[10] *Бродский И.* Сочинения. Т. IV. СПб, 2001. С. 96.

[11] *Баткин Л.* Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. М., 1997. С. 311.

[12] «Торс» (1972). *Бродский И.* Сочинения. Т III. СПб, 1997. С. 36.

[13] «Строфы» (1978). Там же. С. 182.

[14] «Римские элегии» (1982). Там же. С 227, 232.

[15] «Пьяцца Матеи» (1981). Там же. С. 211.

[16] *Бродский И.* Сочинения. Т. IV. СПб, 2001. С. 82.

[17] Там же. С. 83.

[18] *Топоров В.* Из истории петербургского аполлинизма: его золотые годы и его крушение // *Топоров В.* Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб., 2003. С.174.

[19] *Арьев А.* Царская ветка. СПб., 2000. С. 41.

[20] *Рейн Е.* О своей внутренней связи с Е. Рейном И. Бродский признается в эссе «Трагический элегик». См. также: Рейн Е. Прозаизированный тип дарования // Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: изд. журнала «Звезда». 1997. С. 14-29. Здесь Е. Рейн говорит о «сильном влиянии» на себя И. Анненского (С.15).

**Марина Мощеникова, Надежда Корнилова**
(Пушкин)

# И.Ф.АННЕНСКИЙ: ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ (к вопросу о «литературных адресах»)

Несмотря на заслуженную славу «Города муз», Царское Село (ныне г. Пушкин) по сей день во многом представляет из себя некую «terra incognito» в отношении мест проживания писателей и поэтов, благодаря которым он получил этот громкий титул. В числе причин, приведших к столь печальному обстоятельству, особенно следует отметить две, связанные между собой теснейшим образом. Это, прежде всего, уничтожение в конце 1920-х годов «петербургской школы краеведения», какой она была задумана И.М.Гревсом и Н.П.Анциферовым (жившим и работавшим в Детском Селе), и подмена научного краеведения «любительским», что особенно ярко проявилось в бывших дворцовых императорских резиденциях, где государственные музеи истории города появились только во второй половине 1980-1990-х годов. Негативную роль во всех сторонах жизни города сыграл и «разрушительный вал» последней войны, приведший к значительным утратам исторической застройки с последующим «размыванием участков» при массовом строительстве в центре г. Пушкина в 50-70-х годах прошлого века (в отличие от центра Петербурга, где в подавляющем большинстве случаев четкость границ участков застройки сохраняется с XVIII — XIX вв.). Не избежали этой участи и адреса, связанные с именем И.Ф.Анненского в последние годы его жизни в Царском Селе.

Научные изыскания, проведенные в 1990-х — начале 2000-х годов позволяют значительно расширить представление о литературных адресах поэта с 1906 по 1909 год: уточнить местоположение ныне не существующих домов, обрисовать личности их владельцев, дать характеристики своеобразной атмосферы этих, столь непохожих друг на друга, частей Царского Села: местности под бытовавшим в то время названием «Колония Фриденталь» (адрес на Московс-

ком или Фридентальском шоссе) и района так называемой Новой Софии (последнее место проживания И.Ф.Анненского на Захаржевской улице). Внешняя несхожесть этих двух окраинных частей Царского Села — оборотная сторона некоего единства, истоком которого является своеобразие сложившегося за три столетия исторического плана города. Оно, на наш взгляд, «...как нельзя лучше соотносится с самой глубинной сутью Царского Села, как города, характеристиками которого могут служить определения: замкнутый, завершенный, спокойный, самодостаточный»[1].

«Мозаичность» отдельных городских районов, немыслимое в других дворцовых резиденциях идеальное сочетание, казалось бы, несочетаемых архитектурных стилей, собранное в единое понятие «Царское Село», лишь подчеркивало и усиливало исключительную «самодостаточность» всех сторон жизни города и характера его обитателей. Среди бесчисленных подтверждений этой особенности Царского Села — и рассказ А.Ахматовой о травле Н.Гумилева, и меткие замечания ее подруги Валерии Срезневской (Тюльпановой), и тонкие наблюдения проницательного Н.Н.Пунина, и короткое в своей многозначительности высказывание И.Ф.Анненского, зафиксированное его сыном В.Кривичем: «Царским положительно отравляешься»[2]. Но и «отравленный», и зачарованный Царским Селом, Анненский не покинул дворцовый город после перевода на другую, с пребыванием в нем несвязанную должность. Он обрел пристанище на одной их тихих окраин Царского Села, за бывшей городской заставой, обозначенной царскосельскими Московскими воротами. На Московское шоссе семья Анненских переехала в начале 1906 года, сразу после смещения Иннокентия Федоровича с поста директора Николаевской мужской классической гимназии и потери казенной квартиры. Наем нового жилища именно в этой части Царского Села продиктован был, по всей видимости, близостью к железнодорожной станции (что при новой его должности инспектора Петербургского учебного округа, требующей постоянных разъездов, было немаловажно), а также давними хорошими отношениями с семьей Эберманов[3].

«Колония Фриденталь» — этот своего рода мест-

ный «Царскосельский Монмартр» (по количеству дач художников, академиков живописи Императорской Академии художеств, на правой стороне Московского шоссе[4]: К.А.Горбунова, М.В.Харламова, П.П.Чистякова и др.) с легким привкусом немецкого бюргерства (левая сторона шоссе была заселена потомками немецких колонистов, выходцев из «герцогства Бергского» в Пруссии)[5]. Особый статус месту придавал «аристократический оазис» — Английская усадьба кузена Николая II вел. кн. Бориса Владимировича[6]. Обширный участок ее прилегал к берегу Колонистского пруда — главного украшения разбитого еще в 20-40-е годы XIX века Отдельного парка, лежащего между Царским Селом и Павловском. Немаловажный компонент новой среды обитания — дачи известных царскосельских врачей: врача-гомеопата В.В.Дерикера[7] и доктора медицины Александра Львовича Эбермана, лечебница которого, находившаяся здесь же, была основана в 1867 году «...для лечения грудных болезней сжатым воздухом». Вместе с ней появилось и модное в те годы «заведение для пользования минеральными водами»[8]. Ко времени переезда семьи Анненских на Московское шоссе старый доктор умер, и его дело перешло в руки сына — Александра Александровича Эбермана, коллеги известного лейб-медика Е.С.Боткина, позже, в годы 1-й Мировой войны, работавшего с ним в госпиталях Царского Села.

В 1907 году первый от Московских ворот обширный участок лечебницы, расположенный между Московским шоссе и дорогой, идущей вдоль берега Колонистского пруда в Софийскую часть и к Дубовой аллее Отдельного парка, был разделен между наследниками. В результате нового межевания участков, построенный в 1872 году жилой дом, в котором обитала семья Анненского, отошел к другому сыну — инженеру-технологу Г.А.Эберману[9]. Нарушение устоявшегося быта, связанное со сменой хозяина дома, и неудобства начавшейся вслед за этим перестройки[10] и стали причиной поиска нового жилья в Царском Селе.

Ныне от многочисленных построек на территории бывшей дачи А.А.Эбермана сохранилось немногое: перестроенное в 1914 году по проекту архитектора Н.Я.Лангвагена для нового владельца — сенатора

С.П.Фролова бывшее главное здание лечебницы, хозяйственный флигель да несколько аллей старого сада. Дом, в котором в 1906-1908 годах жил И.Ф.Анненский, на участке Г.А.Эбермана не сохранился. На его месте стоит трехэтажное здание из силикатного кирпича, принадлежащее НИИ растениеводства им. Н.И.Вавилова (Московское шоссе, 11)[11]. Однако, несмотря на произошедшие изменения, особая «поэтическая атмосфера» этого уголка Царского Села не исчезла. Она присутствует и в кованой ограде рисунка эпохи эклектики с воротами и калиткой, ведущей вглубь участка с шумного Московского шоссе, окаймленного старинными березами, и в стойко хранящих память о поэте деревьях старого сада. Среди них особенно выделяются огромные березы, высаженные в период с 1897 по 1899 год на границе участков Эбермана и его соседа вел. кн. Бориса Владимировича[12]. Сад Эберманов, выходящий к берегам живописного Колонистского пруда и плавно перетекающий в просторы пейзажного Отдельного парка с его холмистым рельефом и старинными дубовыми аллеями вдоль открытого водовода, несущего живительную влагу Таицких ключей в водоемы Павловского парка, мог хотя бы на время заменить И.Ф.Анненскому (по словам его сына, не любившему дальних прогулок)[13] традиционные посещения Царскосельского сада. В сентябре 1908 года, благодаря переезду в новую квартиру в Софию, любимое место прогулок стало более досягаемым[14].

Семья Анненского сняла новую квартиру в доме № 14 по Захаржевской улице, принадлежавшем уединенно проживавшей почтенной вдове Марии Семеновне Панпушко. Ее муж, Василий Артемьевич, отставной генерал-майор, скончался в 1893 году. За два года до этого она потеряла сына — Семена Васильевича Панпушко, погибшего в возрасте 35 лет при испытаниях на знаменитом Ржевском полигоне под Петербургом. Артиллерии штабс-капитан С.В.Панпушко преподавал в Михайловском артиллерийском училище и был выдающимся химиком-артиллеристом, первым в России испытавшим способ снаряжения снарядов путем заливки взрывчатого вещества. Его оригинальное надгробие, отражающее специфику опасной профессии, сохранилось в самой старой час-

ти Казанского кладбища в Царском Селе[15], недалеко от могилы И.Ф.Анненского.

Несохранившийся до нашего времени дом Панпушко оставил яркие воспоминания как у сына поэта Валентина Кривича, так и у многочисленных посетителей. Так, побывавший в этом доме Н.А.Оцуп писал: «Мне вспоминаются небольшие довольно дряхлые генеральские особнячки не там, где дворец и Лицей, а по другую сторону парка — среди огромных солдатских казарм и лавочек маленьких ремесленников, в так называемой Софии. В одном из таких особнячков, в квартире с темнотой по углам комнат, жил Иннокентий Анненский с женой, с сыном и невесткой[16]. По этому описанию видно, что для Николая Оцупа, жившего всегда в центре Царского Села[17], район так называемой Новой Софии представлялся далекой окраиной, а ее застройка, лишенная таких новшеств эпохи, как электрическое освещение, ассоциировалась с давно ушедшими временами. Между тем, район Новой Софии был распланирован по проекту архитектора А.П.Гильдебрандта в 1832 году и застроен в 1830-е — 1850-е годы, в основном с использованием «образцовых проектов» как уходящего классицизма («образцовые фасады» 1809 года), так и нарождающейся эклектики (по т.н. «тетрадям К.А.Менцеля» — немецкого архитектора, особенно пропагандировавшегося Николаем I[18], что позволяет нам представить каким был дом Панпушко (изображения которого отсутствуют) по существующим и ныне новософийским особнячкам. Дома Белозеровой, Стратановича, Фридерицы, Абрамова, Соколовой на улице Красной Звезды (бывшей Стессельской) «... не парадные, но внушительные своей спокойной солидностью», они прочно вросли в софийскую землю, как когда-то ушедший в нее нижним этажом дом, где жил И.Ф. Анненский. В отличие от параллельной ей Стессельской, Захаржевская улица практически не сохранила сомасштабной застройки этого периода. Дома на участке М.С.Панпушко (№14 — двухэтажный каменный и №16 — с каменным первым и деревянным вторым этажом)[19] были одними из самых старых в Новой Софии[20]. Как отметил в своих воспоминаниях С.К.Маковский, обладавший наследственным талантом красочно и точ-

но описывать увиденное, «...Иннокентий Анненский продолжал жить в Царском Селе с семьей в им нанятом двухэтажном, выкрашенном в фисташковый цвет доме с небольшим садом...»[21], т.е. дом сохранял первоначальную окраску николаевской эпохи, когда запрещалось «пестрить дома краскою» и при застройке строго перечислялись цвета, которыми можно было окрашивать фасады домов в городах[22].

Помимо состояния застройки в Новой Софии на 1909 год, главное, что сумел передать Н. Оцуп в своём описании — дух здешнего места, как будто вспомнил слова Н.В. Гоголя об одном опоэтизированном им уголке куда «... не заходит будущее...», где «... всё тишина и отставка...». По аналогии с районом Петербурга, где Анненский провёл свою юность, Новая София явно претендовала на роль «Царскосельской Коломны». Тот же состав населения, среди которого встречались и люди творческих профессий (городской архитектор, строитель здания Николаевской гимназии А.Ф. Видов; писательница Л. Микулич — адресат одного из самых лучших стихотворений о Царском Селе, написанного И.Ф. Анненским[23]; семья художников Крачковских, в которой подрастал ученик Николаевской гимназии, в будущем — знаменитый поэт русского зарубежья Дмитрий Кленовский), с одной лишь существенной разницей — ярко выраженным присутствием «военного сословия» (утраченным в Коломне петербургской уже в 19 веке). Офицеры стоявших рядом, в Старой Софии (основанной ещё как город-символ Екатериной II), гвардейских полков: Лейб-гусарского, Кирасирского Его Величества, (т.н. «жёлтые кирасиры»), 2 Царскосельского Его Императорского Величества и 4 Императорской Фамилии стрелковых — снимали квартиры в Новой Софии. Помимо этого, «тихая» Захаржевская улица была своеобразной границей, отделявшей «гражданскую» часть нового района от «военной», где располагался обширный городок Образцовой Артиллерии и Офицерской артиллерийской школы[24]. Продолжение Захаржевской в Старой Софии — ориентированная на Софийский собор Кирасирская улица — центр городка кирасир с полковой церковью св. муч. Иулиана Тарсийского,

с красочными, наполненными звуками серебряных полковых труб смотрами и парадами, которые устраивались на Кадетском бульваре, в двух шагах от дома Панпушко[25]. Кажется, что строки О.Э. Мандельштама, рисующие ёмкий образ Царского Села: «Казармы, парки и дворцы...» более всего имеют отношение именно к Софии, где все три части были соединены слитно и неразрывно. А серебряный звук полковых труб (по отсутствию которых ностальгировал с осени 1914 года молодой Н.Н. Пунин) навсегда застыл в царскосельском воздухе «... той особой свежести и прелести, которую не передашь словами, но которая запоминается, как нечто главное»[26]. Об этих же трубах упоминает И.Ф. Анненский в своём стихотворении «Баллада»[27].

.....
Вам я шлю стихи мои, когда-то
Их вдали игравшие солдаты!
Только ваши, без четверостиший,
Пели трубы горестней и тише...

Переживший годы Великой Отечественной войны, бывший дом Панпушко в Софии был снесён «в связи с реконструкцией» в начале октября 1959 года, всего за 2 месяца до 50-летней годовщины со дня смерти И.Ф. Анненского, а на его месте выстроен новый многоквартирный дом[28]. Почти ничего не осталось от небольшого сада, находившегося за домом, и лишь ряд старых деревьев, смотревших в окна со стороны Захаржевской улицы, пока ещё отмечает место последней квартиры поэта. Для И.Ф. Анненского сохранившееся здание Николаевской мужской классической гимназии осталось на сей день единственным «литературным адресом» в г. Пушкине[29].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Мощеникова М.А.* Историческая топография Царского Села 18 века // Петербургские чтения. Петербург и Россия. Материалы энциклопедической библиотеки «Санкт-Петербург — 2003». СПб, 1997 . С. 182.

[2] *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский

в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. (1981) М., 1983. С. 108.

[3] В дальнейшем жена бывшего коллеги И.Ф. Анненского, Е.М. Мухина стала частым гостем в доме на Московском шоссе. Вместе они посещали соседей Анненского по «Колонии Фриденталь» — семью царскосёлов Бееров. Н.Д. Беер впоследствии вспоминала об этих встречах. Историко-литературный музей г. Пушкина (в дальнейшем — ИЛМП) всп-504.

[4] Участки под застройку стали отводиться с 1874 года (РГИА ф. 485, оп 4, д. 482). В 1881 году художник П.П. Чистяков стал владельцем уже построенной для академика живописи И.А. Лаврова дачи, чем положил начало созданию т.н. «Чистяковского гнезда» — одного из культурных центров Царского Села. Одна из учениц П.П. Чистякова, в будущем известная писательница О.Д. Форш, знакомая с И.Ф. Анненским по открывшейся в Царском Селе частной школе Е.С. Левицкой, состояла с поэтом в переписке в последние годы его жизни (*Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник (1981). М., 1983. С. 120).

[5] Мануфактур — колония «Фриденталь» («Долина мира») была основана при императоре Александре I и дала название не только прилегающей местности, но и вырытому для её нужд Колонистскому пруду. РГИА ф. 519, оп.1, д. 1048.

[6] ИЛМП НСФ-23. Давыдова Н.А. Английская усадьба в Царском Селе. Историческая справка. Английская усадьба была построена в 1897 — 1899 годах для Вел. Кн. Бориса Владимировича — младшего сына Вел. Кн. Владимира Александровича, попечителя Николаевской мужской классической гимназии.

[7] Ко времени поселения на Московском шоссе И.Ф. Анненского она уже принадлежала жене купца А.Р. Синевой.

[8] *Семёнова Г.В.* Отдельный парк // Памятники истории и культуры Петербурга. Исследования и материалы. Вып.4. СПб, 1997 г. С. 124.

[9] Там же.

[10] События нашли отражение в письме к Е.М. Мухиной от 23 июля 1908 года (*Иннокентий Анненский*. Книги отражений. М., 1979. С. 479). Ей же Анненский пишет о

своей привязанности к «Эбермановскому саду», как месту полному поэзии.

[11] Г.В. Семёнова даёт неверный адрес — Московское шоссе, 13.

[12] Саженцы этих берёз заведены из Европы при строительстве комплекса Английской усадьбы.

[13] *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. (1981) М., 1983. С. 68.

[14] София (в 19 веке 3-я Софийская часть Царского Села) находится за южной границей Екатеринского парка — бывшей Волконской (ныне Парковой) улицей. В 1780— пер. пол. 1820-х годов по трассе улицы проходил знаменитый Московский тракт — дорога из Петербурга в Москву. Интересно, что два последних адреса И.Ф. Анненского в Царском Селе связаны именно с этой дорогой.

[15] Казанское кладбище в Царском Селе. Сост. А.Ю. Егоров, Н.А. Давыдова. Царское Село (г. Пушкин), 2003. С. 71, 94.

[16] *Оцуп Николай.* Океан времени. СПб, 1993. С. 506.

[17] ИЛМП НСФ — 297. Корнилова Н.А. «Свидетельство почётного избранья» (к 105-летию со дня рождения поэта Н.А. Оцупа). Историческая справка. 1999 год.

[18] ИЛМП НСФ — 308 Мощеникова М.А. Развитие планировочной структуры и застройка Царского Села в XIX— начале XX века. Историческая справка 2002 год.

[19] *Цылов Н.И.* Атлас города Царского Села с планами. 1857 год. С. 75.

[20] Изучение исторических планов города этого периода (как проектных, так и фиксационных) даёт возможность датировать их постройку в промежутке между 1835 и 1839 годами.

[21] Маковский С.К. Николай Гумилёв по личным воспоминаниям// Николай Гумилёв в воспоминаниях современников М., 1990. С.78.

[22] ИЛМП НСФ — 308.

[23] Стихотворение Л.И. Микулич («Там на портретах строги лица...»)

[24] ИЛМП НСФ-308.

[25] *Корнилова Н.А., Мощеникова Н.А.* Развлечения и зрелища в Царском Селе // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Сборник научных трудов. Вып. 7.

Традиционные формы досуга: история и современность. М., 1996 г. С. 191.

[26] Отрывки из воспоминаний полковника О.И. Пантюхова «О днях былых», изданных в Нью-Йорке в 1969 году// Гвардейские стрелки. История Гвардейской стрелковой дивизии. Сборник материалов. Составитель А.Ю. Егоров. Царское Село (г. Пушкин), 2005 г. с. 100.

[27] В стихотворении «Баллада» с топографической точностью передано движение похоронных процессий, путь которых к Казанскому кладбищу всегда пролегал через Софию. Поражает и «объёмно-акустическая» верность в передаче звуков полковых труб, доносящихся из военных городков Софии, когда (в 1900-е годы) пространство по правой стороне Сапёрной улицы — главной трассе траурных шествий, ещё не было застроено гигантским по размерам комплексом в неорусском стиле (Казармами 3-го Е.И.В. Стрелкового полка, т.н. «Городком Покровского», входящим в южный «древнерусский пояс» Царского Села) и представляло из себя обширные огороды Кирасирского полка с незначительной постройкой — т.н. «казармами городовых». См.: Мощеникова М.А. Неорусский стиль и особенности градостроительного развития Царского Села в начале XX века // В тени больших стилей. Материалы 8 Царскосельской научной конференции. СПб, 2002 г., С.263-264. Хотя история посвящения этого стихотворения Н.С. Гумилёву во многом остаётся неясной, следует отметить, что именно царскосёл Гумилёв мог понять и оценить всю точность «топографических особенностей» стихотворения Анненского.

[28] Здесь жил педагог и поэт // «Вперёд» 10 декабря 1959 г. Номер нового дома — 11 по вернувшей себе историческое название Захаржевской улице.

[29] В картотеке исторической застройки г. Пушкина Петербургского КГИОПа числится якобы сохранившийся дом М.С. Панпушко (Захаржевская ул., 7). Сведения неверны. Дом принадлежал купцу Е. Парфентьеву и находится, соответственно, на другом участке.

**Кирилл Финкельштейн**
(Санкт-Петербург)

# ПОЭТЫ ЦАРСКОСЕЛЬСКОЙ НИКОЛАЕВСКОЙ ГИМНАЗИИ

Есть зданья неказистые на вид,
Украшенные теми, кто в них жили.
Так было с этим. Вот оно стоит
На перекрестке скудости и пыли.

*Дмитрий Кленовский*

Прошло уже более пятидесяти лет с момента выхода в свет очерка выпускника Николаевской гимназии Дмитрия Кленовского «Поэты Царскосельской гимназии»[1], где он говорил о поэтических традициях гимназии, о поэте-директоре Иннокентии Федоровиче Анненском, о ставших поэтами учениках: Николае Гумилеве, Вс. Рождественском, Дм. Коковцеве, братьях Оцуп и о многочисленных «мелких» поэтах, росших в стенах гимназии.

«Я не знаю, что сохранилось сейчас, после войны от Царского Села...» — писал Кленовский. «Говорят, многое разрушено. Но если что и сохранилось, то границу между «старым» и «новым» было бы, вероятно, еще труднее провести, чем прежде. Ведь из «нового» за полустолетие многое стало «старым», не только внешне приобрело аромат старины, но превратилось исподволь в исторический памятник, реликвию, элизиум теней... Таково, например, то неказистое казенное здание «Императорской Николаевской Царскосельской Гимназии», что высилось на углу не помню уже каких двух улиц. Архитектурной достопримечательности оно никак не представляло. Но через его классы, коридоры и кабинеты прошли такие замечательные люди нашего недавнего литературного прошлого, что, очутись я сейчас в Царском Селе, с таким же трепетом подошел бы к нему, с каким подходил когда-то к зданию пушкинского лицея...»

Война пощадила здание Николаевской гимназии, оно, по-прежнему, стоит на перекрестке царскосельс-

ких улиц Набережной и Малой. Но, в отличие от блистательного пушкинского лицея, историческая память обошла его стороной. Долгие годы ничто не говорило редкому прохожему, что здесь в течение десяти лет жил и творил замечательный поэт Иннокентий Анненский. Только скромная, доска, напоминая о прошлом гимназии, гласила, что в этом здании «с 1903 по 1906 год учился Николай Степанович Гумилев». А ведь по созвездию связанных с ней имен гимназия нисколько не уступает знаменитому предшественнику.

В момент написания очерка Кленовским ряд связанных с гимназией имен поэтов находился под запретом. С тех пор многое в нашей жизни изменилось: о жизни и творчестве И.Анненского и Н.Гумилева написаны сотни статей и десятки книг, возвращаются на родину стихи поэтов-эмигрантов Дм. Кленовского и братьев Оцуп. Но история Николаевской гимназии, из стен которой вышло так много учеников, составивших гордость отечественной культуры и науки, осталась недописанной. В год 150-летия со дня рождения Иннокентия Федоровича Анненского, в течение 10 лет бывшего директором Николаевской гимназии, нам кажется, будет уместным восполнить этот пробел, рассказав более подробно об истории гимназии, ее директорах, о том что отличало гимназию от других средних учебных заведений, о учениках гимназии, ставших профессиональными поэтами и писателями, и о тех, кто мог бы «вырасти по-настоящему», если бы не революция, сталинский террор, гражданская и две мировые войны, пришедшиеся на долю их поколения.

**История царскосельской мужской гимназии**[2] ведет свой отсчет от 1866 года, когда 148 обывателей Царского Села и Павловска обратились в царскосельскую городовую ратушу с просьбой об учреждении в Царском Селе семиклассной гимназии. Процесс сбора необходимых средств и согласований в различных инстанциях занял долгих четыре года. Наконец в мае 1870 года было получено разрешение на открытие в Царском Селе казенной мужской классической гимназии с присвоением ей наименования ***Ни-***

***колаевской***, в память Императора Николая Павловича (Николая I) и Цесаревича Николая Александровича (умершего первенца Императора Александра II). Гимназию решено было открыть в здании, построенном в 1866-1870 гг. по проекту известного мастера профессора И.А. Монигетти. По первоначальным планам в нем должна была разместиться общественная богадельня для призрения престарелых и увечных граждан, но благодаря ходатайству жителей Царского Села это решение было изменено в пользу учебного заведения.

День открытия гимназии 8-го сентября 1870 года стал знаменательным событием в жизни Царского Села. На этот торжественный акт, проходивший в здании городовой ратуши, прибыли: император Александр II и наследник престола цесаревич Александр, великие князья, многие высшие государственные сановники, придворные чины и представители горожан Царского Села, Павловска и Гатчины, внесшие немалый денежный вклад в создание гимназии. После речи директора и благодарственного молебствия гости празднества *«изволили обойти классы»*, после чего *«поднесены были Его Величеству — почетным попечителем, а Их Императорским Высочествам — директором гимназии бокалы шампанского. Удостоив отпить за процветание Николаевской Царскосельской гимназии и за учредителей ее, Государь Император в сопровождении Наследника Цесаревича и Великих Князей изволил пройти крытым ходом в залу городовой ратуши, где совершалось гражданское торжество открытия гимназии»*[3]. С тех пор день 8 сентября стал ежегодным праздником, на котором помимо великих князей и княгинь присутствовали также столичное учебное начальство и почетные гости. Торжество начиналось литургией и благодарственным молебствием. Затем секретарь педагогического совета гимназии зачитывал ежегодный отчет, директор гимназии произносил речь, их Императорские высочества раздавали награды, и все заканчивалось гимном: «Боже! Царя храни!» Государю Императору, как покровителю гимназии, посылалась телеграмма с выражением «верноподданнических чувств». Высокий

покровитель обычно не утруждал себя длинным ответом и кратко сообщал: *«Сердечно благодарю всех»* или *«Искренне всех благодарю»*.

Дальнейшая история Николаевской гимназии неразрывно связана с именами ее **директоров**, каждый из которых внес свой вклад в развитие гимназии и дело образования юношества. Первым директором Николаевской гимназии был назначен статский советник **И.И. Пискарев** (18?? — 1887). За время его директорства состоялся первый выпуск учеников, гимназия достигла восьмиклассного состава и стала гордо именоваться Императорской. Была оборудована и освящена, построенная архитектором А.Ф. Видовым, гимназическая церковь, главную достопримечательность которой составлял престол, принадлежавший вначале походной церкви императрицы Екатерины I. После кончины Пискарева на смену ему пришел молодой филолог, инспектор 1-й петербургской гимназии, сын известного деятеля народного образования сенатора А.И.Георгиевского **Л. А. Георгиевский** (1860 — не ранее 1926). Благодаря его усилиям в 1891 году при гимназии был открыт пансион на 60 воспитанников, и количество учеников возросло до 300. Для размещения пансиона был надстроен третий этаж; открыты актовый и рекреационный (помещение для отдыха) залы, проведено электрическое освещение. При Георгиевском было введено обучение искусствам: рисованию, черчению, пению, гимнастике, фехтованию, музыке и танцам.

16 октября 1896 года на должность директора Николаевской гимназии был назначен бывший директор 8-й петербургской гимназии **Иннокентий Федорович Анненский** (1855-1909). Во многом только благодаря десятилетнему директорству выдающегося поэта, драматурга, литературного критика, ученого-эллиниста и педагога Императорская Николаевская гимназия заняла свое особое место в истории учебных заведений России. И если о царскосельском лицее принято говорить, как о пушкинском лицее, то с тем же правом царскосельскую гимназию можно назвать гимназией Анненского.

Эти десять лет жизни поэта оказались наиболее

полно освещенными в мемуарной литературе. В воспоминаниях В.Кривича[4], Б. Варнеке, Н. Пунина, Н. Оцупа, Вс. Рождественского[5], некрологах П.П. Митрофанова и А.А. Мухина, статье Дм. Кленовского, сохранившейся переписке поэта и монографии А. Федорова[6] говорится о деятельности Анненского в должности директора гимназии, о широте его педагогических взглядов, об обстоятельствах, послуживших причиной его «добровольной» отставки, о противоречии ликов поэта и чиновника, о том, что эти годы были наиболее плодотворными в творческом отношении. Данная тема настолько многообразна и самостоятельна, что выходит за рамки небольшой статьи, посвященной истории гимназии и ее поэтам, первым из которых был, несомненно, И.Ф. Анненский. Отметим здесь лишь два малоизвестных факта, относящиеся к педагогической деятельности Иннокентия Федоровича.

Мало кто знает, что помимо прямых обязанностей директора и преподавателя греческого языка Николаевской гимназии он был еще и классным наставником, к которому, как и в современной школе, ученики обращались со своими проблемами и заботами. Из отчета гимназии за 1898/1899[7] учебный год следует, что Анненский был наставником класса, закончившего гимназию в 1901 году. Из выпускников этого класса вышли: юрист, офицер и поэт Александр Виленкин (речь о нем пойдет ниже); звезда российского немого кино Витольд Полонский; комбриг, теоретик советской авиации с филологическим образованием Александр Лапчинский и врач-инфекционист Глеб Ивашенцов, долгие годы бывший главным врачом больницы им. Боткина. В книге, посвященной памяти профессора Ивашенцова, коллеги по работе называли его безукоризненно честным человеком, совестью ленинградских врачей и истинным интеллигентом.

Другим малоисследованным фактом, говорящим о восприимчивости Анненского к новым педагогическим идеям, является его плодотворное участие в становлении, развитии и разработке программ первой в России школы совместного обучения мальчиков и девочек — царскосельской частной школы Левицкой,

открытой в 1900 году. Он был председателем организационного комитета новой школы, ее добрым гением. Пожалуй, нигде так взволнованно и тепло не сказано о педагогической деятельности Анненского, как в проспекте Школы Левицкой 1911 года: «Незабвенна будет для Школы память того, кто был восприемником ее первых дней, кто бескорыстно отдавал свои силы на создание учебного ее строя до того самого дня, когда преждевременная смерть отняла его у Школы. Покойный И.Ф. Анненский, только он один, с его изящной духовной организацией, мог восприять идею совместного воспитания с тем живым сочувствием, которое доступно по отношению к новой мысли лишь исключительным натурам, и содействовать ее проведению в жизнь. ***Сам поэт, он в сердце человека видел красоту и понимал высокую радость незаметного для массы педагогического труда»*** [Выделено мной. — *К. Ф.*][8].

2 января 1906 года, на основании предписания управляющего петербургским учебным округом, Анненский сдал гимназию назначенному на его место **Я.Г. Мору**. Как и Иннокентий Федорович, Мор был филологом-эллинистом и даже составлял учебники по греческому языку, но по своим воззрениям на педагогическую деятельность был полной противоположностью своему предшественнику. Судя по воспоминаниям современников (В.Кривича, В.Рождественского, Н.Оцупа) Я.Г. Мор был бездушным реакционером и душителем свобод, ставившим во главу угла порядок, букву инструкций, чистоту и занятия гимнастикой. При его появлении «все замирало». 5 (18) июля 1906 года в газете «Двадцатый век» появилась статья «Еще о директоре Море», в которой возмущенные жители Царского Села писали, не стесняясь в выражениях («это не начальник, он кровопиец внутри гимназии»), о самодурстве директора Мора и о беспричинных увольнениях служащих гимназии. В заключение авторы взывали к предыдущему директору: «...где же наш дорогой Иннокентий Федорович г. Анненский, наш отец родной будь ты за нас защитник и заступник навсегда». Справедливости ради нужно отметить, что не все видели в Море лишь бездушного службиста.

Так Дм. Кленовский писал, что новый директор навел в гимназии чистоту и порядок, привел с собой плеяду молодых, талантливых учителей, «был строгим, но умным и толковым стариком».

Последним директором Императорской Николаевской гимназии с 1914 по 1917 год был историк, поэт, писатель и педагог **К. А. Иванов** (1858—1919). После окончания историко-филологического факультета Петербургского университета он в течение 25 лет преподавал историю в 5-й петербургской гимназии, затем был директором нарвской и трех петербургских гимназий, совмещая педагогическую деятельность с литературной. В течение 8-ми лет Константин Алексеевич был домашним учителем в семье последнего русского царя. Его творческое наследие составляют два сборника стихотворений, статьи на педагогические темы, многочисленные учебники и книги по истории (некоторые из них переизданы в XXI веке) и перевод бессмертной трагедии Гёте «Фауст». К.А.Иванов начал свою работу над переводом еще на студенческой скамье, вернулся к нему после выхода в отставку, а закончил незадолго до смерти. Долгие годы тетрадь с переводом хранилась у потомков Константина Алексеевича, и только недавно перевод был опубликован. 16 февраля 2006 года в здании 12 коллегий С.Петербургского университета состоялась торжественная презентация книги Гёте «Фауст» в переводе К.А. Иванова, выпущенной издательством «Имена». По оценкам специалистов этот перевод по своим художественным характеристикам и ритмико-образной структуре превосходит ранний перевод Н.А.Холодковского, дает более полное представление о подлиннике, чем перевод Б.Пастернака, и может претендовать на звание литературной сенсации по обстоятельствам создания, личности переводчика и качеству самого перевода.

После революции 1917 года гимназия потеряла приставки Императорская Николаевская и стала просто Царскосельской мужской гимназией. Потом Царское Село переименовали в Детское Село и согласно декрету ВЦИК от 16 октября 1918 года, гимназия стала именоваться Детскосельской первой единой трудовой

школой, где стали учиться и девочки. В последующие годы в здании гимназии размещались различные средние учебные заведения г. Пушкина. В 1922 году была закрыта гимназическая церковь, с 1988 года на протяжении нескольких лет в ее помещении размещался кукольный театр.

Наибольший урон зданию гимназии, как памятнику истории и архитектуры, был нанесен в результате капитального ремонта в 1970-е годы, когда были полностью уничтожены парадная лестница и художественная отделка. Многие большие по площади помещения, и в частности комнаты бывшей квартиры Анненского, были разбиты деревянными перегородками на части. В бывшем помещении церкви, где 4 декабря 1909 года было совершено отпевание Анненского, была закрашена вся настенная живопись, а купол перекрыт железобетонным перекрытием, исказившим внутренний облик храма[9]. Несколько ранее (возможно он был снесен еще до войны) исчез и любимый Анненским балкон с террасой на южной торцевой стене гимназии. В настоящее время лишь актовый зал, в котором теперь разместился компьютерный класс, сохранил остатки былого великолепия. А бывшая когда-то «шикарной» директорская квартира с фризами и панелями, обитыми резным ореховым багетом, превратилась в скучные, с гладкими побеленными стенами, учебные и канцелярские помещения.

Но внешний облик здания гимназии на углу тихих улиц Малой и Набережной сохранился почти в первозданном виде: лишь окраска сменилась с белоснежно-белой на желтую, да исчезли крест на куполе гимназической церкви и мраморная доска, гласившая: *«Во славу Божию, вечной памяти в Бозе почивших Государя Императора Николая и Государя Наследника Цесаревича Николая Александровича посвящен дом сей гражданами Царского Села образованию юношества»*.

Программа обучения и повседневная жизнь Императорской Николаевской гимназии строго подчинялись так называемым гимназическим уставам, предписывавшим не только перечень изучаемых предметов, но

и время, отведенное на каждый из них. Однако при всей внешней схожести с другими российскими гимназиями, было что-то в Императорской Николаевской, помимо громкого титула, что позволило выйти из ее стен столь многим литературным талантам. Одной из веских причин был высокий уровень классического образования, которым гимназия славилась с момента своего образования, и сильный педагогический состав. Многие преподаватели древних языков и истории (И.И.Лаппо, С.А. Манштейн, П.П. Митрофанов, С.О. Цыбульский и др.) были известны за пределами школы, благодаря своим научным трудам, некоторые (М.И.Ростовцев и Б.В.Варнеке) стали учеными-антиковедами с мировым именем. Уроки греческого языка вел в гимназии ее директор И.Ф.Анненский, собравший вокруг себя целую школу талантливых педагогов и ученых.

Другой отличительной чертой, способствовавшей развитию талантов, был высокий уровень эстетического воспитания гимназистов. Желающим давались внеклассные уроки музыки, пения и фехтования, под руководством артистов императорских театров проходили уроки танцев. Большим успехом пользовались гимназические хор и оркестр, участвовавшие в концертах не только для учеников и их родителей, но и для широкой публики. 27 мая 1899 года они приняли участие в пушкинском празднике, устроенном в императорском Китайском театре, в честь столетия великого поэта, где с речью «Пушкин и Царское Село» выступил директор гимназии И.Ф.Анненский. На протяжении всей истории гимназии, включая первые годы советской власти, силами учеников и преподавателей на гимназической сцене и вне ее ставились греческие трагедии на языке оригинала, отечественная классика и даже оперные спектакли.

Но главным отличием было всеобщее увлечение гимназистов поэзией. «Виной» тому были и близость воспетых в стихах царскосельских дворцов и парков, и незримое присутствие Genio loci этих мест Александра Пушкина, и «дух высокой поэзии», занесенный Анненским и Гумилевым в стены гимназии. Силами учеников издавался рукописный литературный

журнал, проводились художественные вечера, на которых гимназисты даже во времена сумрачного директора Мора читали свои стихи и стихи других поэтов. Правда, во время директорства Анненского немногие ученики знали, что его превосходительство директор гимназии был еще и поэтом, пишущим модернистские стихи. Но и те, кто знали, что невзрачная с виду книга стихов «Тихие песни», продававшаяся в книжной лавке неподалеку от гимназии, принадлежит перу их директора, в ту пору этой книги не читали. «Самый факт: директор пишет стихи, ни в какой мере не соответствовал царскосельским представлениям о директоре и его времяпрепровождении и в наши головы не укладывался». И все же «Казенный дух, обычный в учебных заведениях того времени, как бы трепетал и рассеивался от какого-то неуловимо тонкого и вместе с тем постоянного дыхания (Н. Пунин)», благодаря которому стены Николаевской гимназии оказались столь щедры на литературные таланты. Впоследствии для кого-то из них И. Анненский стал частью жизни и творчества, а для кого-то так и остался затянутым в вицмундир «директором-чудаком».

Из-за ограниченного объема статьи мы не имеем возможности подробно рассказать о каждом известном поэте и прозаике, учившемся в Николаевской гимназии. Поэтому ограничимся их краткими биографическими сведениями и приведем примеры из их произведений, посвященных Анненскому.

**В.А. Анненский (Кривич)** (1880-1936) — поэт, мемуарист, выпускник гимназии 1899 года, родился в Петербурге, в семье Дины Валентиновны и Иннокентия Федоровича Анненских. После окончания Николаевской гимназии В. Анненский учился на юридическом факультете Петербургского университета, который закончил в 1903 году. Впервые выступил в литературе в 1902 году, писал под псевдонимом Валентин Кривич, публиковал в журналах стихи, рассказы, критические и библиографические очерки и заметки. Одним из внимательных читателей сочинений Кривича был, очевидно, его отец. В статье «О современном лиризме» И.Ф. Анненский, наряду с ана-

лизом творчества признанных мэтров поэзии, говорит и о своем сыне: «Верный вкус и много отчетливой — хотя не солнечной, а скорей электрической ясности — в строго правильных, но суховатых строфах Валентина Кривича. Откуда только у этого молодого поэта такая не то что пережитость, а даже согбенность в тоне пьесы?»

В 1912 году вышел единственный стихотворный сборник Кривича «Цветотравы» с посвящением «Светлой памяти ушедшего отца моего». Известие о смерти отца застало В. Кривича в тот момент, когда он по его поручению был занят компоновкой второй книги стихов Анненского «Кипарисовый ларец» для отсылки в издательство. С тех пор Валентин Иннокентьевич в течение всей жизни участвовал в издании творческого наследия отца, написал воспоминания, которые и по сей день являются основным мемуарным источником сведений об И.Ф.Анненском, — но как поэт не достиг широкого признания. После революции семья Кривича жила в постоянной материальной нужде (как и его отец, Валентин не был практическим человеком), но, несмотря на это, он всегда оставался «тонким знатоком литературы, острословом и верным блюстителем “заветов милой старины”». «В сущности, продолжал жить в этом городе и Анненский. Не могла отлететь его муза, покуда кипарисовый ларец оставался в Царском Селе. И не только наследие поэта, но и весь строй его души остался здесь, охраняемый и сберегаемый другим поэтом, близким ему двойным родством — духовным и кровным: в Анненском-Кривиче прочно связались в единое целое хорошие литературные традиции, сокрушительное острословие, «вечера Случевского» и ранний «Аполлон»». Так с большой теплотой писал о Кривиче в книге «Город муз» его друг-царскосел Э.Ф. Голлербах.

**Н.С. Гумилев** (1886-1921) — поэт, выпускник Николаевской гимназии 1906 года. Впервые Коля Гумилев поступил в Николаевскую гимназию осенью 1894(?) года (биографы называют разные даты поступления — от 1893 до 1898 года). Но проучившись в гимназии лишь несколько месяцев, был вынужден из-за болезни перейти на домашнее обучение. Снова порог царс-

косельской гимназии он переступил лишь осенью 1903 года, поступив в VII класс после возвращения семьи из Тифлиса. Учился в гимназии Николай плохо и неохотно, был оставлен на второй год в седьмом классе. О жизни поэта Николая Гумилева, в том числе и о периоде его учебы в Николаевской гимназии (о выходе в свет первого стихотворного сборника «Путь конквистадоров», о знакомстве с Аней Горенко, о начале личных контактов с Анненским) подробно написано в многочисленных статьях и монографиях. Поэтому вместо краткого изложения широко известных фактов биографии Гумилева, нам бы хотелось остановиться на одном моменте, добавляющем небольшой штрих к образу поэта.

В Царскосельской Николаевской гимназии силами учеников издавались рукописные журналы «Горизонт» (до нашего времени не сохранился) и «Юный труд». В.Лукницкая указывала[10], что, по словам матери Гумилева, Николай принимал участие в журнале «Горизонт». Об этом же говорил и выпускник 1913 года поэт Николай Оцуп. Он вспоминал, что в середине 1910-х «у кого-то из царскоселов я видел уцелевший номер этого рукописного журнала. Там действительно были какие-то ранние, очень звонкие стихи Гумилева, не включенные им, конечно, даже в первую книжку стихов»[11]. Журнал, вероятно, прекратил свое существование в 1905 году, в связи с окончанием гимназии редактором журнала А.Клушиным.

Другой рукописный журнал «Юный труд»[12] (9 номеров журнала за 1906/1907 учебный год сохранились в Российской национальной библиотеке) начал издаваться с октября 1906 года. Казалось бы, этот журнал к Н.Гумилеву не имеет никакого отношения. Его первый номер вышел в свет, когда Николай Степанович уже уехал в Париж и не мог принимать участие в этом издании. Но если присмотреться внимательно к карикатуре без названия и без подписи автора, помещенной в 13-м номере журнала, и соединить ее с воспоминанием Дм. Кленовского: «Я стал присматриваться к Гумилеву в гимназии. Но с опаской — ведь он был старше меня на 6 или 7 классов! Поэтому и не разглядел его, как следует… А если что

и запомнил, так чисто внешнее. Помню, что был он всегда особенно чисто, даже франтовато, одет. В гимназическом журнальчике была на него карикатура: стоял он, прихорашиваясь, перед зеркалом, затянутый в мундирчик, в брюках со штрипками, в лакированных ботинках»[13], то оказывается, что, скорее всего, она напрямую связана с именем Н.Гумилева.

Несомненно, Кленовский имел в виду именно эту карикатуру. Всё сходится: и франтоватый вид, и зеркало, и брюки со штрипками, и лакированные ботинки. Но действительно ли на ней изображен автор «Пути конквистадоров»? Здесь можно строить лишь предположения. Не исключено, конечно, что гимназист на рисунке является собирательным образом и Кленовский соединил его с Н.Гумилевым позже, поскольку рассказ-воспоминание был написан им через много лет после окончания гимназии. Но в процитированной статье память не изменяет Дм. Кленовскому ни в приводимом перечне учеников, ни в изложении событий. Да и определенное сходство между образом на рисунке 1907 года и на известной фотографии Гумилева 1906 года просматривается: усики, мундир, удлиненная шея, прическа.

Может возникнуть вопрос: «Почему карикатура была опубликована в гимназическом журнале, когда Гумилев уже покинул стены учебного заведения?» Нам представляется, что это могло произойти по следующим причинам.

Возможно, карикатура была создана в 1905-1906 гг., ещё во время учебы Гумилева в гимназии, но ранее опубликовать её не было случая, поскольку журнал «Горизонт» уже прекратил свое существование, а журнал «Юный труд» начал выходить только осенью 1906 года. Но если бы и представилась такая возможность, открыто опубликовать карикатуру на Гумилева вряд ли кто решился. Николай Пунин вспоминал, что гимназисты боялись Николая Степановича и «никогда не осмелились бы <...> как-нибудь задеть его. Наоборот, к нему относились с великим уважением и только за глаза иронизировали над любопытной, непонятной им и вызывавшей их и удивление, и страх, и недоброжелательство «заморской

штучкой» — Колей Гумилевым»[14]. А с отъездом Гумилева за границу появилась возможность безнаказанно поместить карикатуру в гимназическом журнале.

**Д.И. Коковцев** (1887-1918) — поэт, выпускник гимназии 1906 года (серебряная медаль). Свои первые стихи Дмитрий начал писать еще в гимназии. Его родители живо интересовались современной литературой и поэзией, они устраивали в своем царскосельском доме литературные «воскресенья», на которых бывали И.Ф. Анненский, В. Кривич, Н. Гумилев, К. Случевский. Позже, в 1910-х годах, в доме Коковцевых проводились собрания поэтического кружка «Вечера Случевского». На этих собраниях, по словам Н. Оцупа, Митеньку Коковцева и его написанные в традиционной манере стихи «ставили в пример» Н. Гумилеву. Стихотворения Коковцева упоминали в своих рецензиях Иннокентий Анненский (статья «О современном лиризме») и Валерий Брюсов. По окончании гимназии, студентом, Коковцев уехал в Германию, откуда вернулся с книгой стихов «Скрипка ведьмы» (1913). До этого им было выпущено еще 2 стихотворных сборника: «Сны на севере» (1909) и «Вечный поток» (1911). «Вот Дмитрий Коковцов, толстый и раскосый, весь в мечтах о средневековой романтике, бродит по городу с гордо поднятой головой и на концертах возвещает стихи о Тангейзере», — писал о нем царскосел Э. Голлербах. В настоящее время имя поэта Дмитрия Коковцева практически забыто. Оно упоминается лишь в статьях и воспоминаниях рядом с именем Н. Гумилева, как пример «заклятого друга», не принимавшего декадентских стихов своего одноклассника. Неизвестно как сложилась бы судьба поэта и человека Дмитрия Коковцева, быть может, он стал бы «известным советским поэтом» или писал бы стихи о рыцарях в эмиграции, если бы в возрасте 31 года не умер от холеры во время гражданской войны.

**М.И. Травчетов** (1889—1941) — поэт-переводчик, педагог, выпускник Николаевской гимназии 1908 года (серебряная медаль), сын преподавателя математики и инспектора гимназии И.М. Травчетова. Окончив историко-филологический факультет С.— Петербургс-

кого университета, стал поэтом-переводчиком, в течение двадцати лет преподавал русскую литературу в ленинградских школах. С гимназической поры был дружен с поэтом Вс. Рождественским. Опубликованы переводы Травчетова стихотворений Беранже, Анри де Ренье, Кальдерона, Лопе де Вега, Байрона, Камоэнса. В течение всей жизни он часто вспоминал своего директора И. Ф. Анненского и посвятил ему несколько стихотворений, к сожалению, утерянных во время блокады. Несколько строф из такого стихотворного посвящения сохранились в памяти его родной сестры, С.И.Дубровской[15].

Здесь Иннокентий Анненский, часами
Глядя на озеро, запечатлел
Безгранность мысли — и деревья сами,
Наверно, помнят, как он здесь сидел.
Цвели мечты в густой сирени парка,
Здесь возникал «Фамира-Кифаред»...
Да, это сад, где каждой ветви арка
Таит в себе бессмертный духа бред.

**Д.И. Крачковский** (1893—1976) — поэт, выпускник Николаевской гимназии 1911 года. Начал печататься с 1914 года, публикуя стихи в петербургских журналах. Свой первый сборник «Палитра» он издал в Петрограде, в 1917 году, под настоящей фамилией Крачковский, впоследствии публиковался под псевдонимом **Кленовский**. После революции уехал на Украину, откуда во время немецкой оккупации в 1943 году переехал в Германию. После войны его поэтический голос зазвучал с новой силой: с 1950 по 1977 год опубликовано 11 поэтических сборников Кленовского, большое место в которых занимает тема Петербурга и Царского Села. В настоящее время имя Дмитрия Кленовского встало в один ряд с именами самых выдающихся мастеров слова русской эмиграции, его поэзия считается подлинной классикой русского зарубежья. Образ И.Ф. Анненского остался запечатленным в статье Кленовского «Поэты Царскосельской гимназии» и в стихотворении «Царскосельская гимназия».

Но если приотворишь двери в класс —
Ты юношу увидишь на уроке,
Что на полях Краевича, таясь,
О конквистадорах рифмует строки.
А если ты заглянешь в кабинет,
Где бродит смерть внимательным дозором,
Услышишь, как седеющий поэт
С античным разговаривает хором.

Царскосельскую гимназию закончили шестеро **братьев Оцуп**: Александр (в 1900 г.), Михаил (в 1905 г.), Сергей (в 1908 г.), Павел (в 1910 г.), Николай (в 1913 г.) и Георгий (в 1916 г.). «Золотые медали срывали один за другим бесконечные Оцупы» — вспоминал Эрих Голлербах. И действительно, учились братья отменно, четверо из них удостоились золотых медалей. После окончания гимназии все они поступали в Петербургский университет, пробовали себя на литературном поприще. В 20-х годах все братья, кроме расстрелянного к тому времени Павла, навсегда покинули Россию. Оказавшись в эмиграции, Александр, Николай и Георгий стали известными поэтами и прозаиками русского зарубежья. В своем творчестве они постоянно возвращались в Россию, к местам своего детства и юности: Царскому Селу и Петербургу.

Наиболее известным в литературе стало имя поэта, критика и эссеиста **Николая Авдеевича Оцупа (1894—1958)**. После окончания гимназии он учился в Париже и на историко-филологическом факультете С.— Петербургского университета. После революции работал в издательстве «Всемирная литература», принимал участие в создании второго «Цеха поэтов» вместе с Н.Гумилевым. В 1921 году в издательстве «Цех Поэтов» вышел первый сборник стихотворений Н. Оцупа «Град». С 1922 года жил в эмиграции. Автор нескольких поэтических сборников, монументального «Дневника в стихах. 1935-1950», статей о русской литературе, романа и пьесы, в Париже издавал журнал «Числа». Во время войны участвовал в итальянском Сопротивлении. Получил во Франции степень доктора филологии за работу о поэзии Н.Гумилева.

Ему не довелось присутствовать на уроках Аннен-

ского, что было при нем, он знал лишь понаслышке от своих братьев и товарищей. Одним из друзей Н. Оцупа, которому он помогал готовить уроки, был любимый внук И.Ф.Анненского Валя Хмара-Барщевский. Общение с семьей Хмара-Барщевских, в доме которых царил «подлинный культ поэта», пробудили в Николае любовь к поэзии Анненского. В «Автобиографической заметке», написанной в Берлине в 1922 году, сразу после отъезда в эмиграцию он признается в том, что, хоть «и не узнал его лично», «как поэта любил тогда и до сих пор Иннокентия Федоровича Анненского».

Предчувствуя еще в прихожей
Свои же строки, в кабинет,
На сумрак Рембрандта похожий,
О, не последний ли поэт
Вносил с собой и шорох сада
Екатеринина, и страх
Бесцветной жизни. Ты, Эллада,
В его слабеющих мечтах
Ты к нашей жизни приближалась
Так часто. Дивная усталость
Перегруженной тишины.
Где Анненский? И где просторы,
В которых он искал опоры?

Как страшно мы утомлены.

Эти строфы взяты из главы «Царское Село» поэмы Н. Оцупа «Встреча», вышедшей в Париже в 1928 году. В ней память поэта обращается к ранней царскосельской весне и «последнему» царскосельскому поэту Иннокентию Анненскому.

Не менее талантливым был старший из братьев — писатель, поэт-сатирик, Александр Оцуп (1882—1948). Под псевдонимом **Сергей Горный** (от профессии горного инженера) он с 1906 года печатался в периодических изданиях, сотрудничал с журналом «Сатирикон». Его ценили Аркадий Аверченко и Саша Черный, фельетоны и стихи молодого юмориста пользовались большой популярностью. После революции С. Горный

примкнул к белому движению, в 1919 году служил на черноморском флоте в составе подразделений Деникина, был ранен, попал в плен к махновцам, с помощью англичан эвакуировался на Кипр, позже перебрался в Париж, затем в Берлин. В эмиграции написал ряд повестей и сборников рассказов, где с фотографической точностью и щемящей тоской описывал детали быта и мир вещей Петербурга и Царского Села. Вышедшая в 2000 году, через 75 лет после первого издания, книга Сергея Горного «Санкт-Петербург. (Видения)», вызвала восторженные отзывы критиков, как «самые взволнованные и щемящие, воспоминания» о Петербурге начала XX века. Рассказы С. Горного «Исаак Иваныч», «Муромцев приехал» и «Греческий урок» из сборника «Всякое бывало» (Берлин, 1927) посвящены воспоминаниям о Николаевской гимназии.

На смерть И.Анненского Александр Оцуп откликнулся некрологом, в котором писал о музыке речи переводчика Еврипида, о том настоящем, что скрывалось под официальной «кожурой» директора гимназии: «Официальный мундир чуть-чуть расстегивался, незаметно, слегка, против воли его самого, отслаивалась твердая, «нарочная» кожура, и мы со всем богатством радости в юношеских, бродивших умах, со всей переливавшейся жаждой к искреннему слову слышали, видели, тянулись к тому настоящему, что было спрятано в этом человеке.

И всегда было странно даже потом, спустя много лет, встречать его высокую, прямую, подчеркнутосветскую фигуру и знать, сколько настоящей, светлой радости и красоты и пения в этой душе, застегнутой на «пуговицы с орлами»[16].

Младший из братьев Георгий Оцуп (1897—1963) стал профессиональным поэтом. Не видя возможности печататься под той же фамилией, что и Николай, он избрал себе псевдоним **Георгий Раевский**. Студентом Санкт-Петербургского университета эмигрировал в Берлин, затем переехал в Париж; где сблизился с В. Ходасевичем, вошел в литературную группу «Перекресток». Кроме множества стихотворений, разбросанных в разных журналах, выпустил три стихотворных сборника: «Строфы» (1928), «Новые

стихотворения» (1946) и «Третья книга» (1953) с глубоко продуманной философской и религиозной проблематикой, писал рассказы, статьи о музыке, шуточные пародии и эпиграммы. Критики русского зарубежья отмечали мастерство Раевского, верность традициям русской классической поэзии и в то же время его явное подражание Пушкину и особенно Тютчеву.

Обладали литературным талантом и другие братья Оцуп. В 1910-е годы, еще студентом, **Михаил Оцуп** (1887—1959) пробует себя на журналистском поприще, и вскоре становится известным репортером и фотокорреспондентом, публиковавшим статьи и фотографии под псевдонимом Михаил Снарский в петербургских газетах. Через издателя Алексея Филиппова Михаил Оцуп-Снарский познакомился с Григорием Распутиным, вошел в ближайшее окружение и получил возможность его фотографировать. Немногие дошедшие до нас фотографии старца — во многом его заслуга.

С 1910-х сотрудничал с различными периодическими изданиями в качестве журналиста **Сергей Оцуп** (1889—1974). Он был страстным собирателем икон, обладателем одной из самых больших коллекций в Петрограде. В эмиграции С. Оцуп стал преуспевающим кинопродюсером, много ездил по свету, благодаря чему росло его собрание икон, считающееся теперь самой полной частной коллекцией в мире. Недалеко от Мадрида находится музей икон, перед входом в который установлен бронзовый бюст основателя музея Сергея (Серхио) Оцупа.

Наиболее трагично сложилась судьба одаренного филолога, знатока санскрита **Павла Оцупа** (1890—1920). После окончания С.-Петербургского университета он был оставлен при кафедре сравнительного языкознания. В 1920 году арестован и расстрелян ЧК: по одним воспоминаниям за предоставление ночлега офицеру царской армии, по другим за участие в собрании эсеров.

Блестящим художественным критиком, искусствоведом, педагогом и музейным работником был выпускник гимназии 1907 года **Н.Н. Пунин** (1888—1953). В

1949 году приказом ректора ЛГУ профессор кафедры истории всеобщего искусства Н.Н. Пунин был уволен из университета, «как не обеспечивший идейно-политическое воспитание студенчества». Через четыре месяца арестован и осужден на 10 лет лагерей за «преклонение перед западноевропейским искусством. Его жизнь оборвалась в лагерной больнице заполярного поселка Абезь.

Писать стихи, рассказы и сказки Н.Пунин начал еще с гимназической скамьи. Тогда же он начал вести свой дневник, большая часть которого (с 1910 г.) вместе с письмами Пунина была опубликована в 2000 году[17]. Он не учился непосредственно у И. Анненского и лишь в гимназических коридорах видел директора, который «появлялся там редко и всегда необычайно торжественно». В ту пору Николаю, как и его одноклассникам, Анненский казался директором-чудаком. Осознание значимости личности Анненского и любовь к его поэзии пришли к Пунину позже, когда он уже начал публиковать в журнале «Аполлон» художественно-критические статьи. В 10-м номере журнала за 1914 год была опубликована статья Пунина «Проблема жизни в поэзии И.Ф.Анненского», где он говорит о своем бывшем директоре, как о величайшем символисте, опередившем свое время: «...Анненский опередил и свою школу, и своих современников, и даже, если хотите, самого себя — в этом скрыта его удивительная жизненность и до сих пор полное его непризнание!». Н.Н. Пунин не стал ни профессиональным писателем, ни поэтом. Единственное опубликованное при его жизни стихотворение было напечатано в журнале «Гиперборей» в 1913 году. Его дар слова с полной силой проявился в строках дневника и искусствоведческих статьях. «Николаю Николаевичу Пунину, чья проза стиховнее стихов» — такую надпись сделал секретарь редакции журнала «Аполлон» М.Л. Лозинский на сборнике своих стихотворений, подаренных Пунину.

**В.А. Рождественский** (1895—1977) — поэт, ученик Николаевской гимназии 1904-1907 гг. Детство Всеволода прошло в служебной квартире на первом этаже Николаевской гимназии, где его отец преподавал Закон Божий. Комната Всеволода, его брата Платона и

сестры Ольги находились в пристройке, расположенной под большим балконом Анненских. С раннего детства поэт запомнил «высокую суховатую фигуру» директора, который «Неторопливо раскачиваясь в плетеной качалке, узкими тонкими пальцами с какой-то брезгливой осторожностью перебирал страницы журнала или, опираясь на трость, долго следил за танцующим полетом лиловой бабочки над ярко распахнутой чашей георгина или мохнатой астры...»[18]. Первая книга стихов Рождественского «Гимназические годы» вышла в 1914 году. С тех пор тема Города Муз проходит через все книги поэта, а ряд стихотворений и несколько страниц книги воспоминаний посвящены памяти Иннокентия Федоровича Анненского.

*ПАМЯТИ ИН. АННЕНСКОГО*

Для всех раскрыты грустные страницы
Трилистников раздумий и тревог,
Войдите в них, чтоб Вам могло присниться
То, что поэт другим сказать не мог.

Через года, рассеянные дымом,
Сгоревшие в мучительном огне,
О самом тайном и неизъяснимом
Вы вспомните в полночной тишине.
Не счесть чудес в сиянии морозном
Иных, миров на берегах Невы,
И в эту ночь, в ее дыханье звездном
О тайне тайн задумаетесь Вы.

И та звезда, которой нет названья
Среди других всем ведомых светил,
Лишь Вам тогда отдаст свое сиянье,
Как верный знак, что кто-то Вас любил.

*(«День поэзии». 1980)*

Потребность в стихосложении была свойственна не только выпускникам гимназии, посвятившим себя литературному творчеству, но и тем, чья профессия, на первый взгляд, была далека от поэзии: геологу и географу, военному и стратонавту, этнографу и биологу.

В 1902 году 19-летний еврейский юноша из Царского Села **Александр Виленкин** (ок.1883—1918, выпускник 1901 года), едва успевший окончить полтора курса юридического факультета, был призван в армию, потом снова учился в университете, стал известным юристом, деятелем кадетской партии. Добровольцем ушел на фронт 1-ой Мировой войны, за отвагу награжден полным Георгиевским бантом. В полку сумских гусар вольноопределяющийся Виленкин был ординарцем, переводчиком, военным корреспондентом и главным балагуром. На злобу дня он часто сочинял забавные стихи и даже написал целую поэму из фронтовой жизни полка. После революции он возглавил московский Союз евреев воинов, был арестован ЧК по делу «Союза Защиты Родины и Свободы» Б. Савинкова и расстрелян 5 сентября 1918 года. В камере лубянской тюрьмы на стене остался стихотворный экспромт, написанный перед казнью выпускником Николаевской гимназии Александром Виленкиным:

От пуль не прятался в кустах.
Не смерть, но трусость презирая,
Я жил с улыбкой на устах
И улыбался, умирая.

Геолог **М.А. Павлов** (1884—1938, выпускник 1905 года) вместе со своим другом по гимназии и С.-Петербургскому университету географом **В.Ю. Визе** (1886—1954, выпускник 1904 года) участвовал в экспедиции Г.Я. Седова на Северной Полюс 1912-1914 гг. Друзья были талантливы не только в своей профессии, они были прекрасными музыкантами. Визе увлекался композицией и прекрасно играл на фортепьяно, Павлов владел многими инструментами. Не в диковинку им было сочинить стихотворный экспромт. Во время вынужденной зимовки в полярных льдах у архипелага Новая Земля они сочинили слова и музыку шуточной оды кораблю экспедиции Св.Фока.

Говорили «Фока» плох
Выйди в море, скажешь — ох!
Не корабль — просто корзина,
Вместо дуба — гниль, резина...

По-разному сложились судьбы друзей после революции. Один (В.Ю. Визе) стал заслуженным орденоносцем и академиком, другой, не менее талантливый (М.А. Павлов), стал профессором геологии, но был арестован, провел 8 лет в дальневосточных лагерях, от истощения перестал выходить на лагерные работы, был обвинен в саботаже и расстрелян.

Имя выпускника гимназии 1918 года стратонавта **А.Б. Васенко** (1899—1934) увековечено в бронзе монументов, он стал одним из героев — покорителей неба советской страны. Талантливый инженер, он конструировал дирижабли, писал статьи о проблемах воздухоплавания, был главным проектировщиком стратостата «Осоавиахим-1». 30 января 1934 года в дни работы XVII съезда ВКП(б), вместе с И.Д. Усыкиным и П.Ф. Федосеенко, А.Б. Васенко поднялся на нём на рекордную высоту 22000 метров. При спуске экипаж погиб. «Русские Икары» были посмертно награждены орденами Ленина, на месте падения стратостата в г. Саранске установлен памятник, прах героев покоится в кремлевской стене, именем Васенко называли улицы в Ленинграде, Пушкине и Саранске. О трагическом полете и его участниках написаны книги, статьи и научные доклады. Но до последнего времени было практически неизвестно, что за глянцевым образом героя-стратонавта Васенко скрывается многогранная, поэтически одухотворенная, ищущая натура[19]. И если Иннокентия Анненского называли последним царскосельским поэтом, то про Андрея Васенко можно сказать, что он был последним поэтом царскосельской гимназии.

Жажда поэтического творчества овладела им еще в начальных классах гимназии. В возрасте 13 лет он начал издавать собственный рукописный журнал «Молодое», выходивший в свет в течение 3-х лет. Здесь публиковались собственные сочинения Васенко и произведения его молодых друзей: проза, стихи, публицистика, критические статьи на новые литературные произведения и шарады. Среди читателей этого журнала были внук И. Анненского Валентин Хмара-Барщевский и его мать Ольга Петровна Хмара-Барщевская, бывшая преданным другом Иннокентия

Федоровича. В записной книжке Андрея сохранились их поздравления в адрес журнала «Молодое» и его главного редактора. В этой семье наиболее близких Анненскому людей Андрей приобщался к литературной среде серебряного века и наследию великого поэта.

Творческое наследие Васенко сохранилось в шести толстых тетрадях 1913-1915 гг., где он записывал свои стихотворения, пьесы и небольшие рассказы-этюды, похожие на стихотворения в прозе. В зачастую еще не совершенных по форме стихах, он с юношеским пылом стремился выразить свое ego, осмыслить путь в жизни и предназначение. В возрасте 14-ти лет, ровно за 20 лет до гибели, Васенко пишет стихотворение «Я», где с поразительной точностью предсказывает свою трагическую судьбу: полет в неизведанное и посмертную славу.

...Не нужно мне денег и платья.
Мне славу, и памятник мне,
Чтоб поняли люди — распятье,
Распятье мое на земле....
Свое я исполнил желанье,
Мне слава за это горит,
Заглохли последних рыданья,
Я славой лавровой увит.

Всю жизнь сочинял стихи выпускник 1909 года, биолог, литератор, друг Анны Ахматовой и Николая Гумилева **Л. Е. Аренс** (1890—1967). «Семидесятипятилетний Аренс читает собственное сочиненье на смерть Ахматовой. Малюсенький, лохматый, совсем седой — командовал эсминцем в пятнадцатом году на Черном море. Георгиевский кавалер, друг Гумилева, ныне орнитолог, лет восемнадцать разных лагерей, в Кавказском заповеднике работа и десятирублевые заметки о птицах для пионерской прессы, он немного Ахматову переживет...» — писал о нем Е. Рейн в стихотворении, написанном на смерть А. Ахматовой.

Долгие годы подвергался преследованию властей сын преподобного иеросхимонаха Серафима Вырицкого, выпускник гимназии 1914 года **Н. В. Муравьев**

(1895—1941). В январе 1941 года, при очередном аресте у него было изъято огромное количество стихов собственного сочинения, часть из них впоследствии была возвращена родным, остальные уничтожены. Через несколько месяцев, по приговору военного трибунала он был расстрелян за «сбор разносторонних сведений о колхозах в пользу французской разведки». За год до расстрела писал стихи в лагере под Ташкентом выпускник гимназии 1916 года, бывший директор Института антропологии и этнографии АН СССР, фольклорист и этнограф **Н. М. Маторин** (1898—1936). В 1997 году в статье Е.П. Яковлевой[20] были опубликованы несколько стихотворений выпускника гимназии 1896 года **А.В. Руманова** (1878—1960) — юриста, журналиста, мецената, коллекционера художественных произведений. Современники называли его одним «из самых блистательных людей когда-то блистательного Санкт-Петербурга». В 1903 году вышел в свет «Литературно-художественный сборник» С.-Петербургского университета, в котором одними из дебютантов были Александр Блок и три выпускника Николаевской гимназии: юрист **И.Л. Варшавский** (выпуск 1900 года), **Б.О. Мейер** (выпуск 1899 года) и уже упоминавшийся В. Кривич. К поэтам царскосельской гимназии можно отнести и преподавателя ботаники и естествознания гимназии **Ю. И. Коса**, ставшего впоследствии основателем ботанического сада г. Нальчика. В 1923 году, в Петрогаде вышел сборник его стихов с романтическим названием «Цветы печали».

И это только те «большие» и «малые» поэты, выросшие в стенах Царскосельской Гимназии, о которых хоть что-то известно. «Повернись иначе колесо истории, возможно, иные из них выросли бы по-настоящему. Многих раздавила война, революция, социальный заказ».

Ныне в здании Николаевской гимназии разместились студии Дома культуры, межшкольный центр информационной культуры и сменная школа. Давно уже не скрипят перья гимназистов, канули в лету облаченный в ливрею с золотыми галунами швейцар при входе и воскресные стояния в гимназической церкви, исполнявшиеся учениками на языке оригинала

греческие трагедии и рукописный поэтический журнал. В июне 2003 года у здания гимназии была установлена мемориальная доска, сообщающая что: *«В этом здании бывшей Николаевской мужской классической гимназии в 1896—1905 годы жил и работал выдающийся русский поэт и педагог Иннокентий Федорович Анненский. Здесь учились поэты Н.Гумилев, Н.Оцуп, Г.Раевский (Оцуп), В.Кривич, Д.Кленовский, Вс.Рождественский, искусствовед Н.Пунин, стратонавт А.Васенко, географы В.Визе, М.Павлов, врачи М.Глазунов, П.Светлов, композитор В.Дешевов, деятели театра и кино: Н.Акимов, В.Горданов, И.Гольдберг, Ю.Свирин, О.Иванов, Н.Ефимов, Р.Мирвис».*

Ограниченные размеры памятной доски не позволили разместить на ней имена всех известных выпускников гимназии. К приведенному списку можно было бы добавить имена историков П.В. Безобразова, В.А. Иванова и Ф.И. Щербатского, микробиолога А.А. Имщеницкого, физиолога Н.В. Голикова, геофизика Н.Н. Калитина, актеров В.А. Полонского и М.И. Царева, врачей И.И. Манухина и Г.М. Ивашенцова, комбрига А.Н. Лапчинского и астронома М.М. Мусселиуса, лидера меньшевиков Ю.О. Мартова и государственного деятеля князя И.С. Васильчикова.

В январе 2007 года была освящена и вновь начала действовать гимназическая церковь во имя Рождества Богородицы. Отрадно, что сделаны важные шаги в восстановлении исторической памяти. Кто знает, быть может, случится почти невозможное, и по прошествии лет в здании гимназии разместится музей, актовый и рекреационный залы. В воссозданном директорском кабинете экскурсоводы будут рассказывать, как «робкий, торопливый» гимназист Николай Гумилев «входил в высокий кабинет», где ждал его «спокойный и учтивый, слегка седеющий поэт» Иннокентий Анненский. Музейная экспозиция поведает о многочисленных талантах, вышедших из этих стен, и о «духе той высокой поэзии, которая в них переночевала». А на письменном столе директора будет, как прежде, стоять ларец кипарисового дерева, в котором хранились стихи, вошедшие в золотой фонд русской поэзии.

В связи с ограниченным объемом статьи библиографические ссылки приводятся в неполном объеме. Подробные сведения о Николаевской гимназии, ее истории, директорах, преподавателях и учениках, снабженные обширной библиографией и многочисленными иллюстрациями, приводятся в разделе «Императорская Николаевская Царскосельская гимназия» электронного ресурса http://kfinkelshteyn.narod.ru автора данной статьи и книге «М.Ю.Мещанинов, Г.В.Семенова, К.И.Финкельштейн. Царскосельская Николаевская гимназия. СПб., Серебряный век. 2008».

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Кленовский Д.* Поэты царскосельской гимназии // Новый журнал. Нью-Йорк. 1952. № 29. С. 132-138.

[2] *Пискарев И.И.* Сведения об учреждении Николаевской Царскосельской гимназии. Спб. Печатня В.Головина. 1870. 16 с.; Краткий отчет об Императорской Николаевской Царскосельской гимназии за последние XV лет ее существования (1896-1911). СПб., 1912.

[3] Краткий исторический очерк Императорской Николаевской гимназии за XXV лет (1870-1895). СПб., 1895.

[4] *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры: Новые открытия. М., 1983.

[5] *Рождественский Вс.* Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. М.-Л., Сов. писатель, 1962.

[6] *Федоров А.* Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984.

[7] Сведения об Императорской Николаевской гимназии в Царском Селе. 1898-1899 учебный год. СПб., 1900.

[8] Школа Левицкой (1900-1911). Проспект. СПб. 1911. С.15. (По сведениям А.И.Червякова вышеприведенная цитата принадлежит заведующему учебной частью школы Левицкой, бывшему преподавателю русского языка Николаевской гимназии В. И. Орлову).

[9] Историческая справка к проекту реставрации по памятнику истории и культуры Николаевской мужской гимназии г. Пушкин. Санкт-Петербург. 1991.

[10] *Лукницкая Вера.* Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. — Л., Лениздат, 1990.

[11] *Оцуп Николай.* Океан времени; Стихотворения; Дневник в стихах; Статьи и воспоминания. — СПб., «Logos» Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. С. 512.

[12] *Финкельштейн К.И.* Неизвестные фотографии Н. Гумилева и других поэтов Серебряного века. СПб.: музей «Анна Ахматова. Серебряный век». 2007.

[13] *Кленовский Д.* Указ. соч. С. 132.

[14] *Лукницкая Вера.* Указ. соч.

[15] *Афанасьева З.* Поэт, ученик И.Анненского // Вперед. Пушкин. 1977. № 33. 17 марта.

[16] *Горный Сергей.* И.Ф.Анненский (Листок на могилу) // Биржевые ведомости, утр. вып. 1909. № 11447. 3 декабря.

[17] *Пунин Н.Н.* Мир светел любовью: Дневники. Письма. М., 2000.

[18] *Рождественский Вс.* Указ. соч.

[19] *Мощеникова М.А.* А.Б. Васенко: жизнь, творчество, судьба. Историко-литературный музей г. Пушкина. НСФ-295. 1999.

[20] *Яковлева Е.П.* Русское зарубежье. А.В. Руманов. // Журнал любителей искусства. 1997. №8-9. С. 109-115.

# СЛОВО ОБ И. АННЕНСКОМ

**Инна РОСТОВЦЕВА**
(Москва)

## НЕ ОСТАВИВШИЙ ТЕНИ
## К 150-летию со дня рождения И. Ф. Анненского

Так Анна Ахматова обозначала задачу того, кого назвала своим учителем в поэзии: «А тот, кого учителем считаю, / Как тень прошел и тени не оставил...» Если попытаться перевести ахматовскую мысль с языка образа-символа на привычный язык логики критических суждений, то это будет означать примерно следующее: блестящий представитель века Серебряного, «последний из царскосельских лебедей» (Н. Гумилев), был и остается одной из самых трагических фигур в русской поэзии. Не получал признания и славы в своем времени (более того: «задохнулся» в нем). Не оставил школы и традиции; «кто был предвестьем, предзнаменованьем всего, что с нами после свершилось», не был понят и узнан при жизни.

И это не расходится со свидетельствами других современников, оставивших о нем мемуары: «...в области литературного творчества он работал, можно сказать, в безвестности... многие ли прислушались к нему, почувствовали его как выразителя целой эпохи?» (С. Маковский. Из воспоминаний об Иннокентии Анненском). Увы, своим современникам Анненский был более известен как филолог-эллинист — по специальности; по профессии — педагог, директор Николаевской гимназии в Царском Селе (среди его учеников — Н. Гумилев, Н. Лунин, С. Горный), инспектор петербургского учебного округа; человек средиземноморской культуры, для которого мир начинался с Эсхила и Еврипида; переводчик, знаток французской поэзии.

Иногда кажется, сам он сознательно поддерживал этот миф о «кабинетном ученом», пытаясь тщательно замаскировать свое настоящее лицо поэта (на автопортрете — «сердце лани») — от слишком назойли-

вого взгляда эпохи. Но и от мучительного метафизического вопроса: «который?», что он задавал себе всю жизнь, сомневаясь и страстно вопрошая: «О царь Недоступного Света, Отец моего бытия, / Открой же хоть сердцу поэта, / Которое создал ты *я*».

«Я» — не открывалось. При всем многообразии ликов и личин, которые выхватывала жадная к новизне эпоха наступившего века. Остро ощущалось: фантом индивидуальности почти исчерпан. Автор становится все более «интересен только отрицательно», а его творение вызывающе рекламное, все более рассчитано «на витрину» и «психопатию читателя» (выражение Анненского).

Как быть худоумнику? Не лучше ли скрыть, спрятать свое лицо? Есть особый смысл в том, что свою первую и единственную при жизни книгу стихов «Тихие песни» (1904) Анненский выпускает под псевдонимом-анаграммой «Ник — Т-о» (буквы из имени Иннокентий). Так, как мы знаем, назвался Одиссей циклопу Полифему, чтобы спастись из пещеры. Под этим псевдонимом поэт печатается до конца 1906 года. В короткой — на страничку — «Автобиографии» он в самых серьезных возвышенных тонах говорит о любви к филологии и науке и с тонкой иронией о себе как поэте: «...довольствовали тем, что знакомые девицы переписывали мои стихи и даже (ну, как было тут не сделаться феминистом!) учили эту чепуху наизусть... До тридцати лет не дождался — стишонки опять прокинулись, — слава Богу, только они не были напечатаны». Вероятно, эта ирония была своеобразной защитной реакцией, ибо, по его убеждению, нет предмета в мире, о котором было с казано столько претенциозного и банального, как о поэзии. Не случайно свою программную статью на тему «Что такое поэзия?» (1903) он начинает с обескураживающего прямотой ответа: «Этого я не знаю. Но если бы я и знал, что такое поэзия (ты простишь мне, неясная тень, этот плагиат!), то не сумел бы выразить своего знания или, наконец, даже подобрав и сложив подходящие слова, все равно никем бы не был понят. Вообще есть реальности, которые, по-видимому, лучше вовсе не определять».

Реальность по имени «поэзия Анненского» относится тоже к их числу. Ее пытались вычислить и оп-

ределить, но безуспешно. Поэта считали «мучеником красоты», «эстетическим нигилистом» (К. Чуковский в «Весах»), обладателем души, «убитой» непосильною тоскою, переживающей свои чистые ощущения в угаре декадентских форм» (А. Блок), описателем «кошмаров и бессонниц» (М. Волошин), служителем культа «отрицательных эмоций» (Вяч. Иванов), паладином смерти, где «мысль о смерти — постоянный и главный импульс его души» (В. Ходасевич) и т. д. Все эти определения, рассыпаются как карточный домик, кажутся сегодня, увы, безнадежно устаревшими, обветшавшими, представляющими интерес разве что для историков литературы.

Но читателю стихов Анненского важен «только стих. Доказательств больше нет никаких». Эта образная формула, счастливо найденная нашим современным лириком Владимиром Соколовым — не без опоры на статью «Что такое поэзия» (ее начальные слова он не случайно процитировал в одной из анкет) — представляется нам исключительно верной в приложении к «Случаю Анненского».

Именно этот стих, вынутый из «Кипарисового ларца» — второй книги поэта, вышедшей приблизительно через 5 месяцев после смерти автора (30 ноября 1909 г.), так поразил Ахматову в корректуре, переданной Н. Гумилевым, которую она читала, по ее словам. «забыв про все на свете».

Он и сегодня поражает нас парадоксальной логикой ума и сердца, которую повторить «невозможно»: «Ночь не тает. Ночь как камень», «Если больше не плачешь, то слезы сотри...», «Тоска глядеть, как сходит глянец с благ...», и мучительной страстностью голоса той тоски, которую поэт всегда писал с большой буквы: Тоски белого камня, тоски вокзала, Тоски медленных капель, тоски миража, тоски припоминания — «И нет конца и нет начала / Тебе, тоскующее *Я*». И горько-ироничным, сниженным до прозы жизни, взглядом на самого себя, увы, такого же смертного, как все: «Вот газеты свежий номер, / Объявленье в черной раме: / Несомненно, что я умер, / И, увы! Не в мелодраме, // Шаг родных так осторожен, / Будто все еще я болен, / Я ж могу ли быть доволен, / С тюфяка на стол положен?» («Зимний сон»).

Но возникает вопрос, и не один.

Почему за несколько искусственно-претенциозной декоративностью настроения «Кипарисового ларца» (название связано с кипарисовой шкатулкой, где хранились стихи Анненского), за причудливостью узоров «трилистников» (по 3 стиха) и изяществом створок «складней» (по 2 стиха) — сказалась дань утонченному стилю эпохи и стилю французской литературы — так долго не могли разглядеть остросовременного поэта. Для которого всегда существовало «живое требовательное», «самое близкое, самое дразнящее» настоящее. Более того. Который по точному наблюдению Н. Гумилева «любит исключительно «сегодня» и исключительно «здесь», и эта любовь приводит его к преследованию не только декораций, но и декоративности».

Чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть такие стихи Анненского, как «Гармонные вздохи» — полусвязный монолог «оборванца на деревяшке», инвалида русско-японской войны, ныне стерегущего фруктовник, или «Старые эстонки», навеянные событиями в Эстонии 1905 — 1906 годов, или «Братские могилы» — о подвиге безымянных русских солдат и матросов, погибших в Севастопольскую кампанию 1854 — 1858 годов: «Воздух мягкий, но без силы, / Ели, мшистые каменья... / Это — братские могилы, / И полней уж нет забвенья». Почему впервые в полный голос о чувстве Родины и русского пейзажа у Анненского, «в особой, ему одному свойственной установке большого мастера» (Вл. Ильин), заговорили только поэты и философы, эмигранты первой волны, неожиданным образом связав имя поэта с прерванным XIX веком: «Эпоха «ликвидации» девятнадцатого века — то, что на обывательском языке называется декаденством, — не имела более чистого выражения, чем Анненский». «...после Тютчева у нас не было ничего прекраснее и значительнее» (Г. Адамович). Почему Осип Мандельштам полагал, что Анненский «не дошел до русского читателя и известен лишь по вульгаризации его методов Ахматовой?».

...Не оставивший тени, оставил нам тайну. Ближе всего, на мой взгляд, к ее разгадке подошел Н.Н. Лу-

нин: «Анненский опередил и свою школу, и своих современников, и даже, если хотите. Самого себя, — и в этом секрет его удивительной жизненности и до сих пор полное его непризнание».

Это суждение прямо-таки напрашивается на комментарий. «Свою школу» — это надо полагать, русский символизм, но, как ни парадоксально, Анненский не считал его школой: в своей последней статье «О современном лиризме» он напишет: «В поэзии есть только *относительности,* только *приближение* — потому никакой другой, кроме символической, она не была, да и быть не может».

Как утверждает исследователь творчества поэта А. В. Федоров, Анненский был очень самостоятелен и весьма разборчив отношении с литературными течениями и увлечениями своего времени. Его, в отличие от раннего Блока, миновало воздействие религиозно-мистической философии Вл. Соловьева, ему остался во многом чужд эстетический эгоцентризм молодого Брюсова и Бальмонта. Примечательно его отношение к новаторству последнего, о котором он написал критический очерк «Бальмонт-лирик». Процитировав стих «Хочу быть дерзким. Хочу быть смелым», Анненский роняет: «Но неужто же эти невинные ракеты еще кого-нибудь мистифицируют? Да, именно хочу быть дерзким и смелым, потому, что не могу быть ни тем, ни другим».

Отметая упрек «Весов» в «эстетическом нигилизме» и в подражании Д. С. Мережковскому, он замечает, что «никогда сознательно не пил из чужого стакана» (в письме к С. А. Соколову от 1906 г.), а в письме к Т. А. Богданович от 6.11.1909 года даст убийственную по силе сарказма характеристику «тех», Мережковских, говоря, «что у них только *инстинкты* да самовлюбленность проклятая, что у них не мысль, а золотое кольцо на галстуке». И уж совсем безжалостный приговор он выносит, рисуя собирательно-обобщенный портрет лириков своего (нашего?) времени, забежав на век вперед: «Мы работаем примерно, мы пишем, издаем, потом переписываем и переиздаем и снова пишем и издаем. Ни один тост не пропадает у нас для потомства. <...> Нет огня, который бы объединял всю эту благородную графоманию». Не о том, и в «Мучитель-

ном сонете»: «О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне, / Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!»

Размышляя о том, как оценивать современный лиризм и современных лириков тоже («независимо от условий переживаемого нами времени») он приходит к выводу, что нужно, чтобы их рассматривали не только *исторически*, т. е. в целях оправдания, но и *эстетически*, т. е. по отношению к будущему, в связи с той перспективой, которая за ним скрывается».

Поэт, который мечтал заработать себе одну строчку в истории русской литературы полным и первым при том переводом на русский язык Еврипида, не мог даже предположить, какая перспектива откроется в будущем для его собственной лирики. Насколько она опередит и себя, и свое время.

«Он шел одновременно по стольким дорогам! Он нес в себе столько нового, что все новаторы оказались ему сродни...», — сказала Ахматова об Анненском.

Когда мы читаем такие его строки, как: «Гаснет небо голубое, / На губах застыло слово, / Каждым нервом жду отбоя, / Тихой музыки былого! // Но помедли, день, врачуя / Это сердце от разлада! / Все глазами взять хочу я / Из темнеющего сада...», то — «среди нахлынувших воспоминаний», мы чувствуем, сколь сродни это «тихой лирике» 60 — 70-х годов того же XX века, связанной с именами Н. Рубцова, В. Соколова, АВ. Казанцева. Ее чистый всплеск и святое возрождение готовил в нашем художественном сознании авто «тихих песен».

Во многом это стало возможно благодаря той исключительной особенности его дарования, что есть поручение, по Баратынскому, на которые обращает внимание в своих воспоминаниях С. Маковский: «С нигилизмом века (плоды которого мы пожинаем в наши дни) сочеталась в Анненском не осознанная им и преодоленная какой-то гипертрофией мозговых процессов религиозность натуры. Может быть, сказалась тут и наследственность (предки духовного звания!). Во всяком случае, почвенное преемство остро чувствуется в каждой строке: прививка западного искусства не заглушила в нем его русской поэтической природы...»- Так чувствовать облака («Пережиты ли тяжкие проводы, / Иль глаза мне глядят неизбежные, / Как тогда

вы мне кажетесь молоды, / Облака, мои лебеди нежные!.. // Улетели и песни пугливые, / В сердце радость сменилась раскаяньем, / А вы все надо мною, ревнивые, / Будто плачете дымчатым таяньем...», так видеть снег («Падает снег, / Мутный и белый и долгий, / падает снег, / заметая дороги, / Засыпая могилы, / Падает снег... Белые влажные звезды!» мог только человек, глубоко заглянувший в русское художественное сознание.

Сквозь «желтый пар петербургской зимы», сквозь ритмы городской поэт различит трагический «трактир жизни», с его механическим существованием, где человеку не вырваться из затверженного круга скуки, пошлости и пустоты: «Вокруг белеющей Психеи / Те же фикусы торчат, / Те же грустные лакеи, / Тот же гам и тот же чад». Этот мастерский «постылый ребус бытия», который предстоит решать человеку XX века, будет внесен в гротескный реестр «Столбцов» Заболоцкого: поменялось время, но здесь «в глуши бутылочного рая» царствует та же, прежняя скука, о которой поэт Серебряного века говорил, что она, скука — это сознание, что не можешь уйти из клеточек словесного набора, от звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого «как все»... Господи, если бы хоть миг свободы, огненной свободы безумия... Но эти клеточки... и этот странный циферблат, ничего не отмечающий, но и ничего еще и никому не простивший...» (в письме к Е. М. Мухиной от 19.05.1906 г.).

В «Трилистниках» Анненского — кошмарном, траурном, призрачном, сумеречном — зажигаются квадратные окошки», встроенные искусным мастером в балладный «жанр и лад», и мы видим, как в них появляются странные фигуры — она... да только с рожками, с трясущее бородой», «сумасшедший, Бог знает, где и с кем всю ночь проведший, / оборванный и речь его дика, / и камешков полна его рука», «милая» — если идти и дальше этой дорогой, то она приведет нас, не исключено, в заколдованное место» очарованного мифом Юрия Кузнецова, где все уже вступает в стадию потусторонних видений и настоящей бесовщины, где явь и сон, кошмар и действительность, эротика и оборотничество женщины неразличимы.

«Для сверхэлитного Иннокентия Анненского так называемый «народный жанр» был, конечно, задворками поэзии», — пишет русский филолог Владимир Ильин. — Но и эти «задворки» были им возведены в перл создания...» Речь идет о частушечных городских и вообще простонародных и полупростонародных мотивах у поэта, которые он развивал «с непостижимо совершенной и как будто непринужденной техникой»:

Шарики, шарики!
Шарики детские!
Деньги отецкие!
Покупайте, сударики, шарики!
Эй, лисья шуба, коли есть лишки,
Не пожалей полтишки:
Запущу под самое небо –
Два часа, потом глазей, да в оба!
Хорошо ведь, говорят, на воле...
Чирикнуть, ваше степенство, что ли?
*(«Шарики детские»).*

Анненский вводил в русский мелодически стих приемы стиха интонационного, то есть разговорного, что было непривычно и ново для его современников, но аукнется позже — в русской россыпи строк у того же Николая Тряпкина, к примеру.

Утонченному автору «Кипарисового ларца» были под силу любые задачи метрической и стилистической сложности; и его искусству, изобретательности и технике мог бы позавидовать любой постмодернист наших дней. Таков «перебой ритма» в его знаменитом сонете из «Трилистника шуточно».

Как ни чулок, ни живуч — Ям —
— б, утомлен и он, затих
Средь мерцаний золотых,
Уступив иным созвучьям.

То-то вдруг по голым сучьям
Прозы утра, град шутих,
На листы веленьем щучьим
За стихом поскачет стих.

Узнаю вас, близкий рампе,
Друг крылатый эпиграмм, Пэ
— она третьего размер

Вы играли уж пример –
— цанье и утра бледной лампе
танцы нежные Химер.

Да, открытие Анненского не прошли бесследно для русской поэзии всего XX века. Мандельштам высоко оценивший поэта (это — «один из настоящих подлинников»), видел особую заслугу его в том, что он был «первым учителем психологической остроты в новой русской лирике» (психологизм же Анненского — «не каприз и не мерцание изощренной впечатлительности, а настоящая твердая конструкция») и «научил пользоваться психологическим анализом как рабочим инструментов в лирике». Это надо рассматривать и как самопризнание: Мандельштам в этом плане многому научился у Анненского, как, впрочем, и те же Ахматова, Пастернак, Тарковский...

Один из уроков самоанализа, преподанных Анненским поэту» (собирательный образ современного поэта), не исключая и себя самого, заключался в признании того своеобразного положения, творческого принципа, которого не избежать художнику, если он хочет быть таковым: «И грани ль ширить бытия / Иль формы вымыслом ты множишь, / Но в самом Я от глаз Не Я / Ты никуда уйти не можешь». Глаза «не я» — это не только глаза природы, мистически близкой человеку, «Но утру мы глазами повинились, / И утро хмурое простило. Это — не в меньше мере и вещь, неодушевленные предметы, одним словом. «вещный мир», больно и страстно сцепленный с человеческим существованием.

Старая кукла, смычок и струны, шарманка, маятник и часы, «шар на нитке темно-алой» выступают в лирике Анненского не просто как образы, иносказания, аллегории, а как соучастники и свидетели скрытого трагизма жизни. Человек жалеет вещь, и она отвечает человеку взволнованно-страстным бессвязным рассказом о его же, человека, страданиях, приоткрывая всю темноту и глубину муки — так глубоко

как Анненский, — до него и после него — не заглядывал ни один поэт:

Какой тяжелы, темный бред!
Как эти выси мутно-лунны!
Касаться скрипки столько лет
И не узнать при свете струны»

Кому ж нас надо? Кто зажег
Два желтых лика. Два унылых...
И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их.

«О, как давно! Сквозь эту тьму
скажи одно: ты та ли, та ли?»
И струны ластились к нему,
Звеня, но, ластясь, трепетали.

«Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? довольно?..»
И скрипка отвечала *да*,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял. Он затих,
А в скрипке это все держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось...

Современники вспоминают, каким надрывным голосом, почти переставая владеть собой, произносил Анненский последние строки ого, одного из любимейших им стихотворений «Смычок и струны», которое он, наряду с «Куклой», («То было на Вален-Коски»), охотно и часто читал в кругу близких ему слушателей.

«Собственно, в этот единственный в мировой поэзии пьесе три темы: чистая музыка, музыка как любовь и любовь как музыка. И все эти три темы, составляя волшебное единство, просвечивают одна сквозь другую», — полагал В. Н. Ильин. Н. Гумилев дал иной комментарий: «С кем не случалось этого? Кому не приходилось склоняться над своей мечтой, чувствуя, что возможность осуществить ее потеряна безвозвратно». Впрочем, каждый может прочесть или

прослушать «Смычок и струны» по-другому, по-своему, ибо возможность такого подхода заложена в самом сознании поэта, считавшего, что «ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно твердят Гамлета».

«...А в скрипке эхо все держалось...» Как долго? Вот уже век, как мы слышим эту мистическую музыку недосказанности человеческого сердца, которую не в силах заглушить сильные, резкие, уверенные синкопы новейшего времени.

«Нас манит сердца глубина. А голос собственный пугает», — говорит нам Анненский. «Голос собственный» — не есть ли это голос совести? Иногда ничего не предвещает его появления, как в стихотворении «В дороге», которое начинается с картины среднерусского пейзажа: «Перестал холодный дождь / Сизый пар по небу вьется, / Но на пятна нив и рощ / Точно блеск молочный льется...» А заканчивается — неожиданно вырвавшимся мучительным, странным вопросом от автора: «Дед идет с сумой и бос, / Нищета заводит повесть: / О, мучительный вопрос! / Наша совесть... Наша совесть...» (на эту непредсказуемость стиля Анненского обратил внимание еще Брюсов в статье «Поэты-импрессионисты», отмечавший, что «у него почти никогда нельзя угадать по двум первым стихам строфы двух следующих, и по началу стихотворения его конец. Иногда поэт выносит само слово «совесть» в подзаголовок, к примеру: «Старые эстонки. Из стихов кошмарной совести», иногда совесть персонифицируется, попадая в «благородное собрание» современных лауреатов, и ее страдающий голос дрожит, облитый горечью, злостью и сарказмом: «Какой кошмар! Все та же повесть... / И кто злодей, ее снизал? / Опять там не пускали совесть / На зеркала вощеных зал... Опять там улыбались язве / И гоготали, славя злость... / Христа не распинали разве, / И то затем, что не пришлось... // Опять там каверзный вопросах / Спускали с плеч, не вороша. / И все там было — злобность мосек / И пустодушье чинуша...» («Бессонные ночи»).

Спрашивается, откуда у столь утонченного поэта, которого даже обвиняли в эстетической маниакальности, ибо по его словам, всего «больнее увидать пустыни / слов», подлинной жалости и сострадании к униженным и оскорбленным, слабым и беззащитным («Дети»)? Ведь даже образы природы в его художественном мире, поражая редкой красотой утрат — «и парков черные, бездонные пруды, /Давно готовые для спелого страданья», «черное нищенство белизна», «этот нищенски синий и заплаканный лед», тем не менее увидены взглядом человека с повышенно-развитым чувством совести. В принципе не характерны для многих поэтов Серебряного века. Откуда оно такое?

Думается, точный ответ содержится в следующих словах современного исследователя: у Анненского, пишет П. П. Громов, «без нравственного начала рассыплется сам стих. Если изъять из лирического субъекта Анненского «совесть», «память о другом человеке» — моральную ответственность человека за человека, то не будет и стиха Анненского: это не отдельная от всего другого «тема», но нечто относящееся к основным качествам той души, сквозь восприятие и переживании которой вообще существует стих Анненского».

Л. Гинбзург считает, что в сознании поэта символизм, вообще «модернизм» встретился с глубоко усвоенным опытом социально-психологической литературы, и это скрещение принесло своеобразный плод, который скорее всего можно назвать психологическим символизмом. Сам термин не прижился, но наблюдение сохраняет свою ценность.

Опыт социально-психологической литературы — это даже не усвоены глубоко прочувствованный сердцем Анненского опыт русской реалистической прозы XIX века. Не случайно у него «совесть» почти всегда приводит рифму «повесть» и окликает повести Гоголя («Вий», «Портрет»), Толстого, Достоевского. В особенности последнего, которого он, как и его предшественник и родственный по духу поэт Н. Случевский, любил особо страстной любовью и предпочитал всем другим (даже у Чехова — «сухой ум»).

«Читайте Достоевского, любите Достоевского, — если можете, а не можете, браните Достоевского, но

читайте по-русски его и по возможности *только его*», — писал Анненский Е. М. Мухиной в письме от 5.06.1905 года. За что? «Над Достоевским тяготела одна власть. Он был поэтом нашей совести... Если поэзия Достоевского так насыщена страданиями, и при том переменно самым заправским и подлинным, то причину, конечно, надо искать именно в том, что это была поэзия совести... А стиль Достоевского? Эти плеоназмы, эти гиперболы, эта захлебывающаяся речь... Но вдумайтесь только в эту странную форму, и вы откроете в ней значительность: таков и должен быть язык взбудораженной совести, который сгущает, мозжит, твердит, захлебывается... В языке Достоевского есть особая, ему лишь свойственная и надобная точность, есть и резкая отчетливость, когда это нужно... Но это люди у него *опадают* от страха, сердце *стучит*, точно с крючка сорвалось, и глаза п*рикле*и*ваются* к лицу собеседника. Говорят, что поэзия Достоевского воспитывает в нас веру в людей. может быть. но в ней-то самой было несомненно уж слишком много боли, так что наше воспитание обошлось недешево».

Это сказано в статье «Достоевский», а таких статей о творчестве своего учителя Анненский написал несколько, поставив их под особым, одному ему присущим, углом исследования художественной идеологии автора «Преступлении и наказания»: «Я делаю попытку объяснить, как возникает сложность художественного создания из скрещивании мыслей и как прошлое воссоздается и видоизменяется в будущем» (в письме к А. В. Бородиной от 6.08.1908 г.).

Все эти статьи вошли в «Книги отражений», которые мы сегодня называем критической прозой поэта. Этот термин сравнительно нов и его применяют к тем критическим сочинениям, которые представляют художественную ценность.

Что же вкладывает сам поэт в понятие «отражений»? в предисловии от автора к Первой «Книге отражений» он напишет: «Критик стоит обыкновенно вне произведения: он его разбирает и оценивает. Он не только вне его, но где-то над ним. Я же писал здесь только о том, что *мной владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался*, что я хотел сберечь в себе, сделав

собою. Вот в каком смысле мои очерки — отражения, это вовсе не метафора...

Самое чтение поэта есть уже творчество. Поэты пишут не для зеркал и не для стоящих вод.

Тем более сложным и активным оказывается *фиксирование* наших впечатлений».

Анненскому это удалось. Мы видим, как чтение русских писателей и поэтов XIX становятся творчеством. Где анализ средств выразительности (статья «Символы красоты у русских писателей») принимает столь же острую выразительную форму. Разве можно забыть его, Анненского, определение «Преступления и наказания» Достоевского: «Это роман знойного запаха известки и олифы, но еще более — это роман *безобразных* давящих комнат».

Или как сказано в финале о «Трех сестрах» Чехова: «В конце драмы сестры гнутся друг к другу, как овцы, застигнутые непогодой... Как ветлы в поле, когда ветер шумно собьет и скосматит их бледную листву в один общий трепет...»

В критической прозе Анненского отразился поэт Анненский не в меньшей, а, может быть, и в большей степени, чем в стихах и переводах. Некоторые из современников считали: критическое чутье его нельзя назвать иначе как тайноведением: «...как никто другой, умел он прислушиваться к чужой душе, осязать подсознательную стихию творческого «Я». В этом заключалось его неподражаемое колдовство. И неудивительно, что там, в глубинах этой стихии, ему мерещилось много страшного, даже чудовищного, и подчас до конца не выразимого критической прозой. Он и уснащал свою прозу поэтическими метафорами и становилась подчас его критика какой-то дерзко-обличительной психологической лирикой.

Но разве и поэзия Анненского... не насквозь психологична? Внешнего бездуховного нет в ней ничего: вся сквозит внутренним видением и ведением». (С. Маковский).

Это утверждение не расходится с тем образом личности — страстной, не равнодушной, на много опережающей эстетствующий модернизм своего времени, которая предстает перед нами в переписке поэта(то же значительная, богатейшая, не прочитанная еще

нами часть наследия Анненского). Вот одно из наиболее проницательных его суждений, высказанных в письме от 25.06.1906 г. к своей постоянной корреспондентке А. В. Бородиной, жене выдающегося ученого-путейца: «Зачем не дано мне дара доказать другим и себе, до какой степени слита ее душа с тем, что не она, но что вечно творится и ею, как одним из атомов мирового духа... Слово?.. Нет, слова мало для этого... Слово слишком грубый символ... Слово опошлили, затрепали, слово на виду, на отчете... На слово налипли шлаки национальности, инстинктов, — слово, к тому же , и лжет. <по> тому <что> лжет только слово. Поэзия, да: но она выше слова».

«Читая такие шедевры лирики Анненского, как, к примеру, «Лунная ночь в исходе зимы» (стихотворение, как и многие другие у этого, казалось бы, книжного, «кабинетного ученого» написано в дороге, на почтовом тракте Вологда — Тотьма, да-да, в тех самых, благословенных для русской поэзии рубцовских местах), понимает, что здесь имелось в виду: «Мы на полустанке, / Мы забыты ночью, / Тихой лунной ночью, / На лесной полянке... / Бред — или воочью / Мы на полустанке / И забыты ночью?..» Нас завораживают даже не слов а — самые обычные, простые и ясные, а поэзия, повтор, создающий колдовскую музыку света, в которой — тем не менее — остро мерцают прозы пристальной крупицы: «Далеко зашел ты, / Паровик усталый! / Доски бледно-желты, / Серебристо-желты, / И налип на шпалы / Иней мертвоталый... // осеребренный / Месяцем жемчужным, / Этот длинный черный /Сторож станционный / С фонарем ненужным / на тени узорной?» (Когда разгуляется» — станет виднее, у кого брали уроки поздний Пастернак, Тарковский, Л. Миллер).

Мы всегда чувствуем: то, что происходит Здесь, на наших глазах, одновременно происходит и Там, в Вечности, которая, однако, не представлялась поэту «звездным небом гармонии». А была наполнена тем уже трагизмом безысходности, что и жизнь человеческой личности: «А где-то там метутся средь огня / Такие ж «я», без счета и названья, / И чье-то молодое за меня / Кончается в тоске существованья». («Гармония»). «Мне кажется, что там есть и черные прова-

лы, и синие выси, и беспокойный облака, и страдание, хотя бы только не бессмысленные...

Может быть, потому, что я потерял бога и беспокойно, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным», — говорил он в письме к А. В. Бородиной от 15.06.1904 г.

Создание поэзии проектируются в бесконечном (это то же его любимая мысль):

Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя...
Не потому, чтоб я ее любил,
А потому, что я томлюсь с другими.

И если мне сомненье тяжело,
Я у Нее одной ищу ответа,
Не потому, что от Нее светло,
А потому, что с Нею не до света.

*(«Среди миров»)*
*3 апреля 1909 года*
*Ц(арское) С(ело)*

Не есть ли поэзия Иннокентия Анненского тем самым неразгаданным проектом из бесконечности, приготовленным для жатвы будущего, который человеку наших дне еще предстоит с волнением творить в своей душе, ища оправдания, красоты и смысла жизни?

**Вячеслав Киктенко**
(Москва)

# АННЕНСКИЙ ИННОКЕНТИЙ ФЕДОРОВИЧ
## 20 августа (1 сентября)1855 — 1909 30 ноября (12 декабря)
## Из книги «Антология одного стихотворения», или: «Полюби со мной»

Пушкин на вопрос: «Цель поэзии?» ответил по-пушкински кинжально, разяще и непререкаемо: «Цель поэзии — сама поэзия». В этом ответе заключалась та полнота бытия, что была дарована одному только времени в судьбе России, и одному только человеку. Кажется теперь иногда, что и не совсем даже человеку, но чему-то большему, гораздо большему, нежели существо из плоти и крови — чему-то нечеловечески гармоничному...

Впрочем, не станем кощунствовать, относя реального земного человека к области неземного. Заметим только, что тайна пушкинской гармонии вообще самая великая тайна поэта. Да, в стихах его и прозе рассыпано столько текстологических загадок, что хватило литературоведам не на одно столетие. Но не они поражают душу читателя, а гармония — как, откуда явлено это чудо, это равновесие страстей, мыслей, ритмов? Да и где сам поэт? Вроде бы — всюду. И в то же самое время — как бы нигде. Вот и в ответе этом, про цель поэзии, слышится голос неземной, но исполненный в то же время всей полноты и тайны бытия. Воздух эпохи, плотность материи, полнота дара такова, что слова точно бы отражаются в морозном кристалле времени во всей их целостности...

Почему речь зашла о Пушкине в разговоре об Анненском? Да хотя бы потому, что более высокого образчика в русской поэзии для самого Иннокентия Федоровича и не было. Были античные авторы, которыми он всю жизнь увлечённо занимался, но лишь Пушкин, кажется, был для него тем магическим зеркалом, в которое он вглядывался всю жизнь, творчес-

ки соизмеряя свою и его судьбу, и не претендуя в то же время на тождество судьбинное, а тем более равенство иерархическое.

А вот в судьбе обоих поэтов была одна общая точка отсчёта, да какая! — Царское Село, граф Василий Комаровский (трагически прекрасный, явно недооценённый поэт), Ахматова, Гумилёв... всех не перечислить. Но связаны они все, как ни странно, связаны через эпохи какой-то единой таинственной нитью — пушкинской чистотою тона, которого после уже и не встречалось, кажется, в русской поэзии. Хотя талантами она не оскудевала. Но это уже другой разговор.

Царское Село связало по судьбе Пушкина и Анненского. Только путь одного поэта с него начался, а путь другого закончился. Словно бы некий зеркальный подтекст тут закольцован: начало и конец, исток и устье...

Да, похоже, что устье русской классической поэзии наметилось именно с творчества Анненского, которое и знаменовало собою то истончение плотности бытия, размывание его полноты, разрыхление самого воздуха поэзии, что впоследствии обозначат одним довольно противным и выспренним словом — Декаданс. Это понятие разобьют на множество видов и подвидов — символизм, акмеизм, футуризм...всех «измов» не счесть. Но суть остаётся одна — целостность и полнота пушкинского слова будет дробиться, размываться, и нередко в угоду эксперименту подвергаться чуть ли не химическому анализу, чуть ли не радиоактивному...

Винить во всём этом Анненского, как предтечу, совершенно глупо и пошло. Я далёк не только от самой этой мысли, но даже от малейшего побуждения к ней. Просто Анненскому как наиболее тонкому, талантливому и беспримерно честному поэту своей эпохи выпала эта роль — быть провозвестником нового поэтического времени. Он первый почуял в воздухе что-то неладное. Он зафиксировал в своей тончайшей лирике саму нехватку воздуха, чуть ли даже не на уровне атмосферного явления зафиксировал. Всем своим творчеством он словно бы говорит — воздух рушится, материя изнашивается, и в её просветах, в дырах её сквозит уже воздух иной, где порою мерца-

ют прогалы инобытия... Так какой же он к черту поэт, если не попытается заглянуть в эти прогалы!?.

Если не попытается высказать то несказанное, к чему, кажется, и рвались поэты всех предшествующих времён — поэты, пророки, безумцы?..

Но в отличие от других поэтов, подчас гениально одарённых, Анненский не просто хочет увидеть иные миры и поразить воображение читателя увиденным — хаос ли там полнейший сквозит, гармоничное ли нечто вырисовывается, или вообще некая несуразица — лишь бы читатель был поражён... нет. Анненский и в этих видениях инобытия ищет и — находит-таки! — связь глубоко человеческую, связь не просто голых миров, но связь всех духовных наработок человечества, связь культуры и веры. А иначе для чего они, эти иные миры, если для человека они холодны, пусты и попросту, быть может, непристойны, непригодны для бытия?

Так Христианство — единственно и впервые даровало человеку чудесную возможность личностного, а не абстрактного общения с миром Горним.

Так поэт сумел связать и очеловечить, «затеплить» культурой разные миры — мир внутреннего человека с миром внешним, иным, ещё не знаемым, еще только мерцающим сквозь толщу вод и времён:

Я на дне. Я печальный обломок.
Надо мной зеленеет вода... —

пишет он в одном из своих шедевров, который мы и взяли за основу в этой главе книги «Антология одного стихотворения», в главе об Иннокентии Федоровиче Анненском.

Тютчев, некогда поражённый картиной эпидемии малярии в окрестностях Рима, написал гениальные стихи, где заражённый воздух, где это, «во всём разлитое таинственное зло» — скрыто благоухающей природой (а природа была для пантеиста Тютчева — и в то же время христианина Тютчева! — такое случается в поэзии, — природа была для поэта божеством). И вот, эта благоухающая природа, этот покров прекрасного предстаёт для поэта как высшая милость беспощадного к человеку мира. Этим покро-

вом сама смерть смягчает для людей своё ужасное явление, красотою природы она, смерть:

Как тканью лёгкою свой образ прикрывает,
Да утаит от них приход ужасный свой!..

Для Тютчева здесь надежда и милость именно природа — эта вечно прекрасная природа, и лишь в ней он видит всеобщую пантеистическую связь разных миров.

А вот для Анненского одного пантеизма уже мало, ему важно личностное устремление даже в иной жизни. Ему важно знать, что жизненные усилия были не только прекрасной мечтой, не одним только плодом творческого воображения множества поколений поэтов, мыслителей, скульпторов, ему, «печальному обломку» прекрасного, лежащего где-то на дне, важно увидеть в живой связи времён и миров то ЦЕЛОЕ, частичкой чего он всегда себя ощущал и без чего не мыслил целостного бытия...

Остро, и даже порою по-животному хищно чувствующие поэты нового, 20-го уже века, выразили этот распад воздуха и материи иногда даже более осязаемо, нежели Анненский. Но они и не были первыми.

Так ранний Пастернак, в чисто ребяческом, а потому и не отдающем себе отчёта восторге, буквально кричал:

Весна, я с улицы, где тополь удивлён,
Где даль пугается, где дом упасть боится,
Где воздух синь, как узелок с бельём
У выписавшегося из больницы...

Молодого поэта просто и непосредственно радует эта «расшатанность» воздуха, бытия, и более здесь он ни о чём не задумывается. Поздние раздумья придут к нему потом, когда сомкнётся для него вековая связь культур и традиций, а сейчас — просто ликование! Ноздрями втянул грозовой воздух времени, почуял некий распад, нашёл яркие слова и образы — всё, задача поэта исполнена, стихи состоялись. И они действительно состоялись, они живые, острые, молодые.

А вот для Анненского этого было явно недостаточно. Ему необходимо увидеть за частным целое, ему недостаточно ликования лишь от того, что он прекрасный, но всё же обломок. Всего лишь обломок прекрасного Целого. И он задыхается — от нехватки воздуха, кислорода, от нехватки понимания окружающими духа трагедийности накатывающихся времён.

Ахматова тонко, тоньше всех остальных почувствовала эту онтологическую тоску и трагедию любимого поэта, внешне вполне, казалось бы, благополучного человека, уважаемого преподавателя словесности:

А тот, кого учителем считаю,
Как тень прошёл и тени не оставил,
Весь яд впитал, всю эту одурь выпил,
И славы ждал, и славы не дождался,
Кто был предвестьем, предзнаменованьем,
Всех пожалел, во всех вдохнул томленье —
И задохнулся...

Так написала она в 1945 году, из другой эпохи, из другого — уже не метафизически а реально грозового воздуха.

Примерно в эти же времена другой русский поэт и писатель, с другого континента слал миру свои, тревожащие не только душу, но и весь новый социум сигналы: «СОС!», «Воздуха почти не осталось!», «Мы становимся прозрачными!», «Скоро не останется **Тайны!**..»

Его роман «Приглашение на казнь» буквально кричит об этом: главного героя, несчастного Цинцинната Ц. судят за непрозрачность. Это главное преступление — быть непрозрачным, сохранить личностное начало в насквозь опрозраченном безличностном мире. Во всяком случае — по версии романа. Так в эпоху позднего Рима главным преступлением считалось быть христианином. То есть нести личностное начало в общей языческой массе.

В странном и, кажется, пророческом мире романа Набокова, во всей его атмосфере разлит тревожный сигнал-вопрос — как человеку сохранить себя в мире новых технологий и реалий, буквально раздевающих человека? А ведь Набоков вряд ли тогда слышал о

компьютерах, и тем более о виртуальных способах «опрозрачивания» личной жизни человека, его банковских счетов и т.д. Он просто чуял нечеловеческой своей интуицией, что это всё грядет, и писал, кричал, предупреждал об этом.

А то, что воздух рушится, и сквозь него видно иное, он знал уже давно, но со всей своей интеллектуальной трезвостью говорил лишь о максимальной, на его взгляд, возможности зрения человека *провидящего* — о счастливой возможности угадать за толщей вод, времён и миров лишь *чужие* корабли, проплывающие в страшной дали. И даже не сами корабли увидеть (для него неважно, кажется, что они неведомо *чьи* и неизвестно *куда* плывущие), а попробовать разглядеть за гигантскими пространствами — там, в вышине — тени, лишь тени этих кораблей!..

А вот для Анненского это не безличные тени. Да они, тени, и ни к чему для него, если они вот такие — безличные. Для него не безличными были и *этот*, и *тот* миры. Он их ощущает не только душою, но и всей физиологией поэта. Вся его сущность таинственно сочеталась «...тем светом, как растёт трава и ходит стрелка часовая...»

Вообще-то, по сути своей, сочеталась несочетаемым. Но вот, поди ж ты, у Анненского — сочеталось! Порою сами названия стихотворений у него говорят за себя, например: «То и Это».

А это значит, что не проклинать надо страшное в *том* или *этом* мире, а принять его, принять даже так, гибельно зная, что если нужно, если честно, если по судьбе и последней правде, то:

...надо лечь в угарный,
Голубой туман костра,
Если тошен луч фонарный
На скользоте топора...

Он не просто знает, что соприсутствие разных миров реально, он это всей кожей ощущает, и он просто фиксирует — иначе не могу сказать — фиксирует жутковатое:

...что-то по самые плечи
В землю сейчас уходило...

В одном из самых страшных своих — по судьбе и культуре страшных произведений, в стихотворении «Петербург», даже зная, даже провидя прошлое и будущее русской истории, он не отрекается ни от судьбы, ни от истории, ни от культуры в их трагедийности. Не перечёркивает ни *тех*, ни *других*, даже провидя, кажется, в какой братоубийственной схватке они вскоре сойдутся:

...я не знаю, где *вы* и где *мы*,
Только знаю, что крепко мы слиты.

Сочинил ли нас царский указ?
Потопить ли нас шведы забыли?
Вместо сказки в прошедшем у нас
Только камни да страшные были.

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета...

Он принимает Россию, её Историю — целиком. Так же, как принимает и *тот*, и *этот* миры. Но для него, в отличие от других поэтов, именно Культура и есть та самая живая ниточка, или даже та самая тростинка, через которую дышат под водою, переходя омуты и тайные броды. А этим омутом, который следует перебрести, и была, кажется, для Анненского — жизнь...

А вот Культура для него — и Вечность, и Личность, и Человечность в одном лице. И недаром же он так тоскует о Целом, лёжа печальным обломком на дне. Тоскует ещё и потому, что знает — и о нём тоже тоскуют... тоскует что-то родное — там, высоко-высоко:

...Там тоскует по мне Андромеда
С искалеченной белой рукой...

Знаменитая статуя из Пушкинского (Екатерининского) сада тоже ведь знак, да какой! По преданию она, Андромеда, была отдана морскому чудовищу, а после смерти превратилась в созвездие.

И поэт, прекрасно знавший мифологию, любил, очень любил этот, видимо глубоко соприродный ему, мотив. Не об этом ли он говорил в самом, пожалуй, знаменитом своём стихотворении. В самом известном, во всяком случае, широко расцитированном и распетом исполнителями романсов стихотворении:

Среди миров, в мерцании светил
Одной звезды я повторяю имя...

Это, конечно, лишь предположение, что он здесь говорил именно про Андромеду, но всё же, всё же, всё же — а почему бы и нет?..

Устал Анненский рано, он не прожил и 55 лет. Умер на вокзале, — от инфаркта, по медицинскому заключению.

А по слову поэта — задохнулся.

Да ведь и вокзал, как символ *отбытия* (отбытия куда бы то ни было), также символичен. Зов иных миров поэт, под конец жизни, воспринимал всё чаще как бред. Или даже как бредовый шепот, томивший его «постылый покой». Это уже не был тот ясный и вечный голос, который звучал и звенел в молодые годы, и обещал невозможное... Помните?

...ты придёшь и на голос печали,
Потому что светла и нежна,
Потому что тебя обещали
Мне когда-то сирень и луна...

Теперь голоса, шёпоты и обещания становились иными.

И если на вопрос «Цель поэзии?» Пушкин отвечал — «Цель поэзии — сама поэзия», то Анненский на вопрос, самому же себе и поставленный — «Что такое поэзия?», ответил с той честной неопределённостью, которая во многом и отвечала его творчеству — он написал так: «Что такое поэзия? Этого я не знаю»...

А вот то, что Пушкинский парк со статуей Андромеды был не просто садом для него, даже сильно уставшего от шума жизни, но некоей поэтической проекцией Сада Небесного, кажется вполне очевидным.

Ведь не случайно там, именно там хотел поэт встретиться с Целым — и это была для него встреча с живым, одухотворённым, человеческими устремлениями возделанным, поколениями людей возлюбленным Целым, а не просто встреча с экзотическим садом, пусть даже и прекрасным...

На земле, где всё меньше оставалось для поэта воздуха, Анненскому становилось душно. Он испил свою чашу, свой земной воздух, и — «печальный обломок» — глядел теперь уже всё чаще, всё страстнее глядел туда, ввысь, где белело ему сквозь толщу воды чудесное Целое.

«Я на дне, я печальный обломок,
Надо мной зеленеет вода.
Из тяжёлых стеклянных потёмок
Нет путей никому. Никуда...
Помню небо, зигзаги полёта,
Белый мрамор, под ним водоём,
Помню дым от струи водомёта,
Весь изнизанный синим огнём...
Если ж верить тем шёпотам бреда,
Что томят мой постылый покой,
Там тоскует по мне Андромеда
С искалеченной белой рукой.

*20 мая 1906*

До конца земной жизни оставалось три с небольшим года.

До Вечности — практически ничего.

Она уже вырвала его из Времени.

**Алексей Антонов**
(Москва)

# «ОНИ» И «МЫ» ПОСЛЕ АКМЕИЗМА
## русская поэзия 10-20-х годов XX века в свете классификации И. Анненского

1.

Первый номер журнала «Аполлон» поместил программную статью Иннокентия Анненского «О современном лиризме», в которой дан подробный обзор творчества наиболее заметных поэтов «нового искусства». Статья эта даже при незаконченности, внешнем экспрессионизме и эссеизме может рассматриваться как некое подведение предварительных итогов поэзии Серебряного века. Но ведь можно взглянуть на нее и как на своего рода прогноз на будущее (хотя бы и ближайшее).

После Великой революции ситуация в стране и, конечно же, в литературе изменилась кардинальным образом. Новая поэзия декларативно отказалась от презренного «наследия прошлого», и уже к 30-м годам художественный опыт Серебряного века был, казалось, прочно и навсегда забыт. Однако мы-то не будем забывать, что новую революционную литературу делали люди, зачитывавшиеся в юности Бальмонтом, воспитанные на экспериментах Брюсова, взлелеянные музыкой Блока, очарованные фантазиями Белого, потрясенные «кинематографичностью» словесных картин Гумилева. То есть они были или сами поэтами Серебряного века, или поэтами, так или иначе воспитанными на его традициях.

Уже одно это позволяет искать следы эстетики Серебряного века в новой революционной поэзии. Они, эти следы, порой неузнаваемо «переодеты», порой до неузнаваемости же шаржированы, но они, несомненно, есть. Поэтому, на мой взгляд, лучше говорить не о двух, а все-таки об одной и той же, пусть эволюционировавшей, пусть переориентированной культуре, об одной литературе.

Итак, попытаемся понять, какие эстетические критерии канувших в забвение символизма и акмеизма (с футуристами проще, поскольку они, переименовываясь то в комфутов, то в лефов, то в новых лефов, то в рефов, сами продолжали активно развивать свою поэтику) усвоила и предпочла советская поэзия, как она трансформировала и приспособила их к новым задачам, вставшим перед литературой, каким опытом гонимых и хулимых «декадентов» она — легально или нелегально — воспользовалась при новом режиме.

Статья И. Анненского дает четкую, чуткую и разветвленную классификацию различных направлений и оттенков символистской поэзии. Внутренне отталкиваясь от поэтической системы символизма (но никак не от творчества поэтов-символистов) И. Анненский указал те черты «нового искусства» (но не творчества отдельных поэтов), которые он считал тупиковыми, и тем самым наметил пути выхода из тупика. Рассмотрим лишь самые основные характеристики «их» творчества, выдвинутые им в статье.

## 2.

Это, **во-первых**, **неприятие усложненности символистской поэзии.** Так, процитировав стихотворение Вяч. Иванова «Суд огня» критик называет его «криптограммой», разгадать которую не по силам большинству читателей. Надо заметить, что И. Анненский здесь не одинок. Ведь и сам Вяч. Иванов сетовал на «глубину нашу и утонченность нашу»[1]. А в статье «Кризис индивидуализма» он констатирует, что «какой-то перелом совершился в нашей душе, какой-то еще темный поворот к полюсу соборности».[2]

В том же самом №1 «Аполлона», во «Вступлении», одним из авторов которого был И. Анненский, «широкий путь «аполлонизма» трактуется как «только сильное и жизненное искусство за пределами болезненного распада духа и лже-новаторства»[3]. Требование «мужественно-твердого и ясного взгляда на жизнь», «прекрасной ясности» выдвигают и Гумилев, Городецкий, Кузмин. Однако возгласы «будем как дети» раздаются и с парохода футуристов. Однако желание

стать неотличимой «песчинкой» коллектива, променять бремя духовной сложности на чувство локтя сквозит и в декларациях пролетарских поэтов. Что позволяет считать эту тенденцию всеобщей. Тяга к «опрощению» появилась в разных лагерях еще до революции. Но если акмеисты сделали только шаг в сторону «опрощения» поэзии, освобождения ее от «распада духа», то новая до— и послереволюционная литература прошла этот путь до конца — до пролеткультовских «мы», до двойкиных, тройкиных и фоскиных Маяковского. В революционные дни идея коллективизма захватывает даже сторонника совсем иной поэтики Н. Тихонова.

В изверившейся, немощной Европе
Мы — первые строители-вожди.
Мы — первые апостолы дерзанья,
И с нами все: начало и конец.
*(«Перекресток утопий»)*

3.

**Во-вторых**, И. Анненский довольно критически относится к **символу**, или, вернее, к тому, во что превращается символ в стихах большинства символистов. И. Анненский высоко оценивает творчество «природного символиста» А. Блока, у которого символ развивается, как «одна тонкая извилистая линия», где символ рождает символ, одно «наводит» на другое, другое — на третье и т. д. Однако все чаще и чаще символ превращается в «эмблему», в то, что еще Мережковский в «Причинах упадка...» называл «холодной аллегорией».

После И. Анненского можно, пожалуй, говорить о некоторой исконной безответственности символа, только лишь смутно намекающего на реальность, но не называющего, не обозначающего её. В равнодушных руках символ очень легко становится кодом, условным шифром для «своих», что и продемонстрировала его дальнейшая эволюция в позднесимволистской и советской поэзии.

В русской поэзии XX века эстетика символизма оказалась тупиковой ветвью. После заката симво-

лизма ее восприняли, пожалуй, только пролетарские поэты. Декларируя «культурное наследие прошлого», пролеткультовцы на деле заменили «непознаваемое» на «космизм» и «планетарность» мировой революции, эгоцентричного «юношу бледного» на безликий «коллектив», а шопеновскую мелодичность на Госсековы траурные марши и легко освоили язык символов. Вспомним «рабочее» стихотворение А. Блока «Фабрика»: «В соседнем доме окна жолты» и т. д. А вот как копирует блоковскую музыку поэт-пролеткультовец А. Поморский в стихотворении 1914 года, написанном по поводу разгрома редакции газеты «Правда»:

Разбиты матрицы-квадраты
В настороженной тишине.
Их топчут пьяные солдаты,
И стекла выбиты в окне.

Пускай поруган луч свободы, —
Не жди сомненья и слезы!
Ведь «Правда» говорит с народом
Призывным языком грозы!..

Конечно, и «настороженная тишина», и поруганный «луч свободы», и «сомненье», и «слеза», и «гроза», мирно соседствующие с «пьяными солдатами» и выбитыми стеклами, — украдены у символизма. А вот — стихотворение Ф. Шкулева («Невская правда», 1912 г.):

Мы кузнецы, и дух наш молод,
Куем мы к счастию ключи!
Вздымайся выше, тяжкий молот,
В стальную грудь сильней стучи!

И тут «к счастию ключи» отзываются и «Ключами тайн» В. Брюсова и утонувшими ключами эпигона символизма Аделаиды Герцык («Ключи утонули в море...»), и «Ключами...» вряд ли известного Ф. Шкулеву средневекового немецкого мистика Экхарта. Да, впрочем, у новой пролетарской поэзии, возросшей в

образной среде символизма, и не могло быть другого языка. Поэтому и декадентствующая А. Герцык, и революционные А. Поморский со Ф. Шкулевым выражают свои совершенно полярные чувства совершенно одинаково — в стиле эпохи.

В революционные дни и месяцы вся поэзия как бы «символизировалась» («Двенадцать» и «Скифы» А. Блока, «Мистерия-буфф» В. Маяковского, стихи С. Есенина, планетарная поэзия Пролеткульта).

Однако сам символ — основной инструмент поэтики символистов — еще в дореволюционные годы наряду с мощными выразительными и смысловыми возможностями обнаружил также и тенденции к раннему старению, быстрому перенасыщению смыслами, переходящему в девальвацию смысла вообще. Вот, например, опубликованное в 1909 году стихотворение второстепенной поэтессы-символистки Аделаиды Герцык, о которой В. Брюсов писал, что ей «во всем ей хочется увидеть глубокий символический смысл»:

Ключи утонули в море —
От жизни, от прежних лет...
В море — вода темна,
В море — не сыщешь дна,
И нам уж возврата нет.

Мы вышли за грань на мгновенье,
Нам воздух казался жгуч —
В этот вечерний час
Кто-то забыл про нас,
И двери замкнул на ключ...[4]

*(«Ключи утонули в море»)*

В этих стихах «символический смысл» настолько «глубок» (а вернее сказать — широк), что и «ключи», и «море», и «мы», и «грань», и «двери» могут обозначать все, что угодно или — не обозначать ничего. Столь же стемительно обессмыслились и куда более агрессивные, хотя столь же расплывчатые символы, кочевавшие от одного пролетарского поэта к другому: *буря, вихрь, гроза, гром, заря, кузнец, меч, рать, солнце* и т. п.

Замечу, кстати, что новый виток «символизации» поэзии придется на вторую половину 30-х годов и снова будет вызван «образом врага». И вот выстраивается новый ряд «символов»-эмблем: *фашистский огонь, советская наша звезда, колокол набатный, народной кары грозный гром, гнусных змей клубок* и т. п.

Но в целом символика не характерна для советской поэзии. Она реанимируется исключительно в периоды всплесков агрессии. В остальное же (более спокойное) время поэзия развивается скорее «по акмеистскому принципу», уходя от невнятно-расплывчатого символа к конкретному-чувственному «слову».

Отказываются от символа имажинисты. В их стихах, как будто вслед за Ахматовой, употребляется прием овеществления невещественного чувства.

Из сердца в ладонях
Несу любовь.
Ее возьми —
Как голову Иоканана,
Как голову Олоферна... —
*(«***Ивану Старцеву»)*

пишет в 1916 году А. Мариенгоф.

Подчеркнуто аналитична, расщепляющая мир на «ощутимые» частицы поэзия обериутов, как, например, у раннего Заболоцкого:

Толстозадые русалки
Улетают прямо в небо,
Руки крепкие, как палки,
Груди круглые, как репа.
*(«Меркнут знаки зодиака»)*

«Изображение вещей и явлений в ту пору было для меня самоцелью», — вспоминал впоследствии об обериутской юности Н. Заболоцкий[5].

«Вещна», «картинна», конкретна поэзия «Тихонова, Сельвинского, Пастернака», да и самого приведшего этот ряд Э. Багрицкого:

И вывеску огромную певец
Разглядывает с жадным любопытством:
Там кисть широкая намалевала
Оранжевую сельдь на блюде синем,
Малиновую колбасу и чашки
Зеленые с разводом золотым.
*(«Трактир»)*

4.

Третья черта поэзии символизма — ее **музыкальность**. Обратившись к одному из стихотворений Ф. Сологуба, И. Анненский пишет: «Только вы не разбирайте здесь слов. Я боюсь даже, что вы найдете их сочетания банальными. А вот лучше сосчитайте-ка, сколько здесь А и полу-А — посмотрите, как человек воздуху набирает от того, что увидел, как у ведьмы упала белая рубаха»[6]. С этой же музыкально-фонетической точки зрения проанализирована и «Незнакомка» А. Блока. Не отрицая полубессмысленную мелодику камлания как таковую и даже восхищаясь мастерством Блока и Сологуба, Анненский все же не может согласиться с главенством ритма в ущерб смыслу.

Эта бравурная барабанно-тромбонная интонация и ритмика захлестывали страницы пролеткультовских изданий.

Он в кузнице горящих дум
Кует, дробит металл.
Бум-бум, бум-бум!
Звенящий шум,
Рабочий класс восстал! —

писал в 1920 году в стихотворении «Пролетарий» поэт Ив. Шувалов. Критик В. Дубровский назвал такую «музыку революции» «визгизмом»: «Слушая этот барабанный бой, испытывая на своей шкуре трубный голос, невольно вспоминаешь доброе старое большевистское словечко: визгизм. Визгизм — это ... высочайший тон при пустоте содержания, оглушительные слова, не связанные с живой пролетарской тканью революции, слова безответственные...»[7]

Значительно грубее и позже эту усталость от ритма выразил третьестепенный эмигрантский поэт И. И. Вонсович (эдакий капитан Лебядкин из Харбина):

Ритмичным быть не может стих,
Когда эпоха неритмична,
Когда людей обуял псих
Ниспровергать все анархично[8].
*(«Утрата ритма»)*

Имажинисты (в частности А. Мариенгоф) декларировали уход от набившей оскомину «музыкальности в стихе», широко использовали «дисгармоничный» свободный стих и переносили акцент на «цепочки образов», на «этимологию как один из источников порождения образной системы»[9].

Обериуты, обязуясь изображать «неритмичную» эпоху самоценно и самоцельно, тоже широко использовали «рваные», спотыкающиеся ритмы, как тот же Заболоцкий:

То вдруг присвистнет, одинокая,
Совьется маленьким ужом,
И вновь несется, нежно охая,
Прелестный образ и почти нагишом!
Но вот одежды беспокойство
Вкруг тела складками легло.
Хотя напрасно!
Членов нежное устройство
На всех впечатление произвело.
(Н. Заболоцкий *«Цирк»)*

И наконец, в советской поэзии были и прямые наследники акмеистов, культивировавшие в своей поэзии не «песенность», а «разговорность», не «мелодичность», а «отрывистость», как, например, у Тихонова:

Капуста, подсолнечник, шпалы, пост,
Комендант прост и пакет прост.
(Н. Тихонов *«Баллада о синем пакете»)*

Таким образом, и в области ритмической организации стиха можно наблюдать у поэтов различных школ и групп устойчивую тенденцию, движение, так сказать, от Жуковского к Державину.

5.

«Для меня нет большего удовольствия, как увидеть иллюзорность вчерашнего верования», — писал И. Анненский С. А. Соколову. И действительно, в статье «О современном лиризме» он критикует не «личности», но, отталкиваясь от изживших и исчерпавших себя черт литературного верования, угадывает многое в поэзии другой, неизвестной ему эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Иванов В.И.* Собрание сочинений. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 836.

[2] Там же.

[3] Аполлон. 1909. № 1. Паг. 1. С. 4.

[4] Русская поэзия Серебряного века (1890-1917). Антология. М., «Наука», 1993. С. 311.

[5] «Литературный Ленинград», 1936, 1 апреля.

[6] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 354.

[7] *Дубровский В.* О пролетарской литературе. — «Правда», 1923, № 30, 10 февраля.

[8] Цит. по: *В. Ходасевич.* Колеблемый треножник. С. 599.

[9] *Мариенгоф А.* Буян-остров. Имажинизм. М., 1920. С. 16.

**Александр Васин**
(Москва)

# СЛОВО ОБ И. АННЕНСКОМ

Я не считаю себя исследователем И. Ф. Анненского. Наверное, я любящий читатель. Но не только стихи или «Книги отражений», а вся жизнь его вызывает удивление и восторг. Начну не совсем со своего. В одном из предыдущих выступлений шла речь о стихотворении «Я на дне» как символе увядания и т.п. Возможно, такой мотив и присутствует, но, на мой взгляд, как маскирующий главное. (В этой аудитории, думаю, нет необходимости рассказывать миф об Андромеде и Кассиопее.) Скрытым смыслом этих трёх строф является идея материнского предательства, матери-убийцы: Андромедой, дочерью, откупается от Посейдона за свои грехи Кассиопея... «Там тоскует по мне Андромеда / С искалеченной белой рукой...» — это не хулиганы в парке отбили, а чудище пытается схватить, пока не прилетит спаситель Персей, которым, похоже, представляет себя (для нас завуалированно, многозаслонённо) некто «поэт И. Анненский». Написано это стихотворение в 1906 году, в тот период закончена драма «Фамира-кифарэд», в которой речь именно о том же. Возможно, здесь выявляется некое тяжелейшее переживание Анненского-человека.

В других выступлениях (с твёрдым или-или): Анненский — либерал, Анненский — православный человек... Но ведь реальный Иннокентий Фёдорович и такой, и такой, и ещё какой-то... Он без натуги обнаруживает перед нами свою потрясающую, огромную и тонко нюансированную субъективность.

Благодарю В. П. Смирнова за приглашение на конференцию. Наверное, причина в том, что под моим руководством собрана и издана трёхтомная «Антология русского лиризма. XX век» и открывает её именно И. Ф. Анненский. Не дожидаясь, о чём договорятся мудрецы на олимпах культуры, я и мы говорим миру, что для нас он — Первый. Он запев к

действительной культуре XX века, первый труженик её! В размерах данного труда я дал примерное понятие о русском лиризме: это *личное чувство первородной связи* с землёй и небом, историей; приятие жизни, даже если она не слишком милостива к тебе самому, врождённое ощущение жизни за пределами простого взгляда: вот где нет равных И. Ф. Анненскому в веке ушедшем.

Три имени XIX века — Лермонтов, Фет, Анненский, три героя культуры чудовищным образом расплачиваются по сей день за лукавую пушкинскую формулу, напыщенную, как многое у Пушкина: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...», — ну, дальше вы знаете... Дело в том, что И. Анненский не знает передышек! (Как и Лермонтов, как и Фет!) У него нет такого, что, «пока не требует», он валяется в пыли и «всех ничтожней», а когда «потребует» — он воспламенился и — рука к перу, перо — к топору... И мне кажется, что наша с ним проблема (и моя тоже) именно в том, что И. Ф. Анненский представляет собой непостижимый акт непрерывного присутствия, непрерывного созидания, непрерывного и разнообразного! Напряжение всех сил ежеминутное, сложнейшее сочетание самых разных стремлений: поэт, учитель, философ, переводчик (да какой!), чиновник-генерал (!), эллинист-филолог... и т.д. и — отец и глава семьи... Кстати, чтобы содержать семью, поначалу с двумя «не своими» детьми, молодой И. Анненский, страдающий тяжёлой болезнью сердца, ведёт по 56 уроков в неделю! (В бытность мою учителем я нашёл данные: за один урок учитель тратит сил больше, чем инженер за 8-часовой рабочий день!) А уж его чувство и знание европейской культуры...

Он один по первым стихотворениям «Черубины» почуял подвох: «Эта девушка думает по-русски». Удивительно.

Для меня И. Ф. Анненский — пример настоящей русской элиты. Русской народной элиты: он живёт вот эту жизнь, не выговаривая себе дополнительных условий, пашет русское поле.

Когда к ночи усталой рукой
Допашу я свою полосу,
Я хотел бы уйти на покой
В монастырь, но в далёком лесу...

В одном из предыдущих выступлений цитировали первую строфу, но почему-то прозвучало «доп***и***шу я свою полосу»... А он именно пашет!

Я взволнован, потому что говорю об очень дорогом, о любимом. Читать его надо, мне кажется, буквально по словам! Уже звучала цитата о слепой музе Тютчева... Как же так? Тютчев! Вот, кстати, вспомнилось: «Я на дне» сопоставлялось со стихотворением Тютчева «Когда пробьёт последний час природы...» и тоже как тема конца, распада. Но прочитаем внимательно: «Всё зримое опять покроют воды...» Какой же конец? Ведь вода — колыбель жизни... Получается, прав Анненский даже в беглой характеристике.

У нас давно стали путать богему и элиту. В этой растреклятой статье «О современном лиризме» Анненский — тоже мимоходом — замечает о персонажах «серебряного века»: «Их оправдание в искусстве, и ни в чём более...» Значит, сам он не считал только искусство достаточным оправданием для себя! Получается, что он не из «серебряного века», если смотреть свежими глазами. Он — элита, они — богема, всегда отличающаяся от элиты, как минимум, отсутствием достоинства.

Анненский этой статьёй задел самое больное место «русского символизма» («русского» символизма, русского «символизма») — его безжизненность, актёрство, позёрство даже, за которым пустота.

«Всё это не столько лирики, сколько артисты поэтического слова».

«Нет огня...». «А. Белый — поэт искусственной жизни...»

Анненский требует жизни настоящей! Ищет её в стихах «ранних эпигонов». И «все обиделись»... Не потому, что несправедливо, а потому, что попал! (Ну, кроме, разве голоса Блока — «кокетливый, намеренно бесстрастный, белый», а у того хронический тонзиллит). Но Анненский не собирался никого «обижать»:

кто читал его рецензии на книги, письма Гуревичу, «Книги отражений», думаю, согласится, что он так писал всегда: как видел, с тщанием и по-своему. А что не хотел и не мог симулировать брюсово-белую горячку — разве это вина?

Мне хочется прочитать «Желание» целиком. Написано это стихотворение в форме салонного романса (так случилось, что мне удалось его спеть), но что высказывается в этой «форме»!.. И как человек, и как поэт И. Анненский нёс в себе то, что Тютчев назвал «божественной стыдливостью страданья» и чего «серебряный век» не знал в принципе.

Когда к ночи усталой рукой
Допашу я свою полосу,
Я хотел бы уйти на покой
В монастырь, но в далёком лесу...

Где бы каждому был я слуга
И творенью господнему друг,
И чтоб сосны шумели вокруг,
А на соснах лежали снега...

А когда надо мной зазвонит
Медный зов в беспросветной ночи,
Уронить на холодный гранит
Талый воск догоревшей свечи.

Мне слышится здесь затаённая мечта-мысль Анненского об участи Сергия Радонежского. Он прячет её, конечно: ведь засмеют же, запозорят... Замечательно Борис Зайцев пишет об отце Сергии в финале своего очерка: Сергий необходим и памятен русской культуре и жизни (кроме своих физических, что ли, деяний) опровержением мифа, что русская душа — это непременно надрыв, слом, «достоевщина», невменяемость.

Совершенно те же слова можно сказать об И. Ф. Анненском! Он всегда вменяем, деятелен и... своеобразно открыт, всегда перед нами сам, не подделываясь, не укрываясь чужим: всегда нов.

Огромный мир называется «Иннокентий Фёдоро-

вич Анненский» и, может быть, сердцевина этого небывалого мира — его небывалые стихи.

Но я люблю стихи — и чувства нет святей:
Так любит только мать, и лишь больных детей.

Мучительно. Стыдливо. И не скрывая от нас ничего.
Было бы зрение...

И предстанет во всём могуществе и величии подвиг И. Ф. Анненского — современного Сергия Радонежского русской культуры.

**Ирина Минералова**
(Москва)

# «УЧИТЕЛЬСТВО» ПОЭТА ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО: СИНТЕЗ ЛИРИКИ И ИРОНИИ

И лиловея и дробясь,
Чтоб уверяло там сиянье,
Что где-то есть не наша ***связь,***
А лучезарное…

*(«Аметисты»)*

С той поры, как творчество Иннокентия Анненского после «паузы» вновь в XX веке стало притягательным для филологов и модным у читателей, прошло около двух десятилетий. Попытки постичь тайнопись его, лирика, критика, эссеиста, педагога, все более настойчивы. Однако вряд ли мы из сегодняшнего «далека», без помощи его современников сможем с этой задачей справиться вполне.

Николай Гумилев, рецензируя «Кипарисовый ларец», называет учителями Иннокентия Анненского французских поэтов. Указание на учителей есть и в эпиграфе к произведению, которым по первоначальному плану должен был открываться «Кипарисовый лареца» Je suis le roi d'une ténèbreuse vallée. Stuart Merrill. Строки Стюарта Меррилля по-русски звучат как «Я царь сумрачной долины». В сущности, в эпиграфе воссоздается «предшествующая» ларцу жизнь кипариса, обозначается образ лирического героя, весьма необычный. Название стихотворения в прозе, которым планировалось открыть, «Мысли-иглы» формирует представление о лирическом герое как «родственной душе» кипариса в северной пальмире. Не удивительно, что стихотворная книга открывается стихотворением в прозе, по конструкции прозаическим произведением. В такой организации композиции есть свой резон: от реальной жизни кипариса — к «мыслям-иглам» «умирающего древа», а от них уже к произведению искусства — кипарисовому ларцу, «изукрашенному трилистниками» ларцу, в кото-

ром кипарис обретает новую духовную и эстетическую жизнь, как это древо обретает новую жизнь в храме царя Соломона, в кресте, на котором, по преданию, был распят Спаситель... Эстетизацией важных, органических для русского сознания идей веет от «кипарисового ларца», в полемику с которым вступит футурист Маяковский, называющий свои стихи «Стихи — шкатулки»...

Иннокентий Анненский, неоднократно акцентировавший в статьях внимание на «музыке стиха или прозы», указывал, что новые формы творчества его времени рождаются «от таинственного союза стиха с прозой», благодаря тому, что «стихи и проза вступают в таинственный союз».

И. Анненский, кажется, следующий по пути французских поэтов, не отрекается на сей раз от отечественной поэтической традиции. В «Мыслях-иглах» угадывается пушкинское «Здравствуй, племя младое, незнакомое» и знаменитая лермонтовская «Сосна». Отталкиваясь от пушкинской ясности и прозрачности, он приходит к настроению лермонтовской (неоромантической эпохой переосмысливаемой) «сосны», где доминантное настроение — преодоление непреодолимого одиночества, независимо от того, что оно представляет собой «вершину одиночества» или «пустыню одиночества». «Я — чахлая ель, я печальная ель северного бора», — так начинаются «Мысли-иглы». «Кипарис» и «печальная ель северного бора», кажется, зеркально отражены друг в друге: эпиграф и первая строка произведения. Повторим, «Мысли-иглы» изложены по существу прозой, в них нет ярко выраженного ритма, а уж тем более какого бы то ни было размера. Автор вступает в полемику с классической традицией даже так. Однако с точки зрения содержания это произведение поэтическое, лирическое. Чувство лирического героя превалируют над событиями, само метафорическое название произведения уже указывает на ассоциативное его содержание.

Произведение это во многом программное, в нем указано на ту особенную роль поэта и поэзии, которая понимается И. Анненским весьма своеобразно: «Он [поэт. — *И. М.*] даст людям все счастье, которое только могут вместить их сердца. Он даст им красоту оттен-

ков и свежий шум молодой жизни, которая еще не видит оттенков, а только цвета». Выходит, что самой «актуальной» заботой стареющего поэта была забота о поэзии будущего. Не случайно, Николай Гумилев называет самого Иннокентия Анненского поэтом «нашего завтра», а «Кипарисовый ларец», который тот готовил к печати, но не успел увидеть опубликованным, — «катехизисом современной чувствительности». И это «завтра» оказалось не таким однозначным, а «чувствительность» содержала не одно лишь любование красотой мира в себе и вовне, но соположение ностальгического (элегического) и иронического по отношению к одним и тем же предметам. В «Трилистник соблазна» книги И. Анненского «Кипарисовый ларец» входит стихотворение «***Смычок и струны***». Ироническое «разъятие» одного музыкального инструмента на «двоих», сотворяющих музыку, невольно указывает на общий доминантный строй произведения. Хотим мы этого или не хотим, сам образ скрипки вводит в стихотворение драматический сюжет и музыку. Более того, стихотворение это — своеобразный ***путь музыканта*** (романтики всякого поэта почитали за музыканта). И даже — это своеобразный портрет музыкального опуса. Таким образом, мы уже указали на три составляющие, разрешение которых оказывается невозможным вне постижения двойственности, многозначности и постижения трагедии, в которой разлад с реальностью и мечта выражены и трагической иронией. Вслушаемся в строки И.Анненского:

Какой тяжелый, *темный бред*! [1]
Как эти выси *мутно-лунны!*
*Касаться* скрипки столько лет
И *не узнать* при свете струны!

***Кому*** ж нас надо? ***Кто*** зажег
***Два желтых лика***, два унылых...
И вдруг почувствовал смычок,
Что ***кто-то*** взял и ***кто-то*** слил их.

«О, как давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно: ***ты та ли, та ли?»***
И струны ластились к нему,
Звеня, но, ластясь трепетали.

«Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? довольно?..»
И скрипка отвечала *да*, [2]
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке ***эхо все держалось***...
И было ***му****кою* для них,
Что людям ***му****зы****кой*** казалось.

Но человек не погасил
До утра свеч... И стру***н***ы пе***л***и...
***Л****ишь* ***солнце их*** наш***л***о без си***л***
На черном бархате постели.

У И. Анненского целое, инструмент, скрипка, повторимся, разъяты на «составляющие», условно говоря, на «его» и «ее». Поэт описывает творимую музыку как событие, свершающееся по Чьей-то воле, как любовь-страдание, где «притяжение и отталкивание» парадоксально соединены, где слиты в одно — в музыку — нежность, печаль, насмешку судьбы над ними. Это стихотворение полно «недосказанностей», обмолвок, умолчаний, эллипсисов семантических, образных и логических, формирующих ***импрессионистическую*** картину и создающих своеобразную стилизацию музыкального произведения.

Внутренняя форма создается благодаря ассоциативным параллелям, намекающим даже на аллегоричность, а не символичность происходящего. Любовь-страдание и есть истинная музыка, эта художественная идея парафразирует ницшеанский тезис о «рождении трагедии из духа музыки». У И.Анненского не один по существу сюжет, а сюжет в сюжете. Первый создается через образ музыканта... Его собственная игра и вызывает в нем воспоминания, но эта, играемая им пьеса для скрипки, — «сюжет в сюжете». Финал стихотворения одновременно и драматичен, и элегичен. Как видим, в широком смысле слова, стихотворение И. Анненского посвящено весьма тривиальной теме поэта и поэзии, творца и творения, но особый ракурс, особый угол зрения, как говорят исследователи импрессионизма, делает его во многом

оригинальным. Ведь оно не о любви только, не о страдании только, и не о творчестве только. Как и в ***искусстве импрессионизма*** (в музыке также) «ГОВОРИТСЯ» о неуловимых впечатлениях. Финал стихотворения при всей его живописной четкости, важен не как живописный ***этюд*** сам по себе, а как этюд, создающий впечатления, которые будут лирически сильнее самого этюда. Рассматривая художественное пространство произведения, можно убедиться, что оно и камерно, и космично, и параллельно «пространству души».

В статье 1903 года, которой Иннокентий Анненский хотел открыть свои «Тихие песни», он писал: «Новая поэзия ищет точных *символов для ощущений*, т.е. реального субстрата жизни, и для *настроений*, т.е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как и в индивидуальную психологию».

Анненский тщательно выстраивал композицию «Кипарисового ларца», этой ***книги*** стихов. Он поступал, как и многие его современники, акцентировавшие внимание на том, что они издают не сборник стихов, не избранные стихи, а именно книгу стихов, изнутри организованную не хронологией, не проблематикой, но представлявшей некое органическое целое, обладающее такой энергией, которую только и можно назвать поэзией.

Впрочем, отвечая на вопрос «Что такое поэзия?» (так называется статья И. Анненского), поэт заключал: «Красота свободной человеческой мысли в ее торжестве над словом, чуткая боязнь грубого плана банальности, бесстрашие анализа, мистическая музыка недосказанного и фиксирование мимолетного — вот арсенал новой поэзии».

Конечно, «Кипарисовый ларец», вышедший уже после смерти поэта, — своеобразное поэтическое завещание, напутствие молодым, считавшим его своим учителем. Внимательное прочтение этой книги проливает свет и на то, что восприняли ученики, и на то, в чем превзошли своего учителя.

На лирико-романтические штрихи в его поэтической манере обращалось внимание исследователей,

однако Иннокентий Анненский по существу предвосхитил, поэтически выразил, бродившие в поэтической среде чувствования (статьи А. Блока «О лирике» и «Ирония» — свидетельство тому). Анненского нельзя постичь, не видя в ткани его лирического самовыражения иронии. Вообще трудно судить со всей определенностью, что провоцирует «иронические» тенденции в жизни отдельных культурно-исторических эпох, определить, в каких «отношениях» с реальными фактами жизни отдельных личностей и собственно целого общества находится «ироническое мировидение», но совершенно ясно, что эпохи «резких перемен», эпохи, чреватые «катастрофическими предчувствиями» более склонны к «разладу мечты и реальности», провоцирующему «критическое (часто ***ироническое***) осмысление настоящего» и ***патетическое*** видение грядущего. Более того, «ироническая дихотомия», являющаяся следствием явного снижения патетической оценки какой-либо сюжетной коллизии, образа героя, даже мелочей, деталей, подробностей, из которых складывается образ, внутренняя форма целого, зарождается и сохраняется до той роковой черты, пока сама эпоха не разведет на полюса в реальной жизни пересмешника и предмет иронии.

Иннокентий Анненский, весьма своеобразно выразивший «перелом» эпох, писал, например, о Лермонтове: «Как все истинные поэты, Лермонтов любил жизнь *по-своему* (здесь и далее в цитатах курсив автора. — И. М.). Слова *любил жизнь* не обозначают здесь, конечно, что он *любил в жизни колокольный звон или шампанское»*[3]. В этом определении любви поэт и критик находит диаметрально противоположное, но почти в равной мере сквозящее в самопризнаниях эстетствующей публики (Вспомним стихотворение К. Бальмонта «Воспоминания о вечере в Амстердаме», интонационно-ритмически стилизующее колокольный звон), «шампанским залиты» письма театрального бомонда рубежа веков, северянинские «ананасы в шампанском» — лишь поэтически и лирико-иронически точное художественное того отражение. В данном случае «колокольный звон» оказывается метафорой всего духовно-возвышенного в жизни, даже сакрального, тогда как безобидное

«шампанское» — образ суетной праздности, сиюминутных утех плоти, «опьянения» хоть бы и маскарадно-дионисийского этой самой суетой. И.Анненский, столь чуткий к слову, в романтической раздвоенности отношения Лермонтова к жизни видит не вообще иронию, а именно юмор, объясняя лермонтовскую доминанту этой самой двойственности в сопоставлении с Н.В. Гоголем: «Русский поэт впервые отпраздновал свой брак с жизнью, а точнее, принял ее иго в тот день, когда Гоголь произнес *без позы* страшное слово *Пошлость»*[4]. Тут И. Анненский указывает на следующее: Гоголь в своей прозе становится судией жизни, разводя все дальше друг от друга реальность и мечту. Лермонтовская ирония в «Герое нашего времени» (именно о ней толкует Анненский) своим вектором имеет попытку принять жизнь, постичь ее, объяснить и, может быть, простить. Ведь даже Грушницкий, явный антипод Печорина, фигуры до определенной степени автобиографической, не выписан гротесково, а уж тем более он не карикатура. В доказательство своей правоты Анненский приводит цитату из «Героя нашего времени»: «Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих; мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности?» И продолжает: «Вдумайтесь в эти слова. В них нет гоголевской *тоски*, Лермонтов не знает ни его *стыдно*, ни его *страшно*, ни его *скучно*»[5].

По существу, И. Анненский метафорически указывает на доминантные ипостаси иронического миросозерцания. Ирония могла бы быть представлена столь родственными фигурами на рубеже веков в русской да и в западноевропейской культуре и литературе, в частности, образом Пьеро (печального — белого или черного) и образом Арлекина (плясуна в домино, у М.А. Булгакова изящно превращающегося в «клетчатого»). То, что И. Анненский называет у Лермонтова «брак с жизнью», у Салтыкова-Щедрина может быть оценено как окончательный развод, исключающий какую бы то ни было позитивную взаимность. У самого Иннокентия Анненского, как вообще у поэтов романтического строя, даже в эпиграфе к первому сборнику «Тихие песни» сквозит та самая ирония, которая будет притягательна для символистов, и больше других для А. Блока и А. Белого:

Из заветного фиала
В эти песни пролита,
Но увы! Не красота.
Только мука идеала.
*(«Никто»[6])*

Ср., например, в стихотворении Ф. Тютчева:

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Стихотворение Тютчева, без сомнения, дышит радостным приятием жизни, тогда как у поэта рубежной эпохи это романтическое есть горький и томительный вздох одиночества над попыткой обрести и запечатлеть в слове гармонию мира.

Лирический герой И.Анненского — печальный ироник к концу 10-х гг. XX века превратится в образ-штамп, когда-то подхваченный драматической и драматичной эпохой из итальянской комедии масок:

В квартире прибрано. Белеют зеркала.
Как конь попоною, одет рояль забытый:
На консультации вчера здесь Смерть была
И дверь после себя оставила открытой.
*(«У гроба»)*

Иронический фокус (пересечение «семантических лучей» с различной, даже противоположной до антиномичности эмоциональной окраской) рождается благодаря взаимоотражению того, что является «портретированием» нарочито бытового (первая строка), столкновением даже в бытовом образов или деталей, принадлежащим к различным пластам или сферам жизни (вторая строка), и «сшибка», а не «сведение» или «столкновение», обыденно-позитивистского («консультация», например, врачей, бессильных перед тем, что называют роком, судьбой, предопределением, а не каким-то имеющим определенные признаки в медицинском перечне заболеванием) и бытийно умонепостижимого, страшного и неотвратимого, имя кото-

рого написано с большой буквы — «Смерть». Таким образом, ироническое не только у И. Анненского, но и у символистов, и у поэтов ни к каким течениям литературным не принадлежавшим, не замкнуто в круге социально-нравственных или даже духовно-личностных проблем, оно в большей или меньшей степени обретает бытийный характер, несет на себе черты мировой трагедии, метонимически заключенной в единичном.

Среди конфликтов, которые варьируются ироническим сознанием художников рубежной эпохи и Анненским как одним из тех, кто ощущал и умел передать нераздельность лирики и иронии, необходимо назвать, прежде всего, четыре следующих:

— Жизни и Смерти;

— Быта и Бытия (Торга и Жертвы);

— Идеала — порока;

— Человеческого (Божьим промыслом установленного, Чистого и одновременно Духовно богатого) — и пошлого, мелочного, недостойного (бесовского).

«Двойник» И. Анненского в стольких русских двойниках отразится, а «Трактир жизни» будет парафразирован узнаваемо и у Блока, и у Хлебникова, и у Маяковского:

Вкруг белеющей Психеи
Те же фикусы торчат,
Те же грустные лакеи,
Тот же гам и тот же чад...

Муть вина, нагие кости,
Пепел стынущих сигар,
На губах — отрава ***злости***,
В сердце — ***скуки*** перегар...

Ср. хотя бы у Блока:

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат
И пьяницы с глазами кроликов
«In vino veritas!» — кричат.

Заметим также, что общий неоромантический настрой в культуре рубежа XIX-XX веков способствовал «упражнению» в иронии, направленной на порочное в жизни, отраженное в трагическом зеркале Идеала.

И лиловея и дробясь,
Чтоб уверяло там сиянье,
Что где-то есть не наша ***связь,***
А лучезарное ***слиянье***...

Взаимообусловленность и взаимоотраженность «связи» (земное, обыденное) и «слияния» (надмирное, к универсуму тяготеющее), названных в «Аметистах» как нельзя лучше, свидетельствуют о чрезвычайно тонком и органичном чувствовании эпохи И. Анненским и в еще большей степени о том, что более изящного, импрессионистически цельного выражения это лирико-ироническое чувтвование не нашло в том, дальнем рубеже XIX-XX века: Александр Блок и Игорь Северянин — уже другая эпоха, но именно Иннокентий Анненский дал подсказки, как выразить в поэзии «рождение трагедии из духа музыки».

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Все шрифтовые выделения, кроме одного (будет отдельно оговорено), принадлежат автору статьи.

[2] Курсив Анненского.

[3] *Анненский Иннокентий.* Избранное. М., 1987. С. 345.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 350.

[6] Там же. С. 22.

[7] Там же. С. 23.

**Александр Моторин**
(Великий Новгород)

# ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА У И. Ф. АННЕНСКОГО

Иннокентий Анненский не любил слово «*образ*». Однако по сути он не любил лишь тот оттенок этого слова, который привносится приставкой «*об-*»: оттенок завершенной ограниченности, *обрезанности*, отрезанности от остального, большого и бесконечного мира. Будучи, с одной стороны, глубоко образованным филологом, учившимся, в частности, у И.И. Срезневского и овладевшим четырнадцатью языками, а с другой стороны — вдохновенным поэтом, Анненский легко проникал в корневые глубины слов родного языка и вскрывал заключенные там умосозерцаемые смыслы. Так, с глубоким этимологическим обоснованием он объяснил свою нелюбовь к «*образу*»: «*Поэтический образ* — выражение хоть и давнее, но положительно неудачное. Оно заставляет предполагать существование поэзии не только вне ритма, но и вне слов, потому что в *словах* не может быть *образа* и вообще ничего *обрезанного*» («О современном лиризме»).[1] Об этимологическом единстве корней «*раз*» и «*рез*» писали филологи начала 20 века, в частности, А.Г. Преображенский.

Подлинный образ, по Анненскому, не отрезан в своем содержании от созерцающей его человеческой души, с одной стороны, и от остального внележащего мира, с другой, но, напротив, соединен с душою и с миром как некое связующее звено между ними. В некоторых случаях Анненский, подчиняясь духу времени, называет это ключевое для своей эстетики понятие словом «*символ*». Так, он призывает поэтов не забывать «об исключительной и истинной силе своего материала, *слов*, и их благороднейшем назначении — связывать переливной сетью символов *я* и *не-я* <...>» («О современном лиризме»)[2].

В иных случаях он, увлекаемый поэтическим наитием, признает великую силу постижения, заложенную все в тот же корень «*раз*» («*раж*», «*рез*»). Он бе-

рет этот корень в другом словесном «произрастании» и создает ключевое для своей эстетики понятие «*отражения*» — понятие о том духовном сгустке бытия, который проникает извне в душу поэта, «*заражает*», «*поражает*», «*разит*» ее, «*отражается*» в ней и затем уже ею отражается («изражается», как сказал бы, например, А.Н. Радищев) вовне, в ответном вдохновенном и поразительном порыве[3]. «Отражение» не режет бытие на куски, отделяя один от прочих, но, наоборот, «прорезает» косные преграды, постоянно возникающие между закосневающими участками единой жизни. Именно такое свое понимание Анненский разнообразно разъясняет в предисловиях к обеим «Книгам отражений», а также в многочисленных статьях, включенных и не включенных в эти книги, в письмах и, конечно же, в лирике.

В лирике Анненского наблюдаются два устойчивых, очень близких по смыслу образа, раскрывающих его теорию отражений: «окна» и «глаза» (расхожая метафора глаз как окон души углубляется в духе этой теории). В самом раннем из сохраненных самим поэтом стихотворений «Из поэмы «Mater Dolorosa»» (1874) говорится о городе, который «глядит В глаза своими тысячами окон...».[4] «Окна» и «глаза» — особое место духовного пространства, в котором внутреннее состояние человеческой души встречается и сливается с внешним бытием, в итоге чего возникает образ этого уже общего бытия. В данном случае поэтическое наитие Анненского предвосхищает более узко направленные суждения его выдающегося современника — о. Павла Флоренского в труде «Иконостас» (1922) об иконе как именно «окне», в котором две области духовного бытия — человеческая и сверхчеловеческая — соединяются. По сути, Флоренский вышел здесь на глубинное осмысление иконы как «образа» в духе русского и вообще православно-славянского языкового самосознания, в границах которого «икона» (священное изображение) изначально представляется и называется «образом»[5]. В поэзии Анненского встречаются признаки сходного отношения к священным изображениям как «образам», в которых человеческий взор встречается с иным, сверхчеловеческим. Уже в стихотворении «Из поэмы «Mater

Dolorosa»» подразумевается такое священное (живописное или скульптурное) изображение Богородицы, скорбящей о распятом Христе. Латинская часть названия в данном случае подчеркивает связь с художественным преданием католичества. А в стихотворении «Вербная неделя» (1907) уже в духе русского Православия говорится об «иконах с глубокими глазами»[6].

Вполне естественным в пределах поэтической теории образа у Анненского оказывается символическое изображение одноглазого и к тому же ослепляемого Циклопа и вообще тема ослепления, которая дается у поэта в античных тонах, в частности, в двух трагедиях: «Меланиппа-философ» и «Фамира-кифарэд». Античная окраска данной тематики отнюдь не случайна: Анненский в своем осмыслении сути образотворчества склонялся к трагическому пантеизму. Выступив в качестве автора «Тихих песен» под псевдонимом «Ник. Т-о» (или просто «*Никто*» в подписи под эпиграфом к сборнику), поэт, конечно, рассчитывал, что читатели сразу соотнесут это имя с псевдонимом Одиссея, ослепившего одноглазого Циклопа в поэме Гомера. Эта тема рассматривается поэтом в стихотворении «В открытые окна». Содержательная глубина данного стихотворения подчеркнута его порядковым числом «8» в составе сборника, при том что внимание к такому восприятию подготавливается вторым по счету стихотворением, название которого представляет математический символ бесконечности — «опрокинутое 8»[7]. В этом стихотворении осмысляется символика «8» как бесконечности и как соединения двух окружностей, означающих два неразрывно связанных мира: в данном случае внутреннего мира человека и внешнего мира. Перекрестье окружностей и есть точка образотворения. Стихотворение говорит о бесконечности безликого бытия и о мгновенности частного личного бывания, образуемого творческим усилием, о мучительности непрестанных умираний и новых творчески подвигаемых рождений личности, о мертвенно-эмалевой, рассудочно-размеренной скуке и обреченности всяких попыток человека духовно самосохраниться, застыть — все равно настанет смерть, только уже без надежды на

новое рождение. То, что намечено во втором стихотворении в духе античной математической магии, в восьмом развивается в духе античной мифологии. Одиссей, влекомый роковым потоком жизни, осознает грозящее ему «ничтожество» (свою необратимую гибель в том случае, если он будет сопротивляться року и попытается противопоставить течению жизни свою личность как нечто божественно неизменное, полностью готовое для вечного блаженства). В борьбе за вечную жизнь можно побеждать вновь и вновь, лишь осознавая свое «никтожество», свою текучую переменчивость, переходы души как безликого жизненного начала и силы от одного личного образа к другому. Именуя себя совсем уже «Никем», хитроумный Одиссей, лукавил лишь отчасти, и он действительно должен был считать себя кем-то новым, ему самому не вполне ведомым перед вновь и вновь возникающими смертельными угрозами.

Циклоп из восьмого стихотворения «В открытые окна» с его единственным круглым глазом противостоит такому текучему пониманию жизни. В греческой мифологии название племени циклопов означает «круглоглазые» (от «киклос», kukloç, «круг,окружность» и wvy «опс» — «взгляд, вид»). Циклопу чужд восьмеричный, составленный из двух соединенных окружностей способ мировосприятия. Его единственный круглый глаз — символ обособления и самозамыкания от внешнего мира. Анненскому важно указать, что в деле подлинного образного мировосприятия око должно быть, по крайней мере, не одно, но два и больше — до бесконечности. Кто постигает, кто видит суть жизни в образах, тот понимает:

Но в самом *Я* от глаз *Не Я*
Ты никуда уйти не можешь.
*(«Поэту»)*[8].

Циклоп — это человеческий рассудок в его тщетной попытке самосохраниться, обособившись от текучей бесконечности мироздания. Рассудок ткет свою ткань из «волокон» былых образных впечатлений. Это представление отражается еще в целом ряде стихотворений, например, в образе сидящей «за тканью

Андромахи» в стихотворении «Другому»[9] или образе олицетворенной «Добродетели, Между путано-нежных мотков» в «Рабочей корзинке» (1907). Такое рассудочное замедление, запутывание, сдерживание жизни, по крайней мере, скучно: «Не Скуки ль там Циклоп залег»[10], — но вообще-то оно смертельно опасно, являясь самоотказом от открытого образного восприятия бесконечно переменчивой действительности. Это — самоопьянение и самоуспокоение Циклопа в неведении, «Что, розовея, уголек / В закрытый глаз его нацелен»[11]. Одноглазое восприятие жизни, по Анненскому, равнозначно полной слепоте, которая и постигает Циклопа. И не важно, будет ли эта слепота извне настигающим внезапным образным поражением, или идущим изнутри души самоослеплением (хотя бы и в самом мягком растянутом виде духовного закоснения, сонного смежения очей). Ослепление извне на символическом уровне мифа отображается у Анненского в трагедии «Меланиппа-философ». В подоснове там осмысляется самоубийственность сложившихся уже в античности «младенческих попыток рационализма»: «Жизнь своей красотой, силой и умственной энергией безмерно превосходит всякую систему, плод единоличных, хотя бы и гениальных усилий», — говорится в авторском предисловии[12]. Самоослепление героя явлено в трагедии «Фамира-кифарэд». Оно совершается при осознании, что творческий дар художественного восприятия и отображения жизни утрачен. Оно лишь внешне подчеркивает утрату дара образотворчества.

Особое внимание Анненский обращает на природу словесных образов. Слово для него — это безграничная, неопределенная сила жизни, сила творчества, позволяющая являть и определять, ограничивать, «обрезать» духовные сущности, созерцаемые душою художника, иначе говоря — образовывать эти сущности как уже произведения авторской души, творить их образы. Христианская вера во Христа как Божественное Слово привлекает Анненского своей глубиной и выразительностью. В стихотворении «Дочь Иаира» показано, как Христос-Слово одним Своим изречением, без всяких дополнительных действий властно творит бытие, воскрешает умершую девицу:

Подошел Спаситель к спящей
И сказал ей тихо: «Встань»[13].

Подлинных художников слова, поэтов Анненский также склонен считать подлинными властителями слова, творящими с помощью словесной силы новое образное бытие. Его умозрение и в этом случае коренится в самых глубинах русского языкового самосознания. Слово в своей коренной сущности для него — это глагол или сказуемое. Речевое, словесное высказывание по сути является образотворчеством и жизнетворчеством. Сказуемое, высказываемое благодаря таинственной божественной силе слова, тут же становится кажущимся, то есть показываемым, видимым, образно выраженным. Корневая связь слов «сказать» и «казать (показать)» для Анненского была совершенно очевидна и обостренно им переживалась. Сила слова вещая. Поэтическое вещание слов создает «вещественный», то есть внешний, предметный по отношению к творческому «Я» мир. Стихотворение «Сила Господняя с нами...»[14] рассказывает об этом посредством разговора двух лирических героев, один из которых отказывается словесно выразить и, тем самым, овеществить, опредметить те внутренне созерцаемые образы, которые пока еще в качестве тихого шепота предстоят его душе. Каламбурная рифма «с нами — снами» («Снами измучен я, снами...») намекает на то, что в этом по видимости построенном на понятиях православной духовной жизни стихотворении, в действительности «сила господня» — это та безликая божественная сила словесного образотворчества, которой причастен и лирический герой, и внележащее бытие, проникающее в душу в виде снов.

В стихотворении «Три слова» все три слова, отображающие, по мысли автора, основные ступени человеческого бытия, — это глаголы-сказуемые: *явиться, сгорать, уйти.* Существуя и неизбежно воспринимая мир в образах, человек в той или иной степени оказывается художником. Это зависит от меры дарования. Внешние образы непрестанным потоком вливаются во внутренний душевный мир, производя временное смешение, замешательство, помешательство души, постоянно ее изменяя, обновляя, так что

каждый миг человеческого существования является одновременно и смертью старого «Я» и рождением нового. И рождение, и смерть мучительны. Человек оказывается существом страдающим и страдательным, зависимым от действия непостижимых, сверхчеловеческих, роковых сил бытия. Он может лишь частично противостоять этому действию своими творческими по сути героическими усилиями, которые каждый миг направлены на преодоление внутреннего хаотического смешения, возникающего от прилива внешних образных впечатлений. Вновь и вновь обустраивая свой внутренний душевный мир на началах красоты и гармонии, поэт с помощью свойственной словам гармонической силы распространяет обратно вовне упорядоченные им образные впечатления и тут же встречается с идущим извне в глубину его души поражающим и заражающим образным воздействием, которое вновь приводит к болезненному помешательству душевной жизни и подмене былого содержания личности чем-то новым. Явление-рождение, бытие-сгорание и смерть-уход сочетаются в каждом миге жизни, однако смерть в этой круговерти вызывает наибольший страх и наибольшее страдание. Она и становится самой заметной (но не самой важной) темой в лирике Анненского. В стихотворении «Черное море» лирический герой как подлежащее, деятельное и подвластное самому себе сущностное («существительное») бытие (suppositum в средневековых латинских грамматиках), распространяя свое внутреннее образное состояние вовне, пытается представить море подвластным себе, сказуемым, овеществленным миром (oppositum):

И к нам из емких берегов
Уйти твои не властны волны.[15]

Но море ответным разительным ударом, словно ножом прорезающим образное средостение между «Я» и «Не-Я», напоминает о себе не просто как о внешнем, противостоящем и, в своих возможностях, мятежно-противодействующем бытии, но как о беспредельной, растворяющей всякое частное личное

своеобразие, божественной стихии, которая действует через причастие человека своему извне идущему образному влиянию:

Суровым отблеском ножа
Сверкнешь ли, пеной обдавая, —
Нет! Ты не символ мятежа,
Ты — Смерти чаша пировая.[16]

Осознание очередной погибели внутреннего образа души и одновременно возникающее желание нового рождения передается у Анненского понятием «Тоски». Пожалуй, это самое частое состояние души в его лирике. Названия, по крайней мере, четырнадцати стихотворений начинаются у него с этого слова. Если человек пытается противодействовать наступлению очередного умирания души путем сохранения уже выработанного личного образа вместе с образом освоенного внешнего мира, то он должен, насколько можно, оградить себя от новых впечатлений. Само такое намерение, на деле недостижимое, но теоретически возможное, вызывает в душе состояние не Тоски, а Скуки. Такова «скуки черная зараза» в стихотворении «Идеал». Красноречиво само противоречие между названием и содержанием: идеал — это то, что не достижимо в своей бесконечной полноте, а в стихотворении описывается некое достигнутое и сохраняемое состояние. Но такое состояние скуки есть тоже воспроизводимое из мига в миг умирание, только, в отличие от тоски, без надежды на рождение чего-то нового. В письме к Е.Н. Мухиной от 19 мая 1906 года Анненский рассуждает: «Скука это сознание, что не можешь уйти из клеточек словесного набора, от звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого «как все»... Господи, если бы хоть миг свободы, огненной свободы, безумия... Но эти клеточки, эта линованная бумага и этот страшный циферблат, ничего не отмечающий, но и ничего еще и никому не простивший...»[17].

Состояние радости, которым должно сопровождаться рождение нового образа души и нового образа окружающего ее мира реже всего встречается в лирике

Анненского: отчасти потому, что радость обновления в его восприятии всегда слита с тоской умирания, отчасти по причине замечательной скромности этого выдающегося поэта, искренне не допускавшего в свою душу осознание величия и новизны своих художественных творений.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. Серия «Литературные памятники». С. 338.

[2] Там же.

[3] О философии образа в русском языковом самосознании см.: *Моторин А.В.* Имидж и образ // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы всероссийской научной конференции. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2002. С. 29–41.

[4] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 161.

[5] Данное значение прослеживается по древнейшим письменным памятникам: Словарь русского языка XI — XVII. М., 1987. Вып. 12. С. 134.

[6] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 91.

[7] Там же. С. 55.

[8] Там же. С. 205.

[9] Там же. С. 144.

[10] Там же. С. 59.

[11] Там же.

[12] Там же. С. 290.

[13] Там же. С. 116.

[14] Там же. С. 174.

[15] Там же. С. 166.

[16] Там же.

[17] *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 465.

**Михаил Петров**
(Тверь)

# ЧЕРНАЯ ВЕСНА

## I.

М.М. Бахтин в «Лекциях по истории русской литературы» назвал Анненского импрессионистом, поэтом, который «сближает предметы не по наблюдениям во внешнем мире, а по впечатлениям, возникающим в душе творящего», объединяет «случайные предметы, в которых на первый план выступает эмоциональный момент», и образы создает, «работая только второстепенными признаками...». Об этой особенности Бахтин далее говорит подробнее: «Созвучие у него строится не на основных тонах — он их не слышит, а на тонах, которые в поэзии обычно игнорируются. Так, работая второстепенными эмоциональными признаками, он весну связывает со смертью. На основании чисто жизненной, почти реалистической подробности, что весной многие чахоточные умирают, весна по эмоциональной ассоциации становится гибелью снега и льда, гибелью зимы. И в результате образ весны из радостного делается мучительным, из возрождения — смертью».

Мне кажется, Анненский стал здесь жертвой литературоведческой концепции ученого. Сближение похорон человека с похоронами зимы ранней весной в этом стихотворении не случайно и это совсем не эмоциональный момент. И вовсе не весну подразумевал поэт под весной, обращая наше внимание на несколько другие связи между словами и явлениями. Символы вешнего мира для него только повод, чтобы выразить свои идеи.

У Анненского созерцание собственных впечатлений — это сеанс внутреннего сосредоточения. Процесс подобной настройки замечательно описал в свое время И.Г.Фихте: «...То, о чем идет речь, не может быть вполне описано словами. Это есть совершенно неизвестное, становящееся известным лишь благодаря собственному внутреннему созерцанию и обозна-

чаемое лишь по аналогии с чем-либо известным, чувственным; и это обозначаемое получает свое полное значение лишь при посредстве созерцания...»[1].

Я выбрал эту цитату потому еще, что в ней есть мостки, соединяющие поэзию Анненского с его прозой, с его творческим методом, пониманием им языка, как средства передачи мысли, с идеями его учителя А.Н.Веселовского, с А.А.Потебней, чью работу «О некоторых символах в славянской народной поэзии» он хорошо знал. Анненский — поэт, которому весной действительно жаль умирающей Зимы. Он — поэт «томительных граней», сменяющих друг друга состояний природы, человеческих чувств, ощущений, мыслей. Его интересуют стыки дня с ночью, ночи с днем, время между концом (смертью) одного и началом (рождением) другого: с-умерки дня и с-умерки ночи, межсезонье. Там, где первые становятся последними, а последние первыми, их с-лияния, и раз-деления (раз-лучение). Он ловец «бабочек газа», которые дрожат и сорваться не могут, эти мгновенья приковывают внимание даже в камине, когда меркнут угли и «сгорают строения». Там его поэтический мир. Переносы, незаметные переливы цветов и звуков, времен года, тепла и холода, темноты и света, звуков и тишины, полосы истомы после смеха — любимые темы поэта.

Зимним утром люблю надо мною
Я лиловый разлив полутьмы,
И, где солнце горело весною,
Только розовый отблеск зимы.

Или:

Еще не любишь ты, но верь:
Не полюбить уже не можешь...

Или:

Ты придешь, коль верна мечтам,
Только та ли ты?

Эти нерасцепленные звенья жизни природы, чувств, движений сердца, не осиленные светом тень и тенью свет — содержание его поэзии. Он и в кружении суток любит «последнее вечернее мгновенье», «сиреневую мглу», «полусвет-полутьму наших северных дней, недосказанность песни и муки», когда не понять, «день ли то пробует силы, иль это уж тихий закат». Его влекут переливы из чувства в чувство, из состояния в состояние: «бред то был или признания, путы жизни, чары сна...» Он хочет уловить неуловимое, ответить на невозможное. Ему трудно передать эту новую для поэзии ускользающую от глаз реальность, нет слов для этой задачи. Да и кто скажет, когда реальность первичней и «истинней»: днем или вечером, весной или зимой, во сне или в бодрствовании, во здравии или в болезни? И в какую пору жизни: в детстве, юности или старости? И даже когда и где мы встречаемся с Богом — под ропот океанских волн или в час, «когда сумерки ходят по дому»?

Анненского волнует *природа сокрытого,* ее тайна. Вопрос, мне кажется, должен ставиться не по каким признакам он сближает умирающую Зиму с похоронами человека, а нарождающуюся Весну со смертью Зимы, а *какая идея, проблема,* как называл это Анненский, стоит за этим сближением? Почему Весна кажется поэту черной:

И только изморозь, мутна,
На тление лилась,
Да тупо Черная Весна
Глядела в студень глаз —
С облезлых крыш, из бурых ям,
С позеленевших лиц.

Вряд ли можно укорить поэта в легкомысленном бальмонтовском импрессионизме или в желании эпатировать читателя. Какие же это второстепенные признаки — облезлые за зиму крыши, бурые ямы, позеленевшие от сырого холода и весеннего авитаминоза лица людей в похоронной процессии? При всей его симпатии к Бальмонту и временном обольщении эготизмом Барреса, он оставался человеком жизни, умеющем удерживать «внимание долгих дум». И не пе-

реливы чувств волнуют его в одном из самых «импрессионистических» стихотворений «Träumerei», а их природа. К ней и вопросы:

Наяву ль и тебя ль безумно
И бездумно
Я любил в томных тенях мая?..
...Или сам я лишь тень немая?
Иль и ты лишь мое страданье...

Сравним стихотворение «Черная весна» и весь «весенне-зимний» цикл с работой выдающегося филолога А. Потебни «О некоторых символах в славянской народной поэзии», где ученый прослеживает ход лексического развития славянских языков от истоков. По его мнению, с их развитием затемнялось первоначальное впечатление, выраженное пра-словом, утрачивались исконные связи языка. Потебня показал, что слова *таять и гореть, мороз и жар, топить и гореть, черный и жар* и другие в прошлом были связаны как раз по основным признакам. В русском языке и поныне *мороз* палит, жжет. *Мороз,* подобно *огню,* символ *любви,* ибо любовница — это и *зазноба.* А в украинском языке до сих пор *зазнобка* означает обиду, оскорбление. Черный цвет также связан в первичном восприятии с огнем. От слова *мэр, жар солнечный* происходит слово *марать, чернить.* Все, «что *черно,* что *грязно,* одного происхождения с *пекло».* Кал, грязь по эпитету черный — родственно со словом калить, калина и т.д. Заботой о прозрачности языка согреты, на мой взгляд, все «пейзажные» стихи Анненского. О ней тревога его соратника по Обществу классической филологии и педагогики Ф.Ф.Зелинского: «Те языки прозрачней для сознания, мышления, чувствования, которые выросли самобытно, не испытав влияния других языков. Чем больший процент заимствованных слов, тем менее язык народа служит выразителем народной совести». «Черная весна» Анненского — это оборотная сторона сгорающей зимы. Это черный, как бы обуглившийся от огня снег с вытаивающими из-под снега грязью, золой, углями и головешками, калом животных. *Таять* и сегодня на Русском Севере — это и *гореть;* тает, сгорая, воск, сгорая, тают сне-

га. Затопить печь и затопить землю вешней водой в представлении наших предков явления родственные. В народном календаре отмечают праздник «Марья зажги снега». Оттого растет «обида старости» у Кострубы, и он насылает на лето холод, заморозки. А в холодном июньском дожде поэту мерещится осень.

Под заголовком «Черная весна» стоит подзаголовок — «Тает». При первой публикации это было названием стихотворения. «Тает» — значит еще и тлеет, горит. Зима сгорает и уступает весне. Кострубенко сначала хоронят, сжигают на костре как символ зимы, плача и жалея его за долгий зимний отдых, за сытую масленицу, за зимние забавы и пирушки, которые тот дарил людям зимой. А затем уже воскрешают как символ весны Костромы, которая, к слову, обещает не столько радости, сколь тяжкого труда. И Лазари («Вербная неделя») забыты ведь не в могиле, а в *черной яме,* что должно воскресить в нас далёкое, ведь настоящих Лазарей «забывали» в пещерах. А у далеких индоевропейцев *Яма* — бог потустороннего существования, в *ямке,* погребе, наши предки «погребали» семена для весеннего сева. Так что и «Вербная неделя», к которой мы еще вернемся, стих отнюдь не богоборческий, *черная яма* — это мольба вспомнить о Лазарях.

* * *

Анненский в лирике работал над повышением чувства речи, пытался «внести в русское сознание более широкий взгляд на слово, как на возбудителя, а не только выразителя мысли». Он искал расширения границ языка от его истока, освоил санскрит и почти все славянские языки. Его глубокий интерес к истокам родного языка, изучение растекающихся по славянским ручьям наречий был подкреплен еще и исследованиями выдающихся филологов: Ф.И.Буслаева, А.Н.Веселовского, А.А.Потебни. И деятельность в Обществе классической филологии и педагогики носила тот же характер поиска «забытых» в языке связей. А «Черная весна» и весь годовой цикл задумывался, вероятнее всего, под общей думой о повышении чувства речи. (Но не только!) Ту же цель возрождения «забываемого собственного значения слов», реставра-

ции «первоначального впечатления, выраженного словом», расчистки его от налета позднейших образований, преследовал и А.А.Потебня в работах, посвященных символам в славянской народной культуре. Забвение своего языка приводит к тому, что «между значением корней слов объясняемых и объясняющих, *ослабевает* [выделено мной. — *М.П.*] и связь между ними».

Осторожно «переберем» у Анненского «все лады» его стихов «годового круга» (назовем их так). Мы найдем, что гробовому переносу зимы и рождению весны, а затем всесожжению недавно родившейся весны, поэт посвящает целых шесть стихотворений. (Что характерно для его поэзии, работающей в сумерках, на гранях. Анненский пишет стихотворения циклами, складнями, а то и гроздьями, много раз подходя к одной теме с разных сторон. Одним стихотворением такие темы не взять.)

Если расположить эти произведения по оси календарного времени, бросится в глаза, что они и укладываются в народные представления о весне. «Ледяная тюрьма» — начало марта, на Евдокию. «Черная весна» — конец марта, на сороки святые. «Снег» — близко к Благовещенью, начало апреля. «Вербная неделя» — ближе к середине апреля. «Дочь Иаира» — конец апреля. «Старая шарманка» — на Кирилла, конец весны, середина мая с подведением итогов творимого природой переноса и так далее. Прибавим к ним и стихи, частично затрагивающие ту же тему: «Одуванчики», «В марте», «Лунная ночь на исходе зимы», «Весенний романс», «Träumerei» и др. И это не какие-то там фенологические «зарубки». Стихи словно специально написаны к датам народного календаря.

Остановимся и еще на одном, не менее существенном: и в народных приметах, и в стихах Анненского природа и человек представляют единство. В народном календаре каждый день одухотворен, назван именем святого, раскрыт духовно; то же можно сказать и о стихах Анненского, посвященных временам года. Время для него трепетно, он проживает каждый данный ему Богом миг с мучительной благодарностью и связанностью:

Иль я не с вами таю, дни?
Не вяну с листьями на кленах?

Здесь нет и намека на то, что «сердце будущим живет, настоящее — уныло...» Анненский предстает здесь поэтом настоящего времени, но не фенологом. Решительно во всех стихах годового цикла он уходит от «наивных гипербол и метких общих мест», освоенных поэзией, и напряженно ищет решения какой-то важной, мучительной для него проблемы. Человек видится ему листом Мирового Древа, живущим по таинственным, но общим с Древом законам, и жизнь природы интересует Анненского лишь в той степени, в какой и листы аллей (природы уже очеловеченной) подчинены этим законам. Пронизаны общим желанием жить и общим страхом смерти, «коснуться праха». Наблюдения его имеют не реальную, а символическую природу, в явлениях природы он ищет материал для новых мыслей и идей, «проблем», которые встают перед человеком.

А это уже совершенно другой подход к явлениям природы. Да, Весна — красна, приходу весны радуются, ей поют песни. Но поют ведь песни и *рождающейся* зиме:

Здравствуй, гостья-Зима,
Просим милостью к нам,
Песни Севера петь
По лесам и степям...

Песни во славу зимы есть и у Анненского: «Падает снег», «Сверканье». Он с нетерпением ждет зимы («Ноябрь»), Скажете, зима — гостья? Но ведь и весна тоже гостья, и лето — гость, гость в этом мире и человек. Отжив свой век, уходит зима, весна, лето... Уходит и человек. Никаких второстепенных признаков в подобном сближении нет. Если не будет зимы, не будет и весны, не будет и лета. И розовый ребенок, превратится в седого желтого старика, который однажды умрет. И будет перенос его в другой мир. Да, очень уж нетрадиционно изображена весна: «тупо» глядящая в студень глаз. Но так ли уж одинок Анненский в выражении подобных чувств? Вот Пушкин:

Ах, лето красное, любил бы я тебя,
Когда б не зной, не комары да мухи...

И вот Пушкин:

...Я не люблю весны,
Здоровью моему полезен русский холод...

Не бросает ли Анненский нам следующую проблему: а что такое вообще-то за слова — весна, зима, осень? Что стоит за ними? Ведь эти морось, льющаяся в студень глаз, грязь, мокрый пронизывающий ветер, который, кстати, уносит здоровье верней, чем лютая зима — тоже весна. Образ такой обманной ветреной весны рисует поэт и в стихотворении *«Старая шарманка»:*

Небо нас совсем свело с ума:
То огнем, то снегом нас слепило,
И, ощерясь, зверем отступила
За апрель упрямая зима.

Парадокс в том, что сам поэт реальной петербургской зимы с ее «нищенски синим и заплаканным льдом» не любит, как не любит и ранней весны, так похожей на позднюю, умирающую зиму:

Полюбил бы я зиму,
Да обуза тяжка.
От нее даже дыму
Не уйти в облака.

«Импрессионисту»-то вовсе и не жаль реально уходящей зимы. «Творящий» лично весну любит, любит ее *«ослабелый, то сверкающе белый, то сиреневый снег... и особенно талый...»* на *«...сомнительной грани / Всесожженья весны»*. Но «метафизически» любит он и зиму, вкладывая в ее символический образ новое «психическое содержание», на котором хотелось бы задержаться. Откроем стихотворение «Падает снег». Отметим странную авторскую ремарку, какими драматурги предваряют сцены или эпизоды — *«Музыка отдаленной шарманки»*. Это означает, что

чтение его должно идти под музыку шарманки. Стих о зиме, о снеге, заметающем черную и тяжкую думу блестками мечты. Этим белым звездам, укрывающим неизбежное, противостоит здесь «жгучий мучительный ветер» жизни, который свевает их с тяжкой думы. А дума напоминает поэту «могильную насыпь», вероятно, это мысль о неизбежной смерти, от которой человек может закрыться только мечтой. И мечта эта — заснуть. Но не по-лермонтовски, навсегда, а чтобы однажды проснуться под небом лазурным «новым, счастливым, любимым».

Образ невыносимо сверкающего снега, от которого поэт *пьян*, на волнистых полянах белоснежной мечты мы найдем и в стихотворении «Сверкание». Что это за мечта такая?..

* * *

За так называемыми временами года поэт видел мучительный кругооборот превращений Природы из одного состояния в другое. Потому и грань между зимой и весной называл сомнительной. Попробуй, различи ее между зимой и весной, если ты и правда наблюдаешь за ней, а не пользуешься заемными образами. Она размыта, как «замирание эхо после бешеной тройки в лесу», как облака, которые тянутся друг к другу «полосками тонкими». Переход от зимы к весне в реальной жизни почти не заметен. Когда умерла зима и когда наступила весна, если снег бывает и в мае, а яблони цветут в декабре? Вопрос кажется детским и наивным, но за ним стоит важная философская проблема. Та, что называется критерием истинности вещи.

Анненского интересует и другой, по сути тоже детский, вопрос: что сталось с зимой после смерти, когда уже и «трава одела закоулок»? И дает нам ответ:

Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленьи мая
Все никак смелет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая.

Заметим: после всесожжения Зима каким-то непонятным образом передает свою обиду на весну шар-

манке (ее знобит, она в зиме!), а шарманка валу, который и злых обид никак не смелет и цели своей работы не поймет:

И никак, цепляясь, не поймет
Этот вал, что ни к чему работа,
Что обида старости растет
На шипах от муки поворота.

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?..

Старый вал ассоциируется с чем-то глобальным, на что нанизываются и обида старости зимы, и какая-то бесцельная работа, и, кажется, сама зима, и весна, и весь этот мир, и даже старая песня. (Музыка не этой ли отдаленной шарманки звучит в стихотворении «Падает снег»?) Недовольство побежденной зимы под музыку шарманки превращается в обиду старости, которая растет от муки поворота мирового вала шарманки. Ни победа весны неполная, ни смерть зимы не вечная. И петь нельзя не мучась, и победа не освобождает от муки. И победить, и быть побежденным тоже нельзя до конца. Вот обида и растет. За стихотворением «Снег» в «Ледяном трилистнике» у Анненского стоит стихотворение «Дочь Иаира». Первоначально оно называлось «Воскресение», и календарно здесь могла бы стоять «Вербная неделя». (Вспомним, кстати, с какими сомнениями «формировались» трилистники). Стихотворение о том же: об очередном прощании с жизнью, на этот раз Вербной недели. Она уплывает на «последней, на погиблой снежной льдине», впереди Светлое воскресенье. Но эта смерть в преддверии Пасхи останавливает внимание двумя моментами. Вербная неделя уплывает от «Лазарей, забытых в черной яме», и от тех, «чья жизнь невозвратима». Несмотря на открытую концовку, на посвящение его внуку, стихотворение своими слезами, плывущими по «румяным щекам херувима», говорит скорее о сомнении поэта в существовании жизни вечной. Как сомневались собственно и люди, придя спу-

стя неделю к гробу казненного Христа. Но и о мольбе не забыть их… Жизнь невозвратима. Лазари забыты. Почему же так победно звенит медь? *Победно,* подобно *победному лучу* солнца, который призван освободить весну из ледяного плена. И почему едва победный луч у солнца находится, и чаша весов склонилась в пользу весны, пафос поэта неожиданно меняется. После гимна весне, который звенит медью: *«Голубые льды разбиты / И они должны сгореть!..»,* следует совсем неожиданное:

Только мне в пасхальном гимне
Смерти слышится призыв

Ведь под снегом сердце билось,
Там тянулась жизни нить:
Ту алмазную застылость
Надо было разбудить…

Для чего ж с контуров нежной,
Непорочной красоты
Грубо сорван саван снежный,
Жечь зачем ее цветы?

Для чего так сине пламя,
Раскаленность так бела,
И, гудя, с колоколами
Слили звон колокола?

Это говорит поэт, который только что заявлял, что не любит зимы? Который так горячо сочувствовал Весне, ее томлению и слезам, мечтал о падении ее голубой тюрьмы, который с пафосом порицал зиму за ее «нищенски синий и заплаканный лед»? И вот теперь он уже страдает по «савану снежному», по цветам зимы? И мечтает о том, чтобы алмазная застылость, непорочная красота Зимы была вновь разбужена? Как:

Тот, грехи подъявший мира,
Осушавший реки слез,
Так ли дочерь Иаира
Поднял некогда Христос?

Не мигнул фитиль горящий,
Не зазыбил ветер ткань…
Подошел Спаситель к спящей
И сказал ей тихо: «Встань».

Анненский — символист, символист в том смысле слова, в каком символистом был сам народ, а символизмом народное творчество, как «остаток незапамятной старины», о чем писал А.А.Потебня. «Символизм находится в обратном отношении к силе посторонних влияний, а потому он необходимее и яснее у русских и сербов, чем в песнях чехов, лужичан, хорутан и поляков. Эстетическое достоинство произведений народной поэзии <…> падает вместе символизмом от уменьшения числа людей, для которых язык и произведения народной словесности — главные средства развития». Поэтические символы Анненского многозначны, как и в народной поэзии, и оттого трудны и просторны для толкования. Французский символизм, быть может, и влиял на поэта, но более влиял символизм народной поэзии, как его понимали Потебня и Веселовский. Символ Зимы для Анненского больше, чем символ Смерти. Понять новые проблемы, намеченные им самим в новых образах и сближениях, было, вероятно, трудно и ему самому, почему он и сравнивал поэзию с алгеброй. Вспомним некоторые из сближений: смерть человека и смерть зимы, сон-смерть зимы и сон-смерть дочери Иаира, которую воскресил Христос, наступление православной Пасхи и смерть зимы. Смерть леса поздней осенью и снятый с креста Христос, чья кровь осталась на кустах рябины: невероятно глубокий символ осеннего страдания природы на кресте жизни. Страшен перенос вчера еще живого в мертвое, «тоскующего я» — в «целый мир». А смерть человека случается и зимой, и весной, и летом, и осенью. И также тяжко смотреть поздней осенью на снятое с безжалостного креста жизни отмучившееся лето, которое на кустах лишь кровавые гроздья оставило. Природа также мучается, только бессловесно. Ведь поэту больно видеть и растаявшую весной зиму с голубыми льдами. Ему жалко смерти «нежной, непорочной красоты», как нам жаль растаявшей Снегурочки в русской сказке. Как жаль мечты голубой

весны, которая, кажется порой, никогда и не оживет, и которой остается лишь плакать и смеяться «невпопад».

Образ этой алмазной застылости, неистового снежного сверкания волнистых снежных полян под зимним солнцем найдем и в стихотворении «Сверкание». Он связан с мистической верой Анненского в то, что порывы и призывы души каким-то образом связаны с лучами света и могут даже передаваться по ним друг другу, что по лучам глаз души могут слиться в небесном лазури в одно целое. Лучи эти связывают (сливают) душу с царем Недоступного Света (в Евангелие «Неприступного Света»), с Отцом Бытия. Поэт разговаривает с лучами. Луч вырывает из сладостной тьмы небытия ветку клена, разоблачает ее думы, игра лучей делает чужую обиду «обиды своей жалчей», «лучами незримыми глаз мы уходим друг в друга как будто», лучезарное слияние наших душ где-то *там* теснее, чем наша связь здесь, недаром мир, освещенный лучами, отличается от «чадной слитности видений», он призывает поэтов любить «раздельность и лучи». Анненского нередко называли и называют певцом смерти. Но нет более лучистого поэта в русской поэзии, чем Анненский. Более сорока раз встречается в его стихах слово луч. И едва ли не в каждом есть лучи то в «солнца позднем пылу», то «в тусклом пурпурном пламени», то в «пурпуровых тогах» угасающих огней в камине, то в «пламени свечи», то в «точке огневой». Поэт любит глядеть в огонь, наблюдая за минутными строениями сгорающих углей, а тень, мгла напоминают ему мрака дуновенье, зов могил. С огнем, светом, лучами связан и творческий процесс поэта:

Они — минуты праздного томления,
Перегоревшие на медленном огне…

И нарастают они вспышками света. Все это вполне связано с символикой славянской народной поэзии, с ее символами огня, света, мрака, смерти…

В таком контексте печаль по умирающей весной зиме — какой же это второстепенный «эмоциональный признак»?

Весна сжигает снег, зиму, вызывает муку в чело-

веке, муку перехода, когда еще и Весна не красна и уже Снегурочка тает. В «Черной весне» («Тает») как раз и происходит подобный переход (перенос, превращение) из одного состояния в другое: и в природе, и в умершем человеке. (Таяние, восковой нос, смерть). Но для Анненского переход из жизни в смерть — грань таинственная и неосязаемая, тайна Бытия. Встреча умирающей зимы с покойником — эпизод, быть может, и случайный, но за ним символ целостности мировой жизни, частью которой является и человек. А, умерев, умирает ли человек?

Смерть для поэта была загадкой бытия. Где-то в глубине души его не оставляла надежда, что на повторения, которые происходят в мире природы, быть может, обречен и человек и даже поэт. В спасенье человека «для новых и новых мук» («Трилистник осенний») он верил и не верил, сомневался: а в том мире, в котором были мы до рождения, будем ли, когда Она придет?.. Добавим от себя: а были ли до рождения? Глаз Анненского настроен на парадоксальное. Жизнь и смерть превращаются друг в друга. По Анненскому, существование — это не то, что мнит человек о жизни в дни раскрытых окон, это мучительный бесконечный переход из одного состояния в другое: и человека — в тот мир, «которым были мы, иль будем в вечном превращении», и мира, тоскующего по своему блудному сыну, человеку, как тоскует по своей отъятой руке Андромеда. Человек легко и с готовностью забывает эти мучительные превращения, цепляясь памятью за обманы мая, а поэт обязан помнить. Эта мука и является предметом его поэзии, потому что и *«петь нельзя, не мучась»*.

* * *

Нераскрытыми, темными для современного читателя остаются некоторые символы стихов годового цикла, за которыми, на мой взгляд, скрываются не до конца высказанные проблемы, которые поэт хотел бросить векам. Что за Лазари забыты в черной яме? Их в Евангелии три, о каком из них идет речь? Какое имеет отношение этот Лазарь к символам Зимы и Лета? Почему Зима в сознании поэта связывается не только со смертью, но и с забытьем, с каким-то веч-

ным сном, сквозь который человек все же будет способен внимать жизни сквозь алмазную застылость именно зимы, снега. Почему Вербная неделя уплывала «От икон с глубокими глазами, / И от Лазарей, забытых в черной яме»? Что означает эпитет «с глубокими глазами»? Вопросы для пейзажной лирики непростые… Лазарь был первый, *воскрешенный* Господом простой смертный человек. Не Христос, не богочеловек, а именно простой смертный, брат Марфы и Марии из вполне конкретного и реального семейства, которого Иисус как-то по-особенному трогательно любил. Иисус просил у Господа воскресить сначала не его, а простого человека, что Господь и сделал. «Дорогой учитель» Анненского (см. КО с. 592) выдающийся русский филолог А.Н.Веселовский, к кому он обращался в письмах как к высшему, дает в «Исторической поэтике» два понимания человеком смены Зимы и Лета. Одно старое, языческое, другое — вскоре ставшее христианским. В старом, в языческих обрядах выноса (в стихотворении Анненского *переноса),* изгнания Смерти-Зимы и кликанья Весны-Лета, Зима и Лето как раз и были такими, как их видел М.М.Бахтин — раздельными, враждебными друг другу «существами». Их раздельность — и есть те первостепенные признаки, о них на разные голоса токуют многие поэты. Основные признаки — это когда «весна в окно стучится и гонит зиму вон!» О том же звенит победно медь колоколов на Пасхальной неделе, провожая звоном Зиму «на последней, на погиблой снежной льдине»…

В новом понимании, в новом мифе, пришедшем на смену старому, по Веселовскому появляется «одно существо, один бог», а «борьба жизни и смерти» идет отныне в самом едином боге. Хоронили и воскрешали не только Диониса или Адониса, эти перемены охватывают религиозное сознание всех европейских народов. Как убедительно и на огромном материале показывает в «Исторической поэтике» А.Веселовский, двойственность природы постепенно сливалась в сознании людей в одно существо. К примеру, на Сретенье «…в Малороссии хоронили соломенное чучело Ярилы (как символ Лета), вооруженное Фаллосом, голося над ним: «Помер он, помер! Не встанет боль-

ше! Что за жизнь, если его нет!..» Весной же устраивали похороны старого сивого «Кострубенько (как символ Зимы), с тем же восковым фаллосом. Зима для человека становится не только символом смерти и сна природы, она включала еще и отдых, развлечения, зимние игры, обрядовые празднества. На этих празднествах диалоги Зимы и Лета ведутся с переменным успехом, веские аргументы в свою пользу есть не только у Лета, но и у Зимы.

Божество природы из многих сливается в одно существо, которое сначала хоронят, а потом воскрешают. Так по Веселовскому человечество готовилось к концу «Мирового года, к концу дней, когда за гибелью всего существующего ожидали иного, светлого порядка вещей».

За стихами Анненского о временах года, как мне кажется, и скрыта проблема Мирового года, вошедшая в мировое сознание как мучение единого божества (Диониса, Адониса, Аттиса, Ярилы и т.д.), обмирающего осенью и воскресающего весной. Этот взгляд на природу, как на единое (быть может, навеянный идеями пантеизма, Якоба Бёме, Шеллинга, Фихте) захватывает все четыре трилистника о временах года («Трилистник осенний», «Трилистник дождевой», «Трилистник ледяной» и «Трилистник весенний»). К ним примыкают и стихи о весне из «Трилистника сентиментального». Их пафос: страдание природы, бредущей по своему годовому кругу вокруг мировой оси. А меняется она в своих превращениях каждое мгновение, когда бы ты ни бросил на нее взгляд: весной, осенью, зимой, летом. Все в мире каждый миг умирает и рождается, и рождение его «неизменно для новых и новых мук». Что касается Лазаря, то воскрешенный Лазарь у первохристиан как раз и стал первым символом будущего воскресения человечества. Лазарь был одним из нас, воскрешенный на четвертый день после реальной смерти. Иудеи искали Лазаря убить, но он не дался, бежал на Кипр, где после воскресения прожил 30 лет, стал там епископом, скончался и был второй раз похоронен. Мощи его перенесены в IX веке с острова в Царьград, память о его второй кончине 17 (30) октября.

Но в первые годы христианства, повторюсь, Ла-

зарь был культовой фигурой, символом и надеждой на воскрешение у всех простых людей. Анненский, с трагедийным вниманием переживавший смертность человека, разделение целостного мира на Здесь и Там, не мог естественно не заметить этой важнейшей фигуры христианской Церкви. В первые века новой эры существовал даже культ Лазаря. Кстати, Ф.М.Достоевский называл воскрешение Лазаря величайшим, неслыханным чудом. В Ливане в Лазареву субботу, которая предшествовала Вербной неделе, мальчики ходили из дома в дом, изображая воскрешение Лазаря, на Кипре в театрализованном представлении воскрешения Лазаря принимало участие духовенство. Как писал А.Веселовский, «эти мифы обняли Весну и Зиму, идею жизни и смерти». Но со временем праздник Лазаря стал забываться, вытесняться из церковной жизни Пасхой. Лазари оказались забытыми в черной яме. О Лазаре, первом человеке, побывавшем Там и ожившем после четырех дней смерти, постепенно забыли. Есть, правда, в церковном календаре Лазарева суббота, но она уже не празднуется простыми верующими с такой верой в будущее воскресение, как праздновалась в те далекие времена: как яркое напоминание верующим о всеобщем воскресении, которое нужно ждать и которое нужно приближать всей своей осветляющейся жизнью.

Сегодня память о воскресшем Лазаре осталась только на древних иконах с «глубокими глазами». Еще и поэтому «в *пасхальном гимне»* поэту *«смерти слышится призыв»,* и поэтому так печальна встреча двух смертей на улице Тотьмы. И Вербная неделя уплывает от «Лазарей, забытых в черной яме». А уплывает она к Пасхе от зимы, от мертвого апреля, от звездной пустыни неба, от икон, от всех, чья жизнь невозвратима. Потому и плачет *верба*. И текут ее слезы по *щекам херувима*. Времена года — в сознании поэта — это символ одного, дробимого молнией, мучения: и человека, и природы. Пафос стиха — утраченное людьми единство с Богом, с природой. И пока это языческое чувство единства с природой жило в человеке, жила в нем и вера в бессмертие, которое в случае обретенья единства, быть может, вновь обретется.

Его поэзия как раз и говорит об этом. Анненскому жаль засушенной в книге фиалки. Жаль сорванных веток вербы и ее слез о невозвратимой жизни, которые текут по румяным щекам херувима. Жаль разоблаченных дум ветки клена, последнего вечернего мгновенья. Жаль шарманки, судьбишки дурака, пробитой сиренью надгробной плиты и тумана, покрывшего стекла. Ему жаль даже камня, выбранного богом для своего возвышения. В такие минуты он принимает и обиду куклы, которую бросают в водопад на утеху туристам, и старой шарманки, и умирающей зимы. Жизнь открывается поэту везде, даже под снегом, он чувствует жалость даже к тому, кто обвернут пеленой савана, которой обвевают мертвеца.

— Здравствуй, Весна! — звенит победно медь колоколов в Пасхальное утро.

— Прощай, Зима! — шепчут упрямые губы поэта в стихотворении «Дочь Иаира», потому что чуткий слух его улавливает, что под разными одеждами природы бьется одно сердце, прядется одна общая для всех нить жизни.

По чувству страдания и «Вербная неделя» — глубоко религиозное стихотворение. Анненский хотел повысить в себе и в нас не только чувство речи, о котором речь выше, но и чувство природы, с которой он в своем мировоззрении был крепко слит. Как сказад о том же другой русский поэт:

Покуда природу любил он
Она любовью ему отвечала...

Не забудем и то, что стихотворение «Вербная неделя» посвящена внуку Валентину. Открытой концовкой, слезами вербы (природы!) о невозвратимом Анненский словно хочет перелить ему в душу свои упования..

Сюда же примыкает, на мой взгляд, и стихотворение «Одуванчики» («Захлопоталась девочка...»), посвященное С. А. Богданович, дочери Т.А.Богданович и написанное у них на даче в Куоккале 26 июня 1909 г. Детское стихотворение с совсем не детским смыслом. О девочке, которая тщетно пытается посадить в песке садик — два «желтые обсевочка». А они никак

не желают «приживаться» из-за своих длинных и мягких стеблей. «Не держатся, и на-поди!..», валятся на песок. И тогда мать со словами: — Молчи, малютка дочь!, — отрывает у цветов мешающие стебельки, как оборван был и день святого Лазаря, связывавший маленького человека с духовными трудами по обретению рая. Вот откуда режущее сердце и малопонятное:

Отпрыгаются ноженьки,
Весь высыплется смех,
А ночь придет — у Боженьки
Постельки есть для всех...
Заснешь ты, ангел-девочка,
В пуху, на локотке...

Мы сами еще дети в этом полном тайн мире. И учим жестокости своих детей. Отрываем стебель цветка от матери-земли, уплываем с Вербной неделей на погиблой льдине «от Лазарей, забытых в черной яме», и остаемся с обсевочками, которые «распластаны в песке». Звоним в колокола о смерти Зимы, а она вскоре возвращается вновь с вьюгами и заморозками. Мучительное перерождение зимы в весну родили у поэта образ, который он и попытался воплотить в пейзажном цикле.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Фихте И.Г.* Собр. соч. В 2-х томах. Т.1. С. 580.

**Галина Седых**
(Москва)

# ИСТОРИЯ ОДНОЙ РЕПЛИКИ: «НИ СОЗВУЧЬЯ, НИ ОТЗВУКА НЕТ»

Известно, что Иннокентий Анненский был приверженцем строгой стиховой формы. Он не любил, говоря его словами, «распущенства», то есть, небрежности, неряшливости, неточности. В каком-то смысле, Анненский не только поэт строгих форм стиха, но и автор парадоксальных афоризмов, — с большой амплитудой читательского восприятия: от широко известных («Не потому, что от нее светло, / А потому, что с ней не надо света») до эстетски утонченных («Пестрят назойливы и праздны / Нагие грани бытия»).

Часто афористичный парадокс строится на противоречивых и даже взаимоисключающих оттенках смысла. Например, интересующая нас реплика:

Я люблю все, чему в этом мире
***Ни созвучья, ни отзвука нет***
*(«Я люблю»)*

И ее антипод:

Я люблю, когда в доме есть дети,
И когда по ночам они плачут.
*(«Тоска припоминанья»)*

Строго говоря, плачущие дети, как минимум, производят какое-то звучание — плачем, на который требуют ответной реакции — отзвука. Правда, созвучия с миром взрослых не всегда осуществимы, — в силу разных объективных причин (родители нерадивые, соседи крепко уснули, да мало ли что, — если вспомнить шокирующее признание Маяковского: «я люблю смотреть, как умирают дети»). Сразу оговоримся. Взыскательный вкус поэта и филолога не позволял Анненскому прибегать к парадоксу эпатирующего циника или к парадоксу резвого остроумца. Когда он пишет:

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.
Зачем мне рай, которым грезят все?
А если грязь и низость — только мука
По где-то там сияющей красе...
*(«О нет, не стан…»)*

Или:

Милее мука, если в ней
Есть тонкий яд воспоминанья, —
*(«Что счастье?»)*

то мы следим не столько за мыслительным действом (хотя за ним тоже), сколько за промыслительным актом преклонения и смирения поэта перед жизнью и божьим величием, — актом, отражаемым «трагическим зеркалом идеала».

Другой пример. «И нет конца, и нет начала / Тебе, тоскующее *я*?». Знак вопроса в конце усиливает подозрения: речь ведется не об отдельном конкретном лице — тоскующей человеческой единице, — а о некой «трансценденталии», которая «Не я, и не он, и не ты, / И то же, что я, и не то же <...> бой сердца и мой и не мой». Здесь было бы уместно вспомнить ехидные строчки А. Белого про «философическую грусть», когда бы мы не знали из курса истории русского стиха, что это именно младосимволисты довели тоскующую абстракцию «Я» до тождества с тощей обструкцией «Некто» и «Никто». Сейчас мы также знаем, что ни стихи, ни поэтические манифесты Анненского прямого отклика у ближайших потомков — современников не нашли. Акмеисты поначалу признали его «своим» и «предтечей» в пику символистам, но потом, кажется, полюбили искренне и навсегда. Но позже. Поэтому помянем все-таки А. Белого за ироническое саморазоблачение в духе анненских «мысли-иглы» и процитируем стих:

На робкий роковой вопрос
Ответствует философ этот,
Почесывая бледный нос,
Что истина, что правда... — метод.

«Жизнь, — шепчет он, остановясь
Средь зеленеющих могилок, —
Метафизическая связь
Трансцендентальных предпосылок».
*(А. Белый «Мой друг»)*

А что же Анненский с его надмирной растворенностью в могилах предков?

Я не знаю, где вы и где мы,
Только знаю, что крепко мы слиты.
*(«Петербург»)*

Анненский мыслит и чувствует совсем иначе. Для него важно не кантианское постижение мировых сверхсущностей, а мучительное, тоскливое налаживание связей с внешним миром, который трактуется в духе своего времени, как «все, что не я». И с полной уверенностью, — «Что где-то есть не наша связь, А лучезарное сиянье». Показателен отказ поэта от категорий субъектной принадлежности чему— или кому-либо. Он постоянно подчеркивает отрицательное свое отношение к факту обладания, овладения, присвоения. Он даже притяжательные местоимения использует без признака принадлежности, как отрицание: «бой сердца и мой и не мой», «не мою тоску ты давнюю развей. / Поделись со мной, желанная, своей». Он даже про стих свой ничего не знает («Я не знаю, кто он, чей он, знаю только, что не мой»). И отпускает его на волю. Диковинный какой-то альтруизм. Что это? Христианский жест милосердия или творческий акт эгоцентризма? Как ни странно, и то и другое — поэтический парадокс, обусловленный поиском созвучья с родственной душой, которая даст когда-нибудь отзвук душе поэта, явленной в его стихах.

Эта традиция имеет в русской поэзии глубокие корни. В основе всегда (или почти всегда) стояла установка на идеального читателя — почитателя, друга, собеседника, умного, хотя и далекого во времени и пространстве потомка или предка. Современников на пир иногда тоже приглашали, но не всех и не всегда.

Анненский не стал исключением из правила. В стихотворении «Другому» есть строки:

Моей мечты бесследно минет день...
Как знать? А вдруг с душой, подвижней моря,
Другой поэт ее полюбит тень
В нетронуто-торжественном уборе...
Полюбит, и узнает, и поймет,
И, увидав, что тень проснулась, дышит, —
Благословит немой ее полет
Среди людей, которые не слышат...
*(«Другому»)*

Да, это бесспорная и прямая манифестация темы «поэт-читатель», темы оклика и отклика. Но как она видоизменилась! Если раньше «ни созвучья, ни отзвука нет» и поэт как бы сам себе читатель, то теперь — робкая надежда, просьба к читателю («другому поэту») о помиловании, даже о малой милости — полюбить подвижной, изменчивой (как море) душой тень мечты в торжественном, но пока еще нетронутом уборе (прах... тленья убежит).

Эта тень в похоронно-ритуальном облачении хотя и задвинута на дроги (тут припоминаются дроги из стихотворения Есенина), но жаждет воскрешения в памяти «другого» — брата и мага, бога и духа среди глухих людей. Последняя строфа — это почти завещание-предостережение, исполненное смиренным тоном, в несвойственной Анненскому манере схимнического самоуничижения.

Пусть только бы в круженьи бытия
Не вышло так, что этот дух влюбленный,
Мой брат и маг не оказался я
В ничтожестве слегка лишь подновленный.

Просветленная страстность отповеди заставляет заинтересоваться адресатом. Я почти убеждена, что адресат Анненского не тот, на кого подумалось исследователям, то есть, он не конкретная личность, а собирательный образ некоего посредника — медиума, подвижного, любящего, вдумчивого, отзывчивого... Похоже на Читателя, которым может быть не каждый, не любой из людей, а лишь счастливый избранник. Кстати, характер у этого визави Анненского совершенно пушкинский, а темперамент как у А.Белого. А

ведь Пушкин — не только «унизительно» раздвоил личность поэта («Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон»...), но даже не требовал от читателя отчета о прочитанном. Он вообще сомневался в возможности скорого отзвука, ответного отклика:

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом, —
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг.
Ты внемлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И шлешь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт!

*(«Эхо»)*

«Эхо», которое и внемлет, и шлет ответ, но которому нет отзыва — «Таков и ты, поэт!». Д.Самойлов был убежден, что это нормально: главное в этом пушкинском стихотворении сосредоточено не на «нет отзыва», а на бескорыстии отклика поэта: «А будет ли еще ответный отклик — это не обязательно. Назначение поэта — откликаться. Это его обязанность»[1]. Но сравнение поэта с эхом — сомнительная честь для поэта. Эхо может повторить только себя, а поэт... В самом деле, ведь он не солипсист и не мазохист, чтобы бормотать самому себе собственные стихи и на них же самому отзываться.

Анненский окликал не собственную тень; он отзывался на диалог двух замечательных русских поэтов XIX века — П.Вяземского и Е.Баратынского. Хрестоматийные стихи Баратынского получили отклик друга-поэта через много лет, после смерти. Баратынский первым подал реплику о желанном читателе:

Мой дар убог, и голос мой негромок,
Но я живу, и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие.
Его найдет далекий мой потомок

В моих стихах; как знать? Душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

П.Вяземский ответил — почти в унисон:

Но все же, может быть, рожден я не напрасно,
В семье людей не всем, быть может, я чужой,
И хоть одна душа откликнулась согласно
На улетающий, минутный голос мой.
*(«Post scriptum»)*

И для Баратынского, и для Вяземского связь с потомками все еще проблематична, хотя и желанна. Причем, если Баратынский настроен на диалог с читателем-другом, и настроен очень решительно, то Вяземский о своих стихах вообще не упоминает. Он ждет отклика от родственной, согласной души, которая (как знать?) вдруг повторится в потомках — отзовется на улетающий голос. И дело не в каком-то особом «эгоцентризме» Вяземского, который, возжелав увидеть в другом собственное продолжение, как бы завещает ему свою душу, мысли, чувства, голос. Дело в намечающейся тенденции пересмотра отношения поэта к читателю. На смену исповедальному лирическому монологу приходит диалог. Читатель уравнен в правах с поэтом. Он и собеседник, и судия, и продолжатель семейного рода.

Отличие позиций в репликах диалога существенное: Вяземский позиционирует себя в лоне «семьи людей», а Баратынский ищет и находит читателя — через «друга в поколеньи» (возможно, того же Вяземского). Наш современник, поэт Вадим Перельмутер, обозначив связь этих стихов, в свое время приводил любопытный прозаический комментарий Вяземского. «...Поэт носит свой мир с собою: мечтами своими населяет он пустыню, и, когда говорить ему не с кем, он говорит сам с собою. Вероятно, вот отчего многие из прозаистов и почитают поэтов безумцами. Они не понимают, что за выгода поэту говорить на ветер в уповании, что ветер этот куда-нибудь и когда-нибудь занесет звуки их души; что они сольются в

свое время с присутствующим и отсутствующим: ей не нужно непосредственной отповеди наличных слушателей. На поэзию есть эхо: где-нибудь оно откликнется на ее голос»[2].

Позиция ненавязчивого присутствия автора в кругу собеседников или с глазу на глаз, с одним из них, роднит Анненского скорее с Вяземским,нежели с Баратынским. Только что рожденный «Мой стих» автор объявляет: «Я — слабый сын больного поколенья» — «И чье-то молодое за меня / Кончается в тоске существованье».

О тихом умирании (умерщвлении?) рожденного когда-то поэтом стиха пишет Вяч. Иванов — полный антипод Анненского. В данном случае наблюдается редкое согласие символиста с вещным миром предтечи акмеизма. Упавший по осени лист — не просто дар ее червонный, а «багряный стих».

Что лист упавший — дар червонный;
Что взгляд окрест — багряный стих...
А над парчою похоронной
Так облик смерти ясно-тих.
Так в золотой пыли заката
Отрадно изнывает даль;
И гор согласных так крылата
Глубокотусклая печаль.
И месяц белый расцветает
На тверди призрачной — так чист!
И, как молитва, отлетает
С немых дерев горящий лист.

*(«Осень»)*

Это, пожалуй, самое прозрачное и самое пронзительное стихотворение Вяч. Иванова, опубликованное в 1911 году в книге стихов «Cor argens». Оно написано по-анненски, в духе высокой латыни («rebus, non verbis» — вещами, а не словами). Пространство стиха уподоблено пейзажу, природному пространству. И — щемящая деталь! — гор согласных... Согласные (буквы) живут и в мире горных (горних) вершин и на территории листа (стиха). Таков отзыв символиста.

Иное дело, отклик Н.Заболоцкого, который прямо корреспондирует свой стих с заветом Е.Баратынского.

О, я недаром в этом мире жил,
И сладко мне стремиться из потемок,
Чтоб, взяв меня в ладонь, ты, дальний мой потомок,
Доделал то, что я не довершил.

*(«Завещание»)*

Реплика Анненского «Ни созвучья, ни отзвука нет» найдет свое отражение в одиноко-трагичном осознании собственного избранничества неразгаданного русского поэта Юрия Кузнецова. «Я в поколеньи друга не нашел» — здесь завязывается спор и с Баратынским, и с Заболоцким, который выводит нашего неуступчивого современника на орбиту высокого одиночества, где обитает горний дух.

Одинокий в столетье родном,
Я зову в собеседники время.

*(«Я в поколенье друга не нашел…»)*

Но этот над— и сверхчеловеческий голос подчас принимает удивительно теплые обертоны, когда обращается с разговором на понятном всем наречии — к читателю-человеку:

Когда-нибудь и солнце, затухая,
Мелькнет последней искрой — и навек.
А в сердце... в сердце жалоба глухая,
И человека ищет человек.

*(«Не сжалится идущий день над нами…»)*

Можно гипотетически предположить, что поэты новейшей генерации также не остались безучастными к проблеме, что и кому отражать.Оставим без внимания эпатажные формы ответа, когда вопрос «другому как понять себя?» — (да никак!) — приводил к эксцентрическим эскападам,вроде самостихоуничтожения или «публикации» чистых листов бумаги, не оскверненных печатными буквами. Все эти фигуры умолчания, с комбинацией из трех пальцев для читателя, воспринимаются как издевательство над поэзи-

ей. Современные акционисты решают какие-то свои задачки. Они топчутся на периферии словесности и поэтому читателю неинтересны. Хотя объяснение их негативизму лежит на поверхности:

Были времена застоя,
Стало время непристоя,
Время тоже непростое.
*(*Мих. Яснов, *г. Санкт-Петербург)*

Далее я привожу цитаты из стихотворений наших молодых современников, поживших еще в доперестроечной России. Мне казалось, что мой выбор безупречен и случаен, поскольку встроен в тему. Оказалось — без комментариев. Античный хор отдыхает: этот стон у нас песней зовется?

Не раскрестить ни лога и ни слога
страны — порухи облакопрогонной.
Святоприимна, выспренна, убога,
Теперь жалка, и все равно — икона.
*(*Конст. Кравцов, *г. Салехард)*

Душа моя, со мной ли ты еще?
Спросонок вздрогну — ты еще со мною,
Как холодно тебе, как горячо
под смертной оболочкою земною!
*(*Иг. Меламед, *г. Львов)*

Убейте нас, пока за жизнь свою
Мы просим цену небольшую.
*(*Вит. Пуханов, *г. Киев)*

Ресница твоя поплывет по реке
и с волосом вьюн.
*(*Денис Новиков, *г. Москва)*

В земле гудят великие слова
Они меня безмолвием тревожат
Произнести бы их — а не могу.
*(*Вл. Урусов, *Калинингр. обл.)*

Языков! Я тебя по голосу узнаю
и с яростью в крови
в твою со временем перекочую стаю, —
прочти и разорви!
(Максим Амелин, *г. Курск)*

Стоп! Пора возвращаться назад — в историю, в позапрошлый Серебряный, к Анненскому:

Мухи-мысли ползут, как во сне,
Вот бумагу покрыли, чернея...
О, как, мертвые, гадки оне...
Разорви их, сожги их скорее.
*(«Мухи как мысли»)*

Что здесь комментировать? Неужели этими молодыми голосами говорит Наше время? — скорбно, печально.

Иннокентий Анненский был поэтом «вне хора» — так утверждают исследователи. Ну хоть кто-то ИЗ НАШИХ НЫНЕШНИХ возьмет на себя обязанности не хориста, а солиста? «Но кто-нибудь, когда-нибудь да сможет, Придет — и не останется в долгу» (опять Урусов).

На кого выпадет жребий?
Мы оставлены здесь зимовать
и молчать из глубин ледников
и друг друга во тьме узнавать
по нетленному звону оков
(Св. Сырнева *«День за днем…»*)

Неужели...
Мухи-мысли ползут, как во сне,
Вот бумагу покрыли, чернея...
О, как, мертвые, гадки оне...
Разорви их, сожги их скорее
(Ин. Анненский *«Памяти Апухтина»*)

...
Боже! Хотя бы поэтов на землю верни:
вечного счастья они не желали.
Господи! Я тебе говорю с Земли,
из России, из временного приюта,
пересыльного пункта, куда мы на миг пришли
и к другому стремиться должны — к чему-то.
(Св. Сырнева *«Памяти Юрия Кузнецова»*)

В качестве resume:

Анненский издал первую книгу стихов «Тихие песни» под псевдонимом Ник. Т-о (от греч. «утис» — «никто»; так называет себя Одиссей) — библ. справка: Русские писатели. 1800-1917. Библ.словарь, М.,1989.

Античный герой долго странствовал в мировом пространстве, прельщаясь разными голосами и пением сирен, но преодолел ложный соблазн.

Одиссей доплыл — и не куда-то, а куда надо: в родные просторы.

**Екатерина Скрылева**
(Москва)

# ТЕМА «ДВОЙНИЧЕСТВА» В ПЕРЕВОДАХ И ПОЭЗИИ И. АННЕНСКОГО

Одна цитата из статьи «Трагедии Ипполита и Федры»:

«В чувстве кормилицы к Федре мы различаем черты двух совершенно различных категорий. С одной стороны, это самая близкая к Федре женщина, с другой — это злейший враг Федры, ее антипод, ее отрицание, одна часть души, которая насмерть борется с другою. Если вы проследите сцену шаг за шагом, то убедитесь, что кормилица не только ищет угодить госпоже, но и взять над ней верх, что она старается усыпить ее бдительность и иногда ласкает в ней не столько больного ребенка, сколько жертву».

И еще:

«Еврипид жил в тот век, когда поэзия уже потеряла веру в непосредственность и в законченные контуры, если она ее когда-нибудь имела, и мне Ипполит Еврипида кажется более всего тоской и болью самого поэта по невозможности оставаться в жизни чистым созерцателем, по бессилию всему уйти целиком в мир легенд и творчества или стать только мозгом и правой рукой, как мечтал когда-то Жюль де Гонкур».

Двойственный образ кормилицы и трагедия жизни самого Еврипида переходит на все творчество Анненского. Двойное бытие для поэта — не только тень за спиной, не только мираж, и не только отражение в зеркале. Это прошлый мир, что невозможно воплотить в словах и музыке, но который еще не умер и не дает покоя настоящему. Это сон и реальность, день и ночь, это время, когда между ними стерты границы, когда все происходящее связуется в один непонятный клубок, когда кошмар реальности переходит в ночной кошмар, и снова настигает в реальности, когда:

Эта ночь бесконечна была,
Я не смел, я боялся уснуть:
Два мучительно-черных крыла
Тяжело мне ложились на грудь.

На призывы ж тех крыльев в ответ
Трепетал, замирая, птенец,
И не знал я, придет ли рассвет
Или это уж полный конец...

И лирика его словно бы раздваивается в себе, и не понять, где перевод, где собственное? Анненский не всегда это указывал, и исследователям приходилось долго искать источник стихотворения.

Перевод с одного языка на другой, с иного на родной, с глагола чужой души на язык своей. Перевод как поиск себя, как возможность уйти в текст так глубоко, чтобы можно было разглядеть тончайшее изменение мысли и чувства, и найти им отклик внутри. Перевод как переосмысление себя, как поиск собственного звучания. Перевод как не просто мастерство переложения с языка на язык, а и как напряженные размышления над своим творчеством, и диалог с автором, и спор с ним, возможность поговорить, и выслушав излияния родственной души, высказать свое.

— «В Федре не раз слышится отзвук личной жизни самого поэта, его исканий и болезненного душевного разлада».

— «Вдумайтесь в содержание бреда Федры, вы и здесь различите за ней поэта, который одухотворяет страдающий образ своей героини болью собственных, часто безнадежных попыток воплотить мечту и говорить голосом чужого сердца».

Анненский вслушивается в Еврипида, и создает свои античные трагедии. Однако их не назовешь стилизациями, переложением, пересказом. Одна мысль в исходном произведении, один мелькнувший образ, одинпочти потерянный слухом отзвук рождают вдохновенье, учат сказать, откликнувшись на вопрос или на музыку.

Древние только шепнули обрывки мифов, а Анненский, додумав, дочувствовав, из скупого схематического сюжета: не вынесшая разлуки с мужем жена, влюбленная в сына мать, разворачивает мир древнегреческой трагедии человека двадцатого столетия. Где возникает то же одиночество, и бегство от него, и вле-

чение к нему, те же вопросы, страшные, неразрешимые, ответом на которые может быть только смерть.

И рождается белая статуя древнегреческого бога в парке, «царь сызмальства бессонный», слышится страдание от невозможности «людям дать огонь и чище и нежней...» и рассказать все то, чему в этом мире ни созвучья, ни отзвука нет, и приходит в конце ослепленный нищий поэт, лишенный права слышать музыку в мире и петь ее.

Его древнегреческая трагедия начинается с музыки, любви, прекрасной мечты или воспоминания, и только чуть-чуть омрачены они предчувствием.

Миром правят боги,
Нам интересен пестрый
И шумный мир. Он ноты нам дает
Для музыки и краски для картины:
В нем атомы второго бытия...
И каждый миг, и каждый камень в поле,
И каждая угасшая душа,
Когда свою она мне шепчет повесть,
Мне расширяет мир... и вечно нов
Бессмертному он будет...

Лаодамия просит:

дайте слышать
Чего не слышит ухо, и глазам
Неясное откройте сердцу, тени...

И дано ей, и услышаны ее мольбы, и видит и получает.

Вот только что в конце? Только три часа у Лаодамии на свиданье с мужем, только три часа она не знает, что он мертв, и рядом с нею призрак. И Фамира тоже только один раз слышит настоящую музыку сфер. И понимая свою ничтожность, уходит, побежденный, в тумане сладостного неуспеха. Его осуждают — навеки не слышать и не уметь сказать, отныне дев мучительная стая будет только резать сердце узкими следами, ослеплять кристальной чистотой, мучить бешеной гордостью. Все что остается поэту — одно воспоминание:

Я на закат смотрел, как розы там
Небесный путь засыпали, а ноты
Со струн ее кифары на стезю
Вздымались и дымились... Это были
Не вы и вы — не знаю, но грубей
Была б и тень. Иль это души были,
Не жившие еще? Иль формы их,
Слепив, разбил ваятель, чтоб потом
В отчаяньи зарезаться?

Так же и Лаодамии, все, что остается — одно желание:

О если бы один волшебный мир
Из волн создать могла я, прошлым полный.

Фамира ослеплен только тогда, когда понимает:

Прикосновенья не надо — нет. Лучей, одних лучей.
Там музыка...

Что появляется из этой слепой темноты, не осиянной лучами творчества? Страшные, бесформенные образы, в которых узнаешь себя и вот уже не узнаешь. И что остается искать поэту? Отныне для него все — невыносимая тоскливая мучительная ночь, когда нейдет сон, когда поэт духом пастьи плакать готов среди неравного изнемогая боя. И только птица на плечеи тень за спиной. И не ясно, Филаммон это или Фамира. Как похож он на Фамиру...

Для всех он теперь ночной недовесок, бескрылая птица, «хочу и не могу». Где же оказывается ослепленный поэт, лишенный дара петь с птицей на плече, с тенью за спиной?

Когда веков минует тьма и стану
Я мраморным и позабытым богом,
Не пощажен дождями, где-нибудь
На севере, у варваров, в аллее
Запущенной и темной, иногда
В ночную белую или июльский полдень,
Сон отряхнув с померкших глаз,
Цветку я улыбнусь или влюбленной деве,

Иль вдохновлю поэта красотой
Задумчивой забвенья...

И дня уж нет — откликается Лонгфелло. Нет больше света, лишь очертания тревожной пустоты, не слышно больше музыки в чутких потемках души, но только стоны, звучащие эхом в немых коридорах времен. Отныне *Безмолвие — это душа вещей.* Все, что осталось от прошлого

Сад старинный, все осины — тощи, страх!
Дом — руины... Тины, тины что в прудах...
Тсс... ни слова... даль былого — но сквозь дым
Мутно зрима...

Рядом с тем домом дерево. У Ганса Мюллера это старая черешня, расцветшая посреди зимы от того, что влюбилась, пусть и несчастливо. У Анненского — старая береза в жидкой заросли парка. Она и черна, и суха, как унылость. Она тоже расцветает от любви, но как-то нелепо, жалко, странно, глаза хочется спрятать от такой любви, бежать, чтобы не расплакаться от гадливости.

А к рассвету в молочном тумане повис
На березе искривлено-жуткий
И мучительно-черный стручок,
Чуть пониже растрепанных гнезд,
А длиной — в человеческий рост...
И глядела с сомнением просинь
На родившую позднюю осень.

В такой ночи должно найтись место и луне. Верленовский месяц как декорация появляется только в конце, и больше похож на непонятный кусок в небе. Совсем другое дело — «Декорации» Анненского, где на образе театральной луны строится все настроение:

Это — лунная ночь невозможного сна,
Так уныла, желта и больна
В облаках театральных луна,
Свет полос запылено-зеленых
На бумажных колеблется кленах.

Это — лунная ночь невозможной мечты...
Но недвижны и странны черты:
— Это маска твоя или ты?

Вот чуть-чуть шевельнулись ресницы...
Дальше... вырваны дальше страницы.

Живут здесь парки, или еще — старые эстонки, а может, это Фамира, который не знает покоя в ночи, или это сам поэт — ослепший и обессиленный:

И мои ль, не знаю, жгут
Сердце слезы, или это
Те, которые бегут
У слепого без ответа.
Что бегут из мутных глаз
По щекам его поблеклым
И в глухой полночный час
Растекаются по стеклам.

Но, может быть это та самая тень из стихотворения Сюлли Прюдома:

Остановлюсь — лежит. Иду — и тень идет,
Так странно двигаясь, так мягко выступая;
Глухая, слушает, глядит она слепая,
Поднимешь голову, а тень уже ползет.

Но сам я тоже тень. Я облака на небе
Тревожный силуэт. Скользит по формам взор,
И ум мой ничего не создал до сих пор:
Иду, куда влечет меня всевластный жребий.

Анненский словно разговаривает с теми, кого переводит, прислушивается к ним, силится их понять. А поняв, услышав, разглядев, рассказывает свое. Он мучительно искренен в лирике, словно научился от древних и великих нужным словам, чтобы описать собственную душу. Переводы развернули его к самому себе, но... недоговорили.

Образы переводов обретают в собственной поэзии Анненского качественно иное звучание. Голос его становится суше, страшнее. У тех, кого переводит Ан-

ненский, тень и призрак, привлекшие автора, описаны, как вдруг увиденные, как нечто из другого мира, на секунду приоткрывшегося. Поэт отстраняется от кошмара, или смотрит со стороны, презирая или наблюдая. У Анненского же и тени, и призраки, и миражи, и сны, и мученья — составляющее жизни, он один на один со своим страхом, раздвоением, пустотой и бездной. Это не метафизический холодок случайной встречи, а экзистенциальный ужас и отчаяние.

Сказать, что это я.... Весь этот ужас тела...
Иль Тайна бытия уж населить успела
Приют покинутый всем чуждого лица?

И «Двойник» Анненского уже не то, что «Двойник» Гейне, это не случайная встреча, это вечное состояние души:

Лишь полога ночи немой
Порой отразит колыханье
Мое и другое дыханье,
Бой сердца и мой и не мой...
И в мутном круженьи годин
Все чаще вопрос меня мучит:
Когда ж наконец нас разлучат,
Каким же я буду один?

И нет этому состоянию души никакого края, и остается до самого конца только «жить всяким дрязгом и скарбом, которым воровски напихивала ее жизнь, жить и даже не замечать при этом, что ее в то же самое время изнашивает собственная, уже ни с кем неделимая мука».

**Алексей Смоленцев**
(Вятка)

# «СТЫД МЫСЛИТЬ И УЖАС БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ»: АННЕНСКИЙ И БУНИН НАД ПЕРЕВОДОМ ЛЕКОНТА ДЕ ЛИЛЯ

Иннокентий Федорович Анненский и Иван Алексеевич Бунин...

Можно ли говорить хотя бы о простом соприкосновении художественных миров двух значительных русских поэтов?

На первый взгляд, само сопоставление имен Анненский и Бунин выглядит несколько парадоксальным. Но есть весьма интересные упоминания. Как, например, вот это, сделанное Михаилом Кралиным в работе «Двух голосов перекличка» (Иван Бунин и Анна Ахматова)»: «Задолго до появления акмеизма как реакции на туманности и абстракции символистов, Бунин, как и совершенно независимо от него другой поэт — Иннокентий Анненский, научился видеть мир, в котором его, поэта, переживания, остро сопрягаются с вещественными деталями предметного мира. Знаменитое «Одиночество» 1903 года — такая же психологическая новелла в стихах, как и «Прерывистые строки» Анненского. Но поэтическую зависимость от Анненского Ахматова подчёркивала столь же усиленно, сколь тщательно она скрывала свою преемственность от Бунина». Наблюдение весьма интересное и, на наш взгляд, не беспочвенное. Анненский, кстати, давал положительную оценку «Одиночеству».

Насколько же оправдана тема «Анненский — Бунин»?

Точкой отсчета, в нашем случае, мы принимаем точку фактического явного пересечения-сочетания этих имен: стихотворение «A un poete mort» (буквально — «Над мертвым поэтом») Леконта де Лиля.

Стихотворение вошло в книгу Шарль-Мари-Рене Леконта де Лиля «Трагические стихотворения» (1884). Бунин опубликовал перевод этого стихотворения в 1896 году, Анненский — в 1904 году (в книге «Тихие

песни» с приложением сборника переводов «Парнасцы и проклятые», изданной под псевдонимом Ник. Т-о).

Но прежде чем исследовать саму «точку», следует внимательно изучить пространство вокруг «точки»[1].

Леконт де Лиль «был освобожден от жизни» 18 июля 1894 г. В это время в России Бунин только готовился переступить «порог» большой литературы, а литературное творчество Анненского пребывало под спудом.

Влияние Леконта де Лиля на художественный мир Бунина — есть величина достаточно определенная. К интересующему нас стихотворению Бунин вернулся, работая над первыми воспоминаниями о Чехове, процитировав последнюю терцину стихотворения: «Освободиться от жизни и не знать более стыда мыслить и ужаса быть человеком». Правда в более поздних редакциях воспоминаний цитата была снята.

Влияния Анненского на художественный мир Бунина в видимой области не существует. Анненский не присутствует у Бунина даже в упоминании. За исключением скупого штриха, сохраненного для нас Г. Адамовичем:

«Иннокентия Анненского он [Бунин. — *А. С.*] знал очень мало, как, впрочем, проглядели Анненского почти все его сверстники. Зинаида Гиппиус как-то взяла у меня «Кипарисовый ларец» — «любопытно мне взглянуть, чем это вы так восхищаетесь» — и через несколько дней вернула мне книгу с замечаниями на полях настолько пренебрежительными и близорукими, что экземпляр этот следовало бы ради ее памяти уничтожить. Уверен, что труда вчитаться в стихи Анненского она себе не дала. Нет, Гиппиус, конечно, заранее решила, что если в свое время она не обратила на эти стихи внимания, то, значит, внимания они и не заслуживают.

Бунин рассказывал о единственной своей встрече с Анненским в Крыму:

— Сидел на террасе, с пледом на ногах, читал что-то французское… Кажется, кроме «здравствуйте» и «до свидания» мы ничего друг другу и не сказали… Вы что, действительно думаете, что это был замечательный поэт, или так, больше оригинальничаете?

Помню при этом пристальный бунинский взгляд, тот, который я не раз замечал у него, когда он предполагал или хотя бы только допускал в собеседнике притворство».

Зато творческое наследие Анненского дает нам богатый материал для изучения сочетаний Анненский — Леконт де Лиль, Анненский — Бунин и даже Анненский — Леконт де Лиль — Бунин.

Сочетания, конечно, весьма не равнозначные.

Так, Анненский — Леконт де Лиль сочетание совершенно особого рода. Недаром Анненский говорил о главе «парнасской» школы как о своем учителе: «Если можно делать цитаты по-французски, их будет больше, потому что я могу провести перед читателем сам призрак моего дорогого учителя; если же надо давать только русские вокабулы, то я буду говорить *о* Леконте де Лиль, а не *за* него» — Из письма Н. В. Дризену, редактору «Ежегодника императорских театров» от 23.VIII 1909 г. Речь в данном случае идет о статье Анненского «Леконт де Лиль и его «Эриннии», в которой, кстати, полностью процитировано интересующее нас стихотворение и его перевод.

В видимой области Бунин в гораздо меньшей степени значим для Анненского. Есть ряд упоминаний имени Бунина и незначительное цитирование его стихов в некоторых критических работах Анненского. Но есть и результат пристального внимания Анненского к Бунину: «Рецензия на 1 — 5 тома сочинений Бунина. 1904 — 1909». В этой работе, Анненский соединяет все три интересующих нас имени: «Замечу мимоходом, что и цитата из пьесы Леконта де Лиль неестественно звучит в устах Бунина и по отношению к Чехову — ни тот ни другой не являются людьми старой культуры и порождаемого ею «horreur d'ктre un homme».

Вот, пожалуй, основные видимые проявления в интересующей нас области. Этими проявлениями утверждено, во-первых, существование самой области (не точки, не — линии, именно — области) — она есть.

Каков характер этой области?

Во-первых, отметим, область «активна» только со стороны Анненского. Во-вторых, в данной области мы имеем поэтическое пересечение (перевод стихотво-

рения Леконта де Лиля), далее — пересечение в «отражении» — «Рецензия на 1 — 5 тома сочинений Бунина». И, третье, пересечение жизненное, пересечение судеб во времени и пространстве.

Самое масштабное явление среди перечисленных, конечно, рецензия. Остановимся на ней подробней. Критик Анненский анализирует работу Бунина, прозаика, поэта, переводчика — это на внешнем уровне. Зададимся вопросом: Анненский-поэт в данном случае молчит, то есть художественный мир Анненского «не работает»? В том и состоит, на наш взгляд, особенность этой рецензии Анненского, что в работу Анненского-критика вмешивается Анненский-поэт.

Анненский дает в целом положительную оценку творчества Бунина, отмечая, однако: «Проза г. Бунина кажется мне все же более интересной, чем его стихи».

Рецензия академически выдержана, но совсем не академически противоречива. Можно даже сказать, что противоречивость рецензии является главной ее особенностью.

На второй странице рецензии автор пишет: «Второй и третий том сочинений Ив. Бунина посвящен стихам. Стихом владеет автор очень хорошо, и некоторые пьесы, особенно в третьем сборнике, выдаются своими поэтическими достоинствами. Здесь г. Бунин, впрочем, уже вовсе не модернист. Он ничего не ищет. За него все нашел раньше Пушкин, и в освященных его гением ритмах новый стихотворец лишь умещает то, что на нашем языке так неточно называется его «вдохновением».

На третьей странице: «Чувство природы и красоты у г. Бунина тесно связано с средней полосой России, откуда он так живо и тепло передает нам унылость полей и дорог, долгие белые зимы, впечатления охотника и, главное, тоску доживаний по заметенным снегами хуторам».

И, вдруг, на четвертой: «в отношениях г. Бунина к русской жизни и даже той природе, которая окружает эту жизнь, есть элегичность эпигона: из могилы растут трогательные, но не видные и чахлые маргаритки. Каины и Гайяваты, все это уже что-то вторичное, наносное, не свое».

Но автор рецензии признавал и «прекрасные переводы с английского», и то, что «Каин» в переводе Бунина «читается легко, и местами в нем чувствуется, что концепция поэта разрабатывалась, действительно, не переводчиком только, но и поэтом». Анненскому «особенно понравился третий акт (его первая сцена — Ады с Каином около ребенка — передана превосходно <...>)».

Поневоле задаешься вопросом, читая, например, следующие строки: «к жанру Бунина все же как-то мало идет дешевая эрудиция латинских цитат. Замечу мимоходом, что и цитата из пьесы Леконта де Лиль неестественно звучит в устах Бунина и по отношению к Чехову — ни тот ни другой не являются людьми старой культуры и порождаемого ею «horreur d'être un homme».

Конечно, эту работу нельзя относить к пласту критической прозы Анненского. Недаром исследователи наследия Анненского-критика о ней не упоминают. Однако, отмеченная нами «противоречивость» роднит рецензию с критикой.

«В критической прозе он остается поэтом, и тщательно маскируемое я упрямо пробивается на поверхность. Именно оно превращает книги Анненского в эмоционально захватывающий «критический роман» со сквозным «образом автора»...» — пишет И. И. Подольская в статье «Иннокентий Анненский — критик». Сходную тенденцию отмечает и А.В. Федоров в работе «Стиль и композиция критической прозы Иннокентия Анненского»: «Для стиля критической прозы Анненского показательна, наконец, его тесная и своеобразная связь со стилем писем. Эпистолярное наследие поэта и критика ярко индивидуально. Оно, как и критическая проза, прежде всего, поэтично». То есть работает, то же авторское «Я». Отсюда и отмеченная нами «противоречивость» на самом деле — эмоциональность. То есть его рецензия все-таки более, чем рецензия. Здесь присутствует эмоциональность, «присутствует» Анненский-поэт. Нам это интересно тем, что подчеркивает однородность области пересечения, то есть пересечение именно «художественных миров». Но, кажется, есть и разгадка присутствия «Я» в работе о Бунине, разгадка эмоцио-

нальности-противоречивости. Вот цитата из статьи «О современном лиризме» тоже, отметим, 1909 года: «Я не буду говорить о жанре и пейзаже у Бунина. Кто не знает его превосходного «Листопада», в свое время отмеченного и высоко авторитетной критикой? Но, по-моему, поэзия лауреата даже непонятна без анализа его часто отличной прозы. Да, пожалуй, что Бунин уж и перерос свою ритмическую лирику. <...> У Бунина есть страстный, исключительный поклонник — Валентин Кривич. (Сборник «Цветотравы» в печати.) Только этот младший любит удушливый и даже грозовой колорит пейзажа». «Старший» — «младший»: связи — родственные, но ведь Анненский говорит о своем сыне. Вот собственно и ответ. Здесь уже никаких противоречий. Внимание к Бунину родственное, в какой-то мере кровное... Отсюда и эмоциональность...

Интересны и временные совпадения.

Статья Анненского «Леконт де Лиль и его «Эриннии» — «В конце автографов и белового списка стоит дата окончания статьи: 2 сентября 1909 г». Однако еще в начале ноября согласовывается редактура статьи: «5.XI 1909 г. Дризен писал Анненскому: «Я надеялся, что мне удастся параллельно с французским текстом приведенных Вами стихов Л. дать Ваш русский перевод этих стихов».

«Рецензию на 1 — 5 тома сочинений Бунина. 1904 — 1909» Анненский начинает словами: «И. А. Бунин, не раз бывший лауреатом нашей Академии наук, избран недавно в число ее почетных академиков». Об избрании в число академиков Бунин был уведомлен 1 ноября телеграммой и 4 ноября официально, академиком А. А. Шахматовым. То есть, статья закончена в начале ноября. Таким образом, две критические работы Анненского оказываются соединены не только сочетанием интересующих нас имен Анненский — Леконт де Лиль — Бунин, но и временем работы над материалами.

Вернемся на «точечный» уровень, к теме, вынесенной в заглавие работы. При переводе французского поэта разночтения с оригиналом присутствуют в обоих вариантах[2].

Пересказ смысла стихотворения — дело неблагодарное. Но для нас в данном случае необходимое.

Смысловое движение в оригинале:

Заглавие — «Над мертвым поэтом» — воспринимается как окончание фразы, не хватает первого слова. Над мертвым поэтом — что? — слово, размышление... «над мертвым поэтом» сочетание в смысловом отношение более «широкое», чем «мертвому (умершему) поэту». В первом варианте — мысленный посыл напрямую обращен к миру, во втором варианте, все-таки сначала к умершему поэту, а через него к миру.

По тексту стихотворения разговор идет не с миром, но с самим поэтом. Через прямое обращение — «ты».

Первое четверостишие дает нам картину или последних мгновений, или вообще «дела жизни». Варианты возникают из-за перевода сочетания «ухудшенные светом», то есть или исчезающим светом в последние мгновения, или в целом, что называется — «в неверном свете дня». Бунин дает перевод по первому варианту — «последние мгновения», Анненский — по второму — «предмет жизненной сосредоточенности». В тексте, впрямую, не произносится — «поэт». Но из контекста видно, что речь идет о поэте, то есть «поэт», вынесенное в заголовок утверждается содержанием. Это сохранено и у Бунина, и у Анненского.

Заканчивается четверостишие констатацией сегодняшнего состояния поэта как исключенного из мира живых, но не в мир «предметный, а как временного выхода — «спи». У Анненского поэт — часть предметного мира — лежишь недвижим, на глазах печати. У Бунина сохранено — «спи», но превносится эмоционально-поэтическое — «холодное забвение», «запечатлела ночь», «гробовой облик». В оригинале — жестче, обыденнее... В первых трех строках — как раз взор был свидетельством жизни, в последней — взор (веко) запечатан миром ночи.

Перевод первого четверостишия Анненским тоже насыщен эмоционально поэтическим: «крылья горней рати», «неведомые цветы», «изгибы туч» и — совсем удивительно! — «изгибы» скал.

Некоторое сомнение вызывает избранная Анненским в первой строфе каламбурная рифма «искал — и скал», бойкость которой вряд ли соответствует тема-

тике стихотворения. Тем более, что в оригинале рифма несет еще и смысловую нагрузку соединяя «immortel-ciel» (бессмертный и небо).

Таким образом, по первой строфе: переводы и Анненского, и Бунина «грешат» «красотами». Оригинал — четче, жестче, глубже: «ни красот, ни недостатков» плюс логика построения. Но логика выдержана и у переводчиков.

Второе четверостишие: первые две строки — свидетельство о бренности, обыденности мира (то есть, собственно говоря, ничего особого поэт и не потерял). Это на первый взгляд противоречит первому четверостишию, однако там сказано о том чего искал взор — не значит: находил.

Далее, так же несколько суженным в смысловом отношении можно считать вариант перевода 8 строки Анненским «Чтобы волной войти туда, где только волны». Бунин на наш взгляд более точен «Разлейся в беспредельности творенья». Однако ни Анненский, ни Бунин, на наш взгляд, «не прочитывают» или не считают нужным передать логическую связь, существующую в оригинале между 5 и 8 строками: poussière (пыль) и disperse-toi (рассейся, распылись — еще одно значение этого слова). Анненский кстати ближе к ряду 5-й строки оригинала: «Ветер, дым и пыль» — «Лишь ветер, пыль и гарь...», у Бунина: «Прах, ветра дуновенье!..» — менее точно. Зато Бунин сохраняет в точности, отсутствующее у Анненского, сочетание первого слова 5-й строки «Voir» и последнего слова 13-й строки «savoir». Бунин переводит это как «знать-не знать».

В оригинале 5-я строка, на наш взгляд, построена по принципу развенчания: видеть — пыль, слышать — ветер, чувствовать запах (буквально — нюхать) — дым. Этот же принцип, но уже не в равных долях соблюдается в 6-й строке: Любить? Золотой кубок наполнен желчью (В золотом сечении нет ничего кроме желчи).

У Анненского в 6-й строке появляется не совсем уместный эмоциональный всплеск — «увы», Бунин ближе к оригиналу, сдержанней.

Логика построения может быть прочтена и следующим образом: строки 1-2-3 означают то, что поэт

искал в мире, и 4-я строка — итог пребывания в мире — «спи».

Строки 5-6 означают то, что на самом деле находил поэт в земном бытии — то есть, говоря на бытовом уровне, — ничего хорошего: Ветер, дым, пыль, желчь.

Строка 7 выводит стихотворение из материального ряда в область Божественного и является ключевой для понимания смысла стихотворения. Здесь возможно мы имеем дело с прямой параллелью. Бог (в смысле Творец) покидает алтарь — то есть Дом на земле для возвращения в мир до начала Творения — «беспредельное вещество». Известно отрицательное отношение Леконта де Лиля к религии (то есть через веру он выхода не видел), отсюда — Бог и покидает алтарь, где, по мнению Леконта де Лиля, — все ложь, как и в мире. То есть логика может читаться так: возможности земного человеческого бытия исчерпаны, люди и земной мир оказались «недостойны» сотворения, то есть — мотив разочарования. Отсюда и Бог — «исполненный неприятности», или вариант «скуки», но и скука здесь не точно, скорее именно — разочарование в земном мире. И — возвращение в «до начала Творения».

Параллель следующая: поэт тоже творец только с маленькой буквы, он искал божественного в границах мира (земного) и живого (человеческого?) тепла в бессмертном (божественном?) небе; можно прочесть и так: божественного в ограниченном пространстве и человеческого в бесконечном)... Искал, и — не находил, как мы предположили, но ведь создавал при этом тот желаемый мир, который искал. Поэт — творец, создатель своего мира — это «работает» и буквально — создатель своего художественного мира, мира — гармонии. Смерть — это возможность соединиться с Высшим миром в первоначальной его Гармонии, до творения собственного мира, до того, как откроется разящее несовпадение создаваемого поэтического мира и реального.

По существу к 8 строке все уже сказано, черта подведена. Смысловой ряд завершен. Вот к этой части (строки 1 — 8) и может быть применен заголовок Умершему поэту.

Продолжая стихотворение, Леконт де Лиль развивает его в мир живых — отсюда собственно и начинается «Над усопшим поэтом», потому что все, что сказано выше, было сказано собственно усопшему поэту.

Речь идет о посмертной судьбе поэта умершего в восприятии поэта еще живого.

В оригинале движение смысла следующее: прольются над тобой слезы или нет, забудет тебя век или прославит, — (переход во вторую терцину) я тебе завидую... Здесь Анненский ближе к смыслу. Но у него в последней терцине появляется вновь поэтическая эмоциональность: «тих далекий дом». Прорывается поэтическая эмоциональность и в первой терцине: гроб — безответный, слеза — обрядная. В оригинале — приученные слезы, то есть дежурные или — подобающие случаю. У Бунина — слеза пустого сожаления: точнее.

Последняя терцина в оригинале является кульминацией, и накала, свойственного оригиналу, ни Бунин, ни Анненский в завершающих строках не достигают.

Освободиться от жизни и не знать более
Стыда мыслить и ужаса быть человеком...

Что тут добавить? Комментарии, что называется излишни...

Следующий вопрос: что является темой стихотворения? В широком смысле — тема — Смерть. В более сосредоточенном — Смерть поэта. Так ли это? Если бы стихотворение было завершено 8 строкой — то тогда «да». Однако 14 строка опрокидывает наше представление о теме. Тема стихотворения — реалии мира, жизни, — в котором стыдно мыслить (понимать происходящее) и ужасно быть человеком. Вот — настоящая тема — ужас жизни, ее безысходность и — смерть как освобождение.

Вот в этом и кроется смысл внимания и Анненского, и Бунина именно к этому стихотворению — этот взгляд они не только разделяли: категория совести — сущностная и для Анненского, и для Бунина.

Правда Анненский отказывает Бунину в праве на это...

На самом деле вот истинная точка взаимопересечения художественных миров и Анненского и Бунина — осознание стыда мыслить-понимать и ужаса быть человеком.

Надо ли приводить примеры — это огромный пласт прозы Бунина — «Деревня», «Веселый двор», а «Старые эстонки» Анненского или «Прерывистые строки» о чем? Да — об этом же... А речь Бунина на юбилее газеты «Русские ведомости» в 1913 году и «Миссия русской эмиграции» в 1920 году? А «Окаянные дни»?

По категории Совести относит Бунин эти слова и к Чехову.

Интересно замечание Анненского: «вообще в поэзии вы не так легко отыщете равнодушие к жизни, более чуждое прозе, чем в следующем сонете» далее следует «наше» стихотворение и комментарий: «Один из «учеников» Леконта де Лиль приходит в ужас от мысли, что было бы с «молодой поэзией, если б она, и точно, отдалась в свое время очарованию разрушительной мысли мастера». Этот страх не только смешон своей запоздалостью, но в нем есть и досадное недоразумение. Учителя не бывают страшны уже потому, что все знают, что это учителя и только. Да и не так-то уж легко заразить эту веселую бестию юности скукой «круговорота мысли»».

То есть Анненский, все-таки относит стихотворение к теме Смерти-равнодушия к жизни, признавая при этом, что «заражающей» силы пессимизма оно не содержит. И при этом он признает поэтическую силу Леконта де Лиля: если бы он хотел «заразить», «разрушить», то «заразил» бы и разрушил. Недаром, ученик опасается...

В нашем прочтении стихотворения задача перед поэтом — другая, отсюда и отсутствие опасности в нем для молодого поколения.

В воплощении Леконта де Лиля его стихотворение — не декадентство, не пессимизм, а — констатация Логики Бытия, трезвый, классический взгляд на положение вещей в мире.

Итак, пересечение Анненский-Бунин в «точке» стихотворения «Над мертвым поэтом» естественно и закономерно для обоих. Причем для Анненского — неосознанно-закономерно (ведь он отнес «стыд думать и

ужас быть человеком» лишь к проявлению «старой культуры»). Отсюда и его перевод последней терцины менее точен, чем перевод Бунина. Для Анненского — не в этом суть («нам не дано предугадать как слово наше отзовется»). Для Бунина это стихотворение весьма значимо.

Мы намеренно неоднократно повторили в данной работе последнюю терцину стихотворения Леконта де Лиля: «Освободиться от жизни и не знать более / Стыда мыслить и ужаса быть человеком...» Точный перевод — быть освобожденным от жизни... А теперь вспомним название одной из фундаментальных работ Бунина — «Освобождение Толстого».

Ведь основной акцент работы как раз и сосредоточен на осознании Толстым стыда мыслить и ужаса быть человеком. Не потому ли Бунин снял эту цитату из воспоминаний о Чехове? К Чехову все это имело отношение в полной мере, но в работе о Толстом слова Леконта де Лиля стали «несущими» для всей конструкции. Быть может, Бунин не хотел делать прием очевидным?

Так, благодаря Анненскому нам удалось открыть не отмеченную исследователями ранее логику сочетания уникальной работы о Толстом с незаметным вроде бы, ранним переводом.

Если пересечение художественных миров не случайно, то должен быть в наличии и «путь подхода» к пересечению в области уже «тайн творчества».

Каков же «путь подхода», «факты и факторы» общности в сочетаниях Анненский — Леконт де Лиль, Бунин — Леконт де Лиль?

По точному замечанию Волошина, «среди французских поэтов XIX столетия вполне точно наметились две группы: поэты-живописцы и поэты-музыканты... Поэты «Парнаса» — Леконт де Лиль, Эредиа довели точность красочных свойств слова до крайних пределов».

К живописцам Волошин относит и Бунина: «Эта чистая, строгая живопись. Штрих за штрихом, тон за тоном — точно тяжелые свинцовые капли черного ночного дождя. Ни одной яркой краски, ни одного сияющего слова, но каждое слово полно неумолимой верности и точности».

Последнее предложение, на наш взгляд, вполне можно отнести к технической характеристике стихотворения Леконта де Лиля. И как раз таки этого, как мы показали выше, нельзя сказать о переводах и Анненского, и Бунина, изобилующих и сияющими словами, и яркими красками.

Однако в собственном творчестве Бунин подобного избегает, что и отмечено Волошиным в комментариях к «Сапсану». Не следует забывать, что дата создания перевода — время вступления Бунина в литературу, время формирования, определения приоритетов. И выбор Леконта де Лиля есть свидетельство приоритета.

Недаром впоследствии «о Бунине всегда говорили как о «холодном мастере» и «бесстрастном парнасце»» (Паустовский).

То есть если говорить о наследовании традиции по разряду «живописи», то это, конечно, Бунин. Анненский же, по Волошину, наследует «поэтам-музыкантам»: «Символисты всю гармонию стиха из окончаний перенесли внутрь, создали сложную игру ассонансов, и естественно возник свободный стих». Анненский — это даже не игра ассонансов, а музыкальная игра ассоциаций, попытка уловить и передать «музыку» (в смысле — гармонию) бытия, но она в чистом виде не берется, не прочитывается — шум времени, шум мира мешает, — можно слышать только отрывки, обрывки, за которыми «имеющий ухо» не услышит, но — угадает, гармонию. Таков Анненский.

Нам необходимо ответить на вопрос, насколько закономерно обращение Анненского и Бунина и к творчеству самого Леконта де Лиля, и к этому именно стихотворению?

Степень творческого родства между Буниным и Леконтом де Лилем несомненно более высокая в невидимой области, нежели между Анненским и Леконтом де Лилем в области явной.

Леконта де Лиля связывает с Буниным и общий творческий интерес к природе, и сходство в принципах ее отображения. Также общим для них является повышенный интерес к Востоку и к античности. Но у Бунина интерес к последнему не столь сосредоточен.

Напротив, связь Анненский — Леконт де Лиль —

не осуществилась ли она в основном по линии перевода античных авторов? Не это ли направление деятельности французского поэта имеет в виду Анненский, когда говорит о Леконте де Лиле как о своем учителе? Это направление деятельности Леконта де Лиля со знанием дела разобрано, в частности, в работе «Леконт де Лиль и его «Эриннии». В этой же работе можно найти и своеобразную автохарактеристику: «работа, где добросовестный учитель чередуется с поэтом».

В завершение нашей работы позволим себе некоторые замечания относительно художественного мира Анненского (замечания эмоционального чувственного плана, то есть не научного, не обеспеченного ссылками на профессиональных исследователей).

Замечания наши основаны на двух обозначенных в данной работе чертах, свойственных Анненскому: «противоречивости» (именно в нашем, а не в общем понимании этого слова) и категории Совести (порядочности, иными словами говоря).

Весь «символизм» (в кавычках) Анненского, эта его недоговоренность, непроговоренность идет от противоречивости. Внутренней (духовной, душевной?) противоречивости. Противоречивость эта особенная. Это не противоречивость «незнания», это противоречивость «порядочности».

Поясним.

Бытие человеческое умонепостигаемо. Творчество направлено к постижению бытия не умственному, но душевному, обеспеченному творческой интуицией, тем, что Белинский называл «Инстинктом Истины». Что делать, если творческий инструментарий (к примеру, символизм) несовершенен?

В этом случае, один с авантюризмом, доходящим до шарлатанства, запускает в небеса ананасом и на «голубом глазу» утверждает, что мир таков, каким он его видит, и без тени сомнения рисует нам картину этого мира; другой, человек определенных нравственных принципов, «дурить» никого не хочет, и коль скоро он улавливает только «лепет бытия», то честно этот лепет и отражает. Надо только понимать «лепет» здесь в высоком смысле. Поэт Анненский улавливает в лепете окружающего мира не суетное, не наносное, но

бытийное вневременное, сущностное для Мира, для бытия человечества. Отсюда — этот лепет — высокий. И отсюда возможность порой уловить то, что классическим инструментарием не берется, но только уловить — не выразить, классическая ясность здесь невозможна. Что такое хрестоматийное «Старые Эстонки»? Лишь лепет. Но — лепет сущностный, высокий лепет. Лепет совести...

Таков Анненский.

И, чтобы понимать его, такого, нужен тот академический (близкий к абсолютному?) уровень литературного знания и чувствования (можно сказать «слуха» — по аналогии с музыкальным), от литературы «изначальной» (античной) до всей поэтической, европейской и русской, полифонии середины XIX — начала XX веков, каким обладал Анненский. Но это еще не все. Нужен такой уровень душевного развития, приближающийся к духовному, пусть и не переходящий еще в него, который не позволяет человеку лгать и позволяет различать ложь и истину. За неимением первого и второго остается еще Инстинкт Истины. Но и он на пустом месте не возникает.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Дабы понять характер пересечения, с которым имеем мы дело: простой точечный (то есть двух линий), либо линейный (то есть двух плоскостей), либо — наша «точка» является центром целой области пересечения (то есть пересечение, или область взаимодействия двух художественных миров существует)?

[2] Перевод И.Ф. Анненского

### НАД УМЕРШИМ ПОЭТОМ

О ты, чей светлый взор на крыльях горней рати
Цветов неведомых за радугой искал
И тонких профилей в изгибах туч и скал,
Лежишь недвижим ты — и на глазах печати.
Дышать — глядеть — внимать — лишь ветер, пыль и гарь...
Любить? Фиал златой, увы! но желчи полный.
Как Бог скучающий покинул ты алтарь,
Чтобы волной войти туда, где только волны.
На безответный гроб и тронутый скелет
Слеза обрядная прольется или нет,

И будет ли тобой банальный век гордиться,
Но я твоей, поэт, завидую судьбе:
Твой тих далекий дом, и не грозит тебе
Позора — понимать, и ужаса — родиться.

Перевод И.А. Бунина:

## УСОПШЕМУ ПОЭТУ

Ты, чей блуждавший взор в последние мгновенья
Пленялся и землей, и горней красотой,
Спи с миром в тишине холодного забвенья!
Запечатлела ночь твой облик гробовой.
Знать, слышать, чувствовать? — Прах,
ветра дуновенье!..

Любить? — Но желчь одна, желчь в чаше золотой...
Как бог, свой бренный храм покинувший с тоской, —
Разлейся в беспредельности творенья!..

Почтит ли мир твое немое погребенье,
Иль, выронив слезу пустого сожаленья,
Твой пошлый век тебя забудет навсегда, —

Ты счастлив, ты отжил! Ты больше не страдаешь,
Быть человеком здесь ты ужаса не знаешь
И мыслить горького не ведаешь стыда.

*1896*

**Михаил Стояновский**
(Москва)

# КУЛЬТУРА КАК МИФ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧ. ИВАНОВА И И. АННЕНСКОГО

Вяч. Иванов и И. Анненский могут быть отнесены к своеобразной «культурной элите» символизма. Их интерес к современным и прошлым феноменам культуры известен, постоянная рефлексия в эту область прослеживается в поэтическом, публицистическом, критическом и теоретическом материале. Особо следует отметить интерес к классической Греции, ее культурному мифу, ее литературному наследию.

Однако ощущение и понимание этого материала, акценты в нем, видимо, были разными.

Феномен культуры, миф культуры, общеромантический и общесимволистский, сформировавшийся в дихотомии «культура-цивилизация» (то есть противопоставленности цельности, полноты, духовности, органичности — элементарности, ограниченности, материальности, механистичности; вневременных ценностей — современным ценностям как вершине прогресса), имел широкое интерпретативное поле, но в целом сближал представителей направлений. Он связывал даже таких явных оппонентов, как, например, символизм и футуризм. И тем интереснее, что не просто близкий, а едва ли не тождественный исходный материал имел существенно разное звучание у Анненского и Иванова, определяя их индивидуальные стили, усложняя само явление — русский символизм и его «культурный» миф.

И. Анненский видел в современной культуре то, что он определял как «абсурд цельности». Анненский считал, что современная поэзияи культура вообще тщетно ищут некой объективной цельности: в своих иллюзиях художники стремятся проявить как внешний, так и внутренний, душевный, мир едиными и цельными, но движущие силы этих миров лежат глубже культурной игры, придуманных гармоний. Известно его определение поэзии — «отраднейшая ложь» («Поэзия»); здесь поэт, как и в целом люди искусства,

стремясь разгадать «постылый ребус бытия», определяет в нем, едва ли не навязывает этому бытию, должный необходимо реализоваться идеал. У Анненского культурные образы, образы-символы античности и Ренессанса, идеалы искусства показательно не совпадают с жизнью, с физической реальностью, они не воплотимы в настоящем и настоящим человеком. В реальном мире одиночества, страха и смерти сама культура призрачна: «волшебство воздушных пятен», она — греза идеала, она произвольна, вольно-прихотлива, субъективна, индивидуально оформлена и ощущаема. Ее гармонии смутны, неустойчивы.

Культура у И. Анненского не столько устойчивый феномен памяти, органического наследия образов (символов), скрытых и явных смыслов, как у Вяч. Иванова, у которого она поэтому вполне объективна, — сколько воображения, хранящего от суровой жизни, неизбежности смерти, в том числе и от безжалостной памяти. Таинственность, «прикровенность» вещей в искусстве вытекает у Анненского не из их скрытой истинной сущности, данной в божественной откровенности поэту — что есть у Иванова, у которого многообразное склонение соловьевской темы единства Бога, человека и мира даже в представлении мира-сна, мира-видения, мира-жертвы рождает четкую, внятную «оптимистическую» и красочную «пейзажную» картину, где властвует Откровение-Прозрачность, — а из тайны души лирического субъекта, героя и поэта, который и жаждет целостности вопреки реальности и своею силою, волей сочетает несочетаемое, гармонизирует негармоничное.

Характерно стихотворение «Поэту»:

В раздельной четкости лучей
И в чадной слитности видений
Всегда над нами — власть вещей
С ее триадой измерений. <...>

Та власть [власть вещей. — *М. С.*] маяк, зовет она,
В ней сочетались бог и тленность,
И перед нею так бледна
Вещей в искусстве прикровенность.

Но далее все равно утверждается:

Люби раздельность и лучи
В рожденном ими аромате.
Ты чаши яркие точи
Для целокупных восприятий [т. е. для искусства. — *М. С.*].

Поэтому для поэзии Вяч. Иванова можно говорить о развитой системе устойчивых образов-символов, в которых воплощен «исторический» духовный опыт (здесь единое Откровение взыскуется в инобытии культуры, в различии-схожести ее форм). А в поэзии И.Анненского мы, скорее, имеем дело с системой если и неустойчивых, то тесно связанных чувств, личный чувственный опыт здесь воплощается в разных культурных «языках», формах, образах (чувства транслируются в примиряющее инобытие культуры).

Что касается соловьевского исторического и культурного «оптимизма», отразившегося в поэтическом мифе символистов того времени, и пессимистического нюанса в том же материале у И. Анненского, то интересно «близкое» Иванову в своем пафосе *красоты-страдания* стихотворение «Не могу понять, не знаю...»:

Из разбитого фиала
Всюду в мире разлита
Или мука идеала,
Или муки красота.

У Вяч. Иванова этот мотив был бы связан с жизнеутверждающим откровением о жертвенном страдании Бога, о скрытом в этой жертвеи красоте мира единстве Его и людей.

У Анненского речь идет все же о человеческом страдании в мире. Его программа находится вне теологической составляющей страдания, она далека от ивановско-соловьевского откровенного «оптимизма», отражающегося в культуре и — вполне объективно — мире... (как далека и от синтезов античного мифа и христианской мистики с их теофанией или эпифанией, т. е. богоявлением).

Один из поэтов (Вяч. Иванов) «запределен», весь в горнеми страстно, многословно взыскивает его везде — и в культуре, ее связях, прежде всего. Другой (И. Анненский) — погружен в мир личной чувственной рефлексии, его мир можно назвать дольним, но в духовном же плане, в смысле очеловеченности, определении бытия человеком, его чувством; в этом мире много воображения, и образы культуры здесь — маркеры призрачно-свободной жизни души в жесткой, враждебной ее истонченной ткани реальности.

Поэзия для одного потенциально всесильна:

Проходят дни, как сны, и сны, как были,
Стесни их так стремнинами стихов,
Чтоб в горле дух, завещанный Сивилле,
Взыграл вином, плеснувшим из мехов.

Поэзия — и культура — для другого ограничена собственным чувственным опытом, личностна, эфемерно хранящa. Здесь примером могут служить строки:

Нет, им не суждены краса и просветленье;
Я повторяю их на память в полусне,
Они — минуты праздного томленья,
Перегоревшие на медленном огне. <…>
*(«Третий мучительный сонет. Строфы»)*

или:

<…> Не теперь… давно когда-то
Был загадан этот стих…
Не отгадан, только прожит,
Даже, может быть, не раз,
Хочет он, но уж не может
Одолеть дремоту глаз. <…>
*(«Мой стих»)*

**Сергей Федякин**
(Москва)

# ОБ ОДНОЙ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА МУЗЫКИ В ПОЭЗИИ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

Образ музыки в поэзии Анненского многогранен и многолик. Здесь и неистовство фортепианных пассажей, и всхлипывания скрипки, и скрипучий голос шарманки, и похоронные звоны. Музыка упоминается в статьях, в стихотворениях, запечатлевается и в заглавиях: «Первый фортепианный сонет», «Второй фортепианный сонет», «Лира часов», «Старая шарманка», «Гармонные вздохи», «Весенний романс», «Осенний романс», «Зимний романс», «Романс без музыки» и т.д. Но при всем разнообразии образов в ощущении музыки у Анненского есть одна черта, которая отражает все своеобразие его мироощущения. Стихотворение «Буддийская месса в Париже» запечатлевает обряд, совершенно чуждый автору. Но есть музыка, и она явлена как некая «граница» между миром знакомым и — непонятным. Она — та «звуковая черта», которая дает — через себя — почувствовать иное, доселе неведомое:

Мой взор рассеянный шелков ласкали пятна,
Мне в таинстве была лишь музыка понятна,
Но тем внимательней созвучья я ловил,
Я ритмами дышал, как волнами кадил...[1]

Эта особенность музыки у Анненского, ее способность быть «границей» между мирами, заставляет вспомнить отношение к музыке младосимволистов, с которыми он как поэт, как автор «Тихих песен», вступал в литературу в одно и то же время. Вряд ли стоит напоминать, что слово «музыка» у них часто обретала смысл особого образа-понятия. С выяснением смысла этого образа-понятия, в сущности, начинается разговор в письмах Александра Блока и Андрея Белого[2]. «Я до отчаянья ничего не понимаю в музыке, от природы лишен всякого признака музыкального слуха, так что не могу говорить о музыке, как искус-

стве, ни с какой стороны», — это признание Блока в первом же его письме Белому, и в первом же абзаце. Но тут же он признается, что способен говорить «от голоса музыки, поющего внутри»[3]. Вне всякого сомнения, это понятие здесь наполнялось и очень личным смыслом («голос музыки, поющий внутри»), и — всечеловеческим. У Белого и Блока ощутимо то же отношение к музыке, что и у пифагорейцев, говоривших о «музыке сфер», или у Ницше, в его известной работе «Рождение трагедии». У Блока с годами этот «термин» появляется всё чаще в его статьях и дневниках, а к концу жизни становится одним из ключевых. «Музыка» связывается в его сознании с такими «лирическими величинами», как народ, история, революция и т.д. «Музыкальность» становится своего рода мерилом «верности», «жизнеспособности» того или иного явления. Отсюда выходит известнейшая блоковская формула: «Ничего, кроме музыки, не спасет»[4].

Вряд ли можно сказать, что «музыка» в словаре Анненского обретает терминологическое значение. Но самый образ ее — весьма разнообразный в своих проявлениях — обретает иногда особый смысл, родственный тому, «большому» смыслу, какой вкладывали в это слово Белый и Блок. Музыка для Анненского тоже не только вид искусства, но и нечто большее: «граница» между различными мирами.

Последняя драма поэта «Фамира-кифарэд» — о трагическом соприкосновении мира людей и мира небожителей — рисует самую возможность этого «соприкосновения» двух миров через музыку. Фамира готов состязаться с музами, но услышав небесную музыку — отказывается от борьбы, приняв свою судьбу: он лишен музыкального дара и сам ослепляет себя. Смертный услышал музыку небожителей, понял всё своё несовершенство и осознал недостижимость идеала (частый мотив и творчества Анненского, и его мироощущения). Вячеслав Иванов — сам один из лучших знатоков античной культуры — дал весьма точное толкование драматическим произведениям Анненского: «Есть орфический стих: «Олимп — улыбка бога; слезы — род людской». Кажется, что этот стих мог бы служить эпиграфом ко всем драмам Анненского. Отношение между двумя мирами таково, что гибель

и казнь на земле равны благоловению от богов, горькое здесь — сладкое там»[5]. Это двоемирие, действительно, пронизывает драмы Анненского, и в «Лаодамии» об этом противостоянии мира людского и мира божественного скажет Гермес, опять-таки используя музыкальный образ. На вопрос: «О бог, ужель страданья наши точно для вас игра?» — Гермес ответит:

...Пиры нам скучны, как и вам,
Иль тем из вас, кто мудр, а пир Эрота
Нас тешит очень редко...
На пиру
За свитком мы. Нам интересен пестрый
И шумный мир. Он ноты нам дает
Для музыки и краски для картины:
В нем атомы второго бытия...
И каждый миг, и каждый камень в поле,
И каждая угасшая душа,
Когда свою она мне шепчет повесть,
Мне расширяет мир... И вечно нов
Бессмертному он будет...[6]

Трагические судьбы людей становятся для олимпийцев «представлением», живописным полотном, «темами» музыкального произведения. Страдание в мире земном оборачивается художественным произведением в мире божественном.

Но с тем же «двойным» восприятием одного и того же явления Анненский смотрит на соприкосновение мира людей и мира вещей. С наибольшей отчетливостью это поэтическое зрение запечатлелось, опять-таки, через музыкальный образ, в стихотворении «Смычок и струны»:

...«Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? довольно...»
И скрипка отвечала да,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.[7]

Жизнь вещей, их страдание, становится наслаждением для человека. О том, что этот мотив не случаен у поэта, что это особенность его зрения, говорят и другие произведения, например, известнейшее «То было на «Валлен-Коски», где страдания куклы оборачиваются забавой людей. В мире Анненского человек, несомненно, создан «по образу и подобию». Но он не равен богам. Он — лишь образ и подобие. Также и вещь — только образ и подобие человека. В ее маленьком мире — те же страдания, только она — еще более несовершенное «подобие», нежели человек.

Мир вещей относится к миру людскому так же, как мир людской — к миру божественному. Человек — «средина» мира. И поэтому он способен, с одной стороны, чувствовать идеал, который устремлен в мир высший:

А если грязь и низость — только мука
По где-то там сияющей красе...
*(«О нет, не стан»)*[8]

С другой — сострадать существам из мира «низшего», как в стихотворении «То было на Валлен-Коски...»

...Бывает такое небо,
Такая игра лучей,
Что сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей.

Более того, это «срединное» положение человека дает саму возможность сострадать. Человек находится между миром небожителей и миром вещей. И, как и вещь, он существо страдательное. Отсюда — в том же стихотворении — приходит этот образ:

И в сердце сознанье глубоко,
Что с ним родился только страх,
Что в мире оно одиноко,
Как старая кукла в волнах...[9]

Когда-то Мочульский заметил, что для Гумиле-

ва (и — шире — для акмеизма) вещность мира имеет религиозную природу: внимание и любовь вызывает творение Божье[10]. Для Анненского вглядывание в мир вещей — такое же религиозное действо. Только в основе его «зоркости к мелочам жизни», его «кропотливого реализма»[11] лежит не любовь к тварному миру, но испытываемое к нему сострадание. Чувство это, впрочем, не столько переживается непосредственно, сколько приходит из знания «срединного» положения человека. (Не случайно Гумилев о своем учителе скажет: «У него не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже»[12].) Если перевести это мироощущение на язык младосимволистов, устремившихся от «реального» к «реальнейшему», то для Анненского поэт, несомненно, знает о «реальнейшем». Сама способность сострадания уже говорит о знании идеала. Но чувствует и его недостижимость, и — если вспомнить Фамиру — опасность приближения к этому «реальнейшему». И, в отличие от младосимволистов, он устремляется не к «высшему», «божественному», но — к «низшему», вещественному, там находя аналогию жизни людской. Наделенный этим зрением, он видит: воплощение идеала («божественного») в человеческом мире — это мука. Вместе с тем, — поскольку обреченность страданию здесь равносильна наслаждению там, — заложенное в «образе и подобии» стремление к небожительству заставляет страдать. И — петь, исходя из этого страдания:

...Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленьи мая
Все никак не смелет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая.

И никак, цепляясь, не поймет
Этот вал, что ни к чему работа,
Что обида старости растет
На шипах от муки поворота.

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»)* [13]

Поэт обречен петь. В мире людском он так же не может остановиться, как и вал шарманки в мире вещей. Сродни этому поэтическому признанию замечание Гумилева: Анненский «всегда возвращается к своей ране, бередит ее, потому что только благодаря ей он может творить»[14].

Из муки рождается пение, поскольку в ней — основа божественной музыки. В лирике Анненского словно бы проявилось известное «заклинание» Достоевского: «В страдании счастья ищи», — только наполнилось при этом совершенно особым смыслом. Сострадание пронизывает всю поэзию Анненского. Временами оно достигает некрасовской силы. Но, в отличие от Некрасова, оно — не «социальное», а метафизическое, изначальное. Боги жаждут. И остановить свое «пение» и страдание поэт не в силах, поскольку только так в мире людей можно прикоснуться к миру вечному, божественному, совершенному.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. Писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 127.

[2] Стоит учесть, что переписка началась сразу с двух сторон и еще до того, как Блок и Белый познакомились лично. Т.е. переписку они сразу начали с главного для них.

[3] Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903 — 1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. С. 15.

[4] *Блок А.А.* Записные книжки. М.: Худож. литература, 1965. С. 393.

[5] *Иванов В.В.* Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. С. 175-176.

[6] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. Писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 452. К этой цитате, только в укороченном ее варианте обращается в указанной выше статье и Вяч. Иванов.

[7] Там же. С. 87

[8] Там же. С. 103.

[9] Там же. С. 93.

[10] «Есть Бог, значит есть и «иерархия в мире явлений», есть «самоценность» каждой вещи» (Мочульский К.В. Кризис воображения. Томск: Водолей, 1999. С. 107).

[11] Выражения из статьи Г. Адамовича «Памяти Ин. Ф. Анненского. *К двадцатилетию со дня смерти*» // Адамович Г.В. Сомнения и надежды. М.: Олма-пресс, 2002. С. 25.

[12] *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 51.

[13] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. Писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 90-91.

[14] *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 93.

**Михаил Выграненко**
(Новосибирск)

# И.Ф. АННЕНСКИЙ И ИНТЕРНЕТ

Задача определения поля И.Ф. Анненского в глобальном информационном пространстве, имя которому Интернет, сегодня решается просто. Есть несколько мощных поисковых систем для этого. Услугами одной из них, популярной в русскоязычном секторе всемирной Сети системы Yandex, я и воспользовался, набрав в текстовом поле запроса слово «анненский». Результат поиска на начало сентября оказался следующим: сайтов (самостоятельных информационных ресурсов) — не менее **1651**, отдельных страниц — **99884**, запросов за месяц слова «анненский» — **1073**. Много это или мало и уж, тем более, хорошо или плохо — вопросы риторики, а лучше всего ответить так: *нормально*. Для сравнения достаточно посмотреть количество обращений *в день* в каком-нибудь Интернет-магазине или даже в электронном словаре Брокгауза и Эфрона[1]. Но и учесть, что имя Иннокентия Фёдоровича Анненского по-прежнему остаётся востребованным, да и просто известным достаточно узкому кругу заинтересованных людей. Я имею в виду действительный интерес, а не временную и быстропроходящую информационную необходимость или праздную случайность.

Мне вздумалось произвести некоторую классификацию этого информационного поля, конечно, фатально несовершенную и приближённую, как, впрочем, все классификации в той или иной степени (ведь нельзя объять необъятное — о, Козьма! — см. цифры выше). Я ограничился первыми 25-ю страницами, где содержалось 250 ссылок, отсортированных *по релевантности*. Не знаю, что это такое, но думаю: для полноты картины достаточно. Что получилось, я представляю как справочный информационный обзор, а, может даже, и информацию к размышлению. Располагаю всё это в порядке увеличения значимости для тех заинтересованных, о которых говорил выше, как сам её понимаю, от 0 до Ґ (т. е. до уровня стихотворения

И.Ф. Анненского с таким названием). Могут спросить: зачем говорить о нуле? Но как раз такой информации — масса, а раз она есть, её тоже надо включать в шаткое здание классификации (чтобы не развалилось) — это во-первых, а во-вторых — уровень информационной значимости есть величина *кажущаяся*.

**I. Нечто Анненское, не имеющее к И.Ф. отношения**. Скорее всего, всё это произошло от имени Анна. Однако есть в нашей действительности пересечения, которые Бог знает как отзываются. Во всяком случае, сведения занятны. Например:

а) **Анненские** укрепления на территории бывших военных сооружений и старинного замка на берегу Финского залива[2];

б) **Анненский** Мост — большой поселок Вологодской области (Вытегорский район), который возник в прошлом на пересечении Мариинского канала с сухопутным трактом Петербург — Архангельск[3];

в) Село **Анненское** — старинное село в 7 км от Городища, где-то в Тверской земле. Сообщение о нём П. Иванова на странице сайта Тверской епархии РПЦ, посвящённой Троице-Успенской церкви этого села[4]; а есть ещё село **Анненское** в Челябинской области (Карталинский р-н), в котором действует **Анненский** лесхоз;

г) **Анненская** улица[5] и **Анненский** проезд в Москве[6];

д) Санаторий «**Анненские** минеральные воды» находится в Хабаровском крае (Николаевский район) в 805 км от Хабаровска и 120 км от г. Николаевска-на-Амуре, на правом берегу реки Амур[7].

**II. Однофамильцы**.

а) Исидор Маркович **Анненский** — режиссёр-классик советского кино, засл. деятель искусств;

б) Лев **Анненский (**можно встретить другое написание фамилии — Аннинский) — литературовед и критик, автор множества книг и статей о разных эпохах культуры, литературы и поэзии[8];

в) Игорь **Анненский** (депутат Госдумы РФ от КПРФ в 1999-2003 гг.) «... Генпрокуратуры РФ, были выявлены многочисленные факты хищений, совершенных

группой лиц, связанных с М. Листовским, И. **Анненским** и В. Вексельбергом»[9];

г) **Анненская** Н. Е., среди авторов довольно специализированной книги «Современные IT-решения для финансовой индустрии»[10];

д) Светлана **Анненская** — постоянный автор электронной газеты «Оракул»[11].

**III. Учебные работы студентов и школьников.** «Авторов» много: и студентов, и одиннадцатиклассников, и даже семиклассников. Они старательно воспроизводят известные вступительные статьи в известных книгах, а также кому что удалось достать. Предназначены и интересны, как правило, таким же студентам и школьникам. Допускаю, что может найтись (и находилась!) самостоятельная работа. Тогда она перестаёт быть учебной, и я отношу её к другому информационному блоку.

**IV. Интернет-магазины и другие торжища.** Имя им — легион. В подавляющем большинстве предлагаются издания последних лет с заметным разбросом цен. Бывают и букинистические предложения: я находил, например, «синего» Анненского («Библиотека Поэта», 1959) и по 100 руб., и по 250 руб., даже на одной странице. Примечательным является магазин www.ozon.ru, где разнообразие ассортимента украшено первыми изданиями «Книг отражений» (1906, 1909). Приятно радует также интернет-магазин аудиокниг «Библиотека Стекольщикова»[12], где предлагаются CD с записью большого числа стихотворений И.Ф. Анненского в исполнении засл. артиста РФ Емельянова А.В., где информационные страницы качественно оформлены и оснащены толковыми комментариями, где, наконец, можно найти и статьи И.Ф. Анненского («О формах фантастического у Гоголя», «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе», «Достоевский»).

**V. Энциклопедии, словари, справочники.** Таких ресурсов много, с одной стороны, разнообразных по внешнему виду и характеру услуг, с другой стороны, однообразных по содержанию в отношении

И.Ф. Анненского. Однако здесь есть на что посмотреть и чем пользоваться. Назову несколько характерных примеров.

а) Известный иллюстрированный энциклопедический словарь «Рубрикон» содержит некую информацию об Анненском, но ресурс *платный,* и поэтому что там, я не знаю[13];

б) Неувядающие в своей солидности и солидные в своей неувядаемости справочные страницы об И. Ф. Анненском и членах его семьи, а также о людях его окружения, с фотопортретами в «Электронном Энциклопедическом Словаре Брокгауза и Эфрона»[14];

в) Краткая справка Т. М. Двинятиной с портретом в «Энциклопедии Санкт-Петербурга»[15]. Здесь много интересного, например, информация о Казанском кладбище в Царском Селе и фото могилы И.Ф. Анненского 80-х гг.;

г) «Серебряного века силуэт...»[16] — некоммерческий проект, посвященный т. н. Серебряному веку отечественной культуры, своего рода энциклопедия этого явления. Представляет краткую справку об И.Ф. Анненском с портретом работы А. Бенуа и несколько стихотворений;

д) Толковая справочная статья в энциклопедии «Кругосвет»[17], к сожалению, безымянная;

е) Справочные страницы на сайте «Россия Великая»[18], в «Универсальной Энциклопедии Кирилла и Мефодия»[19], на сайте «Словари.299.ру»[20]; на сайте «Биография.Ру»[21], на сайте http://www.invictory.org/lib/ и т. д., и т. д. Как правило, это краткая справка, использующая материалы БСЭ, БЭС, известные фотопортреты, украшенная 1-3 стихотворениями, нередко с ошибками.

**VI. Брат Н.Ф. Анненский и его окружение, семья.** Эти материалы имеют понятное немаловажное значение, ещё и потому, что Николай Фёдорович в своё время был хорошо известной личностью, более известной, чем сам И.Ф. Анненский. Известия о нём имеются и в названных энциклопедических ресурсах, и рассыпаны по многим другим местам в Сети. Вот некоторые:

а) О Н.Ф. Анненском, о друге его В.Г. Короленко,

Мысовской А.Д. — на сайте «История нижегородского края»[22];

б) Воспоминания М. Горького «Н. Ф. Анненский» на «народном» ресурсе М. Горького[23];

в) Воспоминания К.И. Чуковского «Короленко в кругу друзей»[24];

г) Краткая справка о двоюродной сестре А.Н. Анненской на странице открытой энциклопедии «ВикиЗнание», подписанная «П. В. Б.»[25].

**VII. Литературоведческие материалы**. Это статьи, очерки и заметки, не обязательно об И.Ф. Анненском, но в которых о нём говорится и которые размещаются на сайтах научных и учебных заведений, на ресурсах печатных изданий и в других, иногда самых немыслимых местах. К сожалению, всё это очень разрознено и подвержено исчезновению, а часто бывает весьма интересно (в связи с этим см. ниже о специализированном «Цифровом архиве И.Ф. Анненского»). Назову случайным образом лишь некоторые примеры:

а) Глава «»Тяжёлая лира» Владислава Ходасевича: опыт постсимволистской теургии»в монографии Н.В. Дзуцевой «Время заветов: проблемы поэтики и эстетики постсимволизма», где сопоставляются В. Ходасевич и Анненский (ресурс Ивановского ГУ, кафедра теории литературы и русской литературы XX в.)[26];

б) Александр Поливанов, анализ стихотворения Анненского «Петербург» на сайте «RusFil», где он же — редактор[27];

в) Разработка урока Даниловой Н.П. «И.Ф. Анненский. «После концерта». Лингвистический анализ стихотворения», преподавателя литературы Мариинского педагогического училища (Кемеровская область) на сайте газеты «1 Сентября»[28];

г) Виталий Чигарев. Дитя смерти (К 90-летию публикации статьи И.Ф. Анненского «Что такое поэзия?» в журнале «Аполлон»), на сайте «Russian Gothic Project»[29].

**VIII. Монографические и тематические литературные (окололитературные) сайты.** Как правило, это замечательные, сделанные и делающиеся с любовью

информационные ресурсы, часто не специалистами, а любителями, нещадно эксплуатирующими свой личный энтузиазм. Здесь можно найти много чего, связанного с И.Ф. Анненским. Называю те, что пришли на ум быстрее других, нисколько не устанавливая бессмысленную в этом случае очерёдность.

а) «Николай Гумилёв. Электронное собрание сочинений» Александра Курлова[30]. Общеизвестна роль И. Анненского в жизни и творчестве Н. Гумилёва, и это, конечно, отражено на страницах сайта;

б) «Ты выдумал меня...»[31] — сайт Надежды Дегтярёвой о жизни и творчестве Анны Ахматовой, как известно, считавшей И.Ф. Анненского своим поэтическим Учителем;

в) «Отдав искусству жизнь без сдачи...»[32] — сайт Юлии Сычёвой и Дарьи Авдеевой о жизни и творчестве семьи Чуковских. К.И. Чуковский имел отношение как к семье Анненских, так и к творчеству И. Анненского;

г) «Мир Марины Цветаевой»[33] — почтенный ресурс в отношении М.И. Цветаевой, однако со стремлением объять необъятное в отношении т. н. Серебряного века русской культуры. Есть и страницы, посвящённые И.Ф. Анненскому;

д) «Царскосельская Императорская Николаевская гимназия»[34] — ресурс Кирилла Финкельштейна. Материалы, связанные с И.Ф. Анненским, прежде всего, как директором этой гимназии, и многое другое, что связано с ним;

е) «Великолепье небылицы»[35] — сайт о Царском Селе и Павловске. Уже в названии — строка И.Ф. Анненского. Художественно размещены стихотворения «Трилистник в парке», «Л.И. Микулич», стихи других поэтов об Анненском.

ж) Электронное научное издание «Афанасий Фет»[36]. Статья Петровой Г. В. (В.-Новгород) «О «ранних годах жизни» Фета (из архива В. И. Анненского-кривича)», где говорится о предках жены И. Анненского. Ещё одна статья Петровой Г. В. «Неизвестный Анненский» на ресурсе www.auditorium.ru/.

**IX, Антологии, различные публикации И. Ф. Анненского.** Именно в этом информационном блоке «ин-

тернетного» Анненского расчёт на массового потребителя, читателя с невзыскательным вкусом, говоря аккуратно, выражен прежде всего. Хотя, казалось бы, откуда ему взяться у Иннокентия Фёдоровича? А бывает, что присутствует и стремление заявить о себе на фоне И.Ф. Анненского. Тем не менее, есть и тут на что посмотреть:

а) «Антология русской поэзии» П. Соловьёва[37], где довольно хаотично (по дизайну в том числе) собраны ряд текстов в разделах: «Избранные стихи», «И. Анненский о поэзии», «Современники о поэте», «Иннокентий Анненский «О современном лиризме»», «И. Анненский: переводы»;

б) 10 стихотворений на сайте «Избранные стихи о любви...»[38] с картинкой обнимающейся парочки на розовом фоне начальной страницы;

в) Очерк Е. Евтушенко «Иннокентий Анненский» в газете «Труд», №153 за 21.08.2003[39]. Публикация некролога и стихотворения «Памяти Анненского» Н. Гумилёва, стихотворения «Учитель» А. Ахматовой, 4-х стихотворений самого И. Анненского;

г) Биографический очерк на сайте журнала «Костёр»[40] в разделе биографий русских писателей;

д) Сборник стихотворений на частном сайте, интересна страница «Анненский в Интернете»[41];

е) «Рисунокъ акварелью» — публикация краткой биографии, портрета 1880-х гг., сборников «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец»[42];

ж) Личная страница Юлии 'Ginger' — http://www.ginger.nnov.ru/19/best19_1.html — содержит подборку любимых автором стихотворений И. Ф. Анненского. Фото автора в разделе «Автопортрет» очень привлекательны.

**X. Библиотеки.** Что ж, я завершаю свою классификацию информационным блоком наибольшего значения, на мой взгляд. Потому что это сам И.Ф. Анненский и потому что его здесь больше всего. Правда, стремление к полноте иногда реализуется за счёт оформления, удобства использования, научной поддержки, пояснений и комментариев. Но библиотека есть библиотека. Вот они — тексты, пользуйтесь.

а) Творчество И.Ф. Анненского представлено наи-

более полно в филиале библиотеки М. Мошкова «Lib.Ru Классика», редактор В. Есаулов[43];

б) Электронная библиотека «books.ru»[44] Д. Ларионова и А. Жулина содержит объёмный текстовый ресурс И.Ф. Анненского, повторяющий материал библиотеки «Lib.Ru Классика». Но нет, например, переводов Еврипида. А поисковая система «The Search»[45] отправляет к ресурсам библиотеки «books.ru»;

в) Крупнейший и один из самых ранних (по собственному признанию) архив русской поэзии «Стихия. Лучшая поэзия»[46] Марии Школьниковой. Раздел И.Ф. Анненского содержит произвольный набор стихотворений в алфавитном порядке, их хронологию (дело затруднительное, т. к. сам Анненский этого обычно не делал и все исследователи — тоже, устанавливая даты по возможности лишь в примечаниях), уникальный набор статей, портрет 1880-х годов и ссылки;

г) Библиотека русской поэзии «Ковчег»[47] С.А. Перфилова предлагает большой объём материала, стартовую страницу украшают разные ТОПы, хиты и «Среди миров», конечно. Есть много других стихотворений И.Ф. Анненского, размещённых произвольно. Интересный набор ссылок;

д) Библиотека-указатель «Нестор»[48] Вяч. Сачкова содержит набор ссылок на электронные публикации И. Анненского, хранящиеся на других ресурсах Сети, в основном в библиотеке М. Мошкова. Набор довольно странный, как и сама идея. Кому надо, зайдёт на «Lib.Ru Классика» через любой поисковик и найдёт там *всё* творчество И. Анненского в приличном порядке. А не так, как в этой «библиотеке»: например, «Стихотворения 1906-1915 годов» (! — Анненский умер в 1909-м);

е) «E-Lingvo.net. Цифровая филология: научная библиотека студента-филолога»: обе «Книги отражений», две вступительные статьи А.В. Фёдорова к изданиям Анненского, известные статьи М.Л. Гаспарова, И.И. Подольской, Е.В. Ермиловой[49];

ж) Стандартная биография И. Анненского в библиотеке «Elibron»[50]. Может, здесь есть что-то ещё, кроме нот, открыток, афоризмов. Не знаю, не знаю...

з) И тут, наверное, тоже что-нибудь есть — http://www.invictory.org/lib/.

Такой получилась классификация Интернет-ресурсов, связанных с именем И.Ф. Анненского. Всё, найденное в Сети, может быть отнесено к одному из названных информационных блоков и охарактеризовано сказанным выше. А найти можно всё опубликованное наследие И. Ф. Анненского и массу материалов, связанных с ним. Только многое из этого рассеяно по самым разным ресурсам, часто бестолково и беспорядочно, а многое остаётся в бумажном (архивном) виде и труднодоступно. Так пришла мысль о создании единого информационного пространства И. Ф. Анненского, и как раз он остался вне моего классификационного построения. Это ресурс «Цифровой архив Иннокентия Анненского», www.annensky.narod.ru, «хозяином» которого я являюсь, и который является на сегодняшний день единственным сайтом, специально и полностью посвящённым И. Ф. Анненскому. Только поэтому его можно рассматривать отдельно, чего я, конечно, объективно делать не могу. Он ещё очень молод (открыт в начале 2005 г.) и недоразвит (даже творчество Иннокентия Фёдоровича открыто не полностью). В нём пока больше нереализованного, чем сделанного. Однако он совершенствуется в меру моих сил, возможностей и способностей. Я хотел бы призвать специалистов и всех заинтересованных поддержать его, прежде всего размещением цифровых копий своих работ, имеющихся материалов или материалов, к которым имеется доступ (архивы, редкие публикации и издания). Я буду рад и комментариям, указаниям ошибок, советам. Объединим усилия под светлым именем уникального Поэта и Учителя, в пору его 150-летия!

И последнее. Информационные технологии — явление, стремительно меняющееся и меняющее наш мир. Через месяц статическая информационная модель И.Ф. Анненского, тот одномоментный срез, что я попытался построить, будет уже несколько (а, возможно, и во многом) — другим. Культура должна поспевать за этим. Сохраняя здоровую инертность фундаментальных отложений человеческого прогресса, надо максимально использовать современные возможности для сохранения нашего культурного наследия,

замечательной частью которого является И.Ф. Анненский, чтобы не проигрывать в борьбе за «разумное, доброе, вечное».

---

[1] www.rulex.ru
[2] http://djclub.com.ua/modules.php?name=News&file=print&sid=148
[3] http://nasumor.narod.ru/vehi/anmost.htm, первоисточник
[4] http://tver.eparhia.ru/history/cerkv/truspanens/
[5] http://www.map.ru/Help/A/ANNENSKAYA_ULITSA.htm
[6] http://mom.mtu-net.ru/Yp2004/A/Annensky_proezd297_52.htm
[7] http://www.kurortmag.ru/region/52531/
[8] http://www.aen.ru/ru/story.php?id=tape&article=4144
[9] http://news.msn.ru/i/print/?article=19453
[10] http://bukva.net.ru/book-207131.html
[11] http://oracle— today.ru/index.php?a=&id= 45&PHPSESSID= 2cb1088078c1e5ee31e27bd984fd5701
[12] www.slovoru.ru/
[13] www.rubricon.com/default.asp
[14] http://www.rulex.ru/
[15] http://www.encspb.ru/
[16] http://www.silverage.ru/
[17] http://www.krugosvet.ru/articles/79/1007936/1007936a1.htm
[18] http://russia.rin.ru/
[19] http://mediateka.km.ru/bes_2002/
[20] http://slovari.299.ru/
[21] http://www.biografia.ru/cgi-bin/search.pl?oaction=show&id=1748
[22] http://www.hist.nnov.ru/persons/
[23] http://maximgorkiy.narod.ru/ann.htm
[24] http://terijoki.spb.ru/history/
[25] www.wikiZnanie.ru, wiki
[26] http://ivanovo.ac.ru/win1251/az/index.htm
[27] http://www.rusfil.com/menu_fil_XX.shtml
[28] http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200403802
[29] www.gothic.ru/literature/articles/ditya.htm
[30] http://www.gumilev.ru/

[31] www.akhmatova.org/index.htm
[32] http://www.chukfamily.ru/
[33] http://www.ipmce.su/~tsvet/
[34] http://kfinkelshteyn.narod.ru/
[35] http://www.user.cityline.ru/~tg46yg31/index.htm
[36] http://www.afet.ru/?id=119
[37] http://skill21.narod.ru/1/1.htm
[38] http://stihi.org/cats/175/
[39] http://www.trud.ru/Arhiv/2003/08/21/200308211531001.htm
[40] http://www.kostyor.ru/biography/
[41] http://jupiter.aai.ee/~vladislav/poesia/rus/copies/poets/
[42] http://risunok.kulichki.net/literatu/silver_age/annensky/index.html
[43] http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/about.shtml
[44] http://bookz.ru/
[45] http://lib.thesearch.ru/
[46] http://www.litera.ru/stixiya/
[47] http://poetry.dax.ru/
[48] http://www.libelli.ru/library.htm
[49] http://e-lingvo.net/
[50] http://www.elibron.com/russian/other/author_cv.phtml?author_id=546

# ПИСЬМА И.Ф. АННЕНСКОГО

## ИЗ НЕИЗДАННОЙ ПЕРЕПИСКИ И.Ф. АННЕНСКОГО*

***А. А. Бурнакину***
***Царское Село, 30.01.1909***

*30/I 1909*

Простите, дорогой Анатолий Андреевич, но я не имею средств дать Вам взаймы денег, о которых Вы просите[1].

Очень жалко, что до сих пор не получил экземпляров.

Затем, ввиду того что я приступаю к печатанию «Второй книги отражений», а издание «Б<елого> К<амня>» — не знаю, как его назвать теперь — сборник или журнал? — по-видимому, задержалось, я настоятельно прошу Вас, Анатолий Андреевич, вернуть мне тексты моих двух статей «Мечтатели и избранник» и «Юмор Лермонтова»[2]. Я и так слишком долго затянул выпуск сборника[3]. К тому же с помещением статей произошло недоразумение. Редакция «Б<елого> К<амня» напечатала «Символы крас<оты>» ранее, чем первую главу, по соображениям, для меня совершенно непонятным, и хотя у меня между статьями есть ближайшая и тесная связь.

Пожалуйста же, Анатолий Андреевич, не замедлите высылкой мне текстов этих двух статей. Они мне крайне нужны.

*Искренне преданный Вам*

*И. Аннен<ский>.*

Печатается по тексту автографа, сохранившегося в архиве И. Ф. Анненского (Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 6. Оп. 1. № 280. Л. 1–1об.).

---

* Настоящая публикация представляет собой вариант фрагмента издания: И. Ф. Анненский. Письма: В 2-х т. СПб.: Изд. имени Н. И. Новикова, 2008. Т. 2.

Этот текст, являющийся, очевидно, автокопией отправленного адресату письма — единственного из сохранившихся писем Анненского к Бурнакину, — впервые опубликован: *Анненский Иннокентий.* Книги отражений / АН СССР; Изд. подг. *Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров*. М.: Наука, 1979. С. 484–485. («Литературные памятники»).

Написано на почтовой бумаге:

*Иннокентий Феодорович*
*Анненский*
*Царское Село. Захаржевская.*
*д. Панпушко*

*Бурнакин Анатолий Андреевич* (18??–1932) — поэт, критик, публицист; первые выявленные публикации его относятся к концу 1907 г., когда он выпустил первый том альманаха «Белый камень». В этом издании были опубликованы преимущественно тексты авторов не первого литературного ряда: стихотворения Бурнакина, Д. Кудрявцева, П. Левицкого, Д. Богданова, М. И. Чайковского, К. Яновского, С. Клычкова, Г. Забежинского, Н. Русова, А. Крамаренко, Н. Киселева, М. Громыки, небольшие прозаические произведения К. Яновского, С. Клычкова, Г. Забежинского, А. Крамаренко, фрагменты переписки П. И. Чайковского и С. И. Танеева, подготовленные к печати М. И. Чайковским, статьи А. Мирногорова, Н. Русова, Н. Пояркова, Б. Грифцова, Бурнакина, а также художественно- и литературно-критические отзывы Бурнакина, Русова, Н. Фольбаума и В. Волина и информационно-хроникальные заметки. Использованные в оформлении альманаха автотипии со скульптурных композиций С. Т. Коненкова, по-видимому, были призваны «поддержать» его название.

Подробнее о Бурнакине см.: *Магомедова Д. М*. Бурнакин Анатолий Андреевич // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1989. Т. 1. С. 370.

Необходимо сделать оговорку: нижеследующий комментарий не преследует цели сколько-нибудь исчерпывающей характеристики жизненного пути и творчества Бурнакина, равно как и его взаимоотношений с Анненским. Это не более чем попытка ввести в научный оборот материал о не-

простых обстоятельствах вхождения последнего в литературный процесс эпохи.

О характере первоначальной литературной позиции Бурнакина могут дать представление одна из его программных статей «От Сциллы к Харибде и оттуда... в пролет двух стульев» (Белый камень: Альманахи индивидуального искусства и индивидуальной мысли. М.: Тип. К. Л. Меньшова, 1907. Т. 1. С. 100–110) и другие публикации, включенные им в упомянутый выше альманах:

«„Толстые" журналы — несдвигаемые авторитеты большинства. Но меня они коробят. Не выношу почтенных петербуржцев — этих облыселых рыцарей скуки, этих заскорузлых сгущений невского тумана.

Их фамилии — примелькавшиеся вывески писчебумажных магазинов, захватанные издырявленные плакаты. Их костюмы — шик типографской безвкусицы. Обложки — пакеты для бакалеи. Текст — перепачканная плохой краской серая мешанина. Украшения — черные пятна реклам об американском золоте и непромокаемых плащах. <...>

Я далеко не апологет „нового искусства", но, поневоле, на время иду к нему. Пусть „Весы" — обронивший отечество коммивояжер, пусть „Золотое Руно" — шелковая потеха первогильдейца, а „Перевал" — безликий радикал, — все-таки они для меня интереснее и ценнее петербургских студней и мягкотелых. <...>

Представители „нового искусства" удовлетворяют меня, главным образом, своим внешним эстетизмом. <...>

В русском искусстве в настоящее время нет эпохи. Она растворилась во многих перепевах. Лихолетье теперь. Есть только две школы. Одна позитивная — все еще пережевывает Толстого, Горького, Чехова. Другая „символическая" — либо перепевает великих символистов Запада, либо бесплодно пытается дать искусству новое содержание. Будущее нам еще, как говорят теперь, не сигнализирует. <...>

Искусство — это *моя религия — мне*. Это — гимн самому себе. Это — Зеркало творческого самолюбования (часто самообольщения, но термин верен)... Искусство — самодовлеющая религия самодовлеющей личности, экстатическое поклонение преображенному себе» (Указ. соч. С. 101, 102, 103, 109.).

Не стеснял себя Бурнакин в выражениях, характеризуя конкретные литературные произведения и их авторов.

См., например, следующие оценки и суждения: «спевший свою песню В. Брюсов», «в красочном отношении „Золото в лазури” для меня всего-навсего — *сусало в синьке*», «пакостная муза Кондратьева», «бездарный знаньевец Телешов», «А. Блок, умеющий изредка давать красивые образы, высказывает себя здесь импотентом образа», «балаганничает А. Белый» (*Бурнакин Анат.* От Сциллы к Харибде и оттуда... в пролет двух стульев; «Перевал. №№ 1–10; «Корабли». Сборник стихов и прозы // Белый камень. М.: Тип. К. Л. Меньшова, 1907. Т. 1. С. 103, 104, 121, 123, 124).

Стоит отметить, что именно в процитированном альманахе впервые в работах Бурнакина встречается имя Анненского: автор благосклонно отозвался о его «перевальских» статьях, особо отметив их в общем ряду публикаций журнала: «Выделяются оригинальные критические статьи И. Анненского („Гейне и его Романцеро” и „Бранд”)...» (*Бурнакин Анат.* [Рец.] // Белый камень. М.: Тип. К. Л. Меньшова, 1907. Т. 1. С. 121. Рец. на изд.: Перевал. № 1–10).

Вскоре Бурнакин, имевший репутацию литературного хулигана (помимо свидетельств, приведенных в указанной критико-биографической статье Магомедовой и публикуемом ниже письме Соколова-Кречетова, см.: Дело II отделения Канцелярии Главного Управления по делам печати «О возбуждении уголовных преследований по изданию в гор. Москве журнала «Белый Камень» // РГИА. Ф. 776. Оп. 16. Ч. II. № 2. Л. 1–4), достаточно гармонично соединивший в своем характере черты гоголевских Чичикова, Хлестакова и Ноздрева, но не лишенный поэтического чутья, предложил Анненскому сотрудничество в задуманном им издании, «благоразумно» утаив реальное содержание первого выпуска своего детища (здесь и далее письма Бурнакина печатаются по текстам автографов, сохранившихся в архиве Анненского (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 303), с указанием листов).

*29 марта 1908* *Москва*

Уважаемый Иннокентий Феодорович.

Я знаю Вас только по двум статьям в «Перевале». Тем не менее, зачарован Вами. Никто, после классических критиков, не произвел на меня более сильного впечатления. И это не лесть. Для нее я слишком пессимист. Например, ка-

тегорически не признаю ни одного из Ваших коллег. Из них только Вы — моя единственная симпатия. И я хотел бы, чтобы Вы, Иннокентий Феодорович, были критическим базисом редактируемого мною «Белого Камня». Подготавливается 2-ой том, и я крепко прошу Вас принять в нем участие. «Белый Камень»<,> несмотря на всю его злокачественность и злосчастность — молодое идейное начинание. Я отвергаю крайности и реализма и символизма и хочу идти посредине, по той дороге, по которой всегда идет непосредственное художество. За попытку самоопределения литературные участки выдали мне волчий билет. Но меня это не пугает. Буду и в дальнейшем развивать в себе независимые цельные мысли и искать своих слов. Первый том я решительно осуждаю. Но не за неакадемичность, а, исключительно за общую сердечную и мозговую немочь, за вялость и сонливость, за общую малоталантливость. Задор же, забиячество, неуважение «авторитетов», отсутствие умения ладить с «этикой», отвращение к пяткочесанию, к грошевой морали, жажду срывать фиговые листики — все это извиняю. Все это — залог серьезных грядущих битв. Пусть, покамест была арена мелких драк. Постараюсь превратить ее в колыбель воюющих идей. Не посылаю Вам, Иннокентий Феодорович, 1-го тома потому, что не хочется краснеть. Стыд заставляет меня просить Вас, — не настаивать на лицезрении той книги, которую ее «зачинатель» давно пережил. К чему бередить старую рану? — Новая назревает. Программа 2-го тома: стихи и рассказы, статьи по искусствам и снимки и, г<лавным> о<бразом>, критические и философские статьи. Материальная сторона оборудована одним грошевым меценатиком. Выгод особенных не предвидится. Но Вам, Иннокентий Феодорович, непременно будет заплачено. Издание будет всего в 1000 экз<емпляров>. Да, о сотрудниках. Доминирует зелень, но перечищенная и уже печатавшаяся. Есть и старшие. Бунин, Блок и еще кое-кто. Из философов прошу Л. Шестова. Надеюсь, что Вы, Иннокентий Феодорович, не замедлите прийти на помощь молодому делу. Размером статьи не стесните. Но об этом мы с Вами спишемся по получении мной Вашего согласия.

*Уважающий Вас*

*А. Бурнакин*

P. S. Из «Белого Камня» я намерен исключить злободневность и случайность, временный интерес. Колыбель воюющих идей должна иметь большой масштаб, должна быть широкого размаха.

Предполагаем выпустить 2-й том к концу сезона, и было бы интересно получить от Вас материал на этих же днях.

Адрес:

Москва, Воротниковский, 9. Анат. Андр. Б<урнаки>ну (Л. 1–2).

Обращает на себя внимание то, что в период «агитации» сотрудников Бурнакин не стеснялся наличия текстуальных совпадений в своих посланиях потенциальным «белокаменцам» (ср. вышеприведенное письмо с письмами Бурнакина Чулкову от 25 марта 1908 г. и Блоку от 22 марта 1908 г.: Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921) / Вступ. статья *Н. В. Котрелева* и *З. Г. Минц*; Публ. *Н. В. Котрелева* и *Р. Д. Тименчика*; Подгот. текстов *Ю. П. Благоволиной* и др.; Коммент. *Н. В. Котрелева* и др. // Литературное наследство / АН СССР. М.: Наука, 1982. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 3. С. 320–321)

Очевидно, у Анненского, испытывавшего на протяжении 1900-х годов серьезные проблемы с поиском органа периодической печати, который он мог бы ощущать как «свой», предложение стать «критическим базисом» издания вызвало большой интерес, и он незамедлительно согласился сотрудничать, о чем свидетельствует следующее письмо Бурнакина (Л. 3–4об.).

Многоуважаемый Иннокентий Федорович.

Спасибо за согласие. — «Белый Камень» приобрел полезного сотрудника, от которого я хочу только одного: хочу, чтобы Вы представили себя возможно полнее, многостороннее, ярче. Словом, Иннокентий Федорович, характер и размер Вашего участия определяйте сами, позаботьтесь сами о том, чтоб показать себя во весь рост, во всех проявлениях. Присылайте, Иннокентий Федорович, все, что пожелаете, что сочтете нужным. Я помещу во втором же томе все, сколько бы Вы не прислали. Достойно все, что Вы в себе считаете таковым, что каждый из нас признаçет в себе. Я утверждаю в «Белом Камне» принцип творческого само-

определения, самоутверждения. — Это мой коронный редакторский принцип. Мой крайний индивидуализм знаменует в то же время крайнюю степень уважения (не странно ли Вам это?) к личности вообще, а к творческой — в особенности. Моя роль — отнюдь не в урезывании, не в ущемлении. Насиловать — чуждо мне. Или целиком отвергаю или целиком признаю — со всеми достоинствам и недостатками. Итак, я хочу учиться не ощипывать индивидуальности, а находить и прославлять их. (Да и возможно ли выправить горбатого? — Важно — среди тысяч горбатых найти одного здорового). Мое дело — дать интересную гамму творческих личностей, управлять самоиграющими инструментами. Итак, Иннокентий Федорович, присылайте поскорей «Фамиру», стихотворения, стихотворения в прозе. Но не забудьте и про критическую статью. Давши голову, руки и сердце, не забудьте о ногах. Иначе нет половины Анненского. Вдобавок, Ваша статья нужна «Белому Камню», повторяю, как база. Ах, как бы это было хорошо<,> если бы Вы дали кое-что по части «проблемы творчества» и, вообще, что-нибудь по философии искусства! Впрочем, что я? Вы сами хорошо разрешите вопрос о характере и содержании статьи. Размером не стесняйтесь — книга готовится толстая. Жду, словом, статью, драму и стихи. Присылайте<,> что можете<,> — сейчас же, а если сейчас у Вас нет статьи, то, быть может, Вам удастся написать ее к Фоминой, 2 недели сроку. Жду не дождусь Вашего материала. Пришлите, Иннокентий Федорович, в библиотеку «Белого Камня» *все* Ваши печатные работы. — Страшно хочется поближе ознакомиться с Вашими оригинальными мыслями и стилем и ознакомить с Вами моих молодых сотрудников. (Не так давно я был в Петербурге. Намеревался проехать в Царское Село, чтоб лично пригласить Вас. Но, увы, не хватило денег. — Насилу добрался в Москву). Есть одно признание в Вашем письме, которое меня глубоко тронуло, нашло большой отклик. — Вы признаетесь<,> что пишете «медленно и любовно». Боже мой! Я до 60 черновиков стал доходить — хотя первый — всегда целиком экспромт. И не стыжусь своей медлительности. И говорю о том своему белокаменному птичнику, а они подсмеиваются над этим и не хотят следовать мне. Но, слава Богу, не я один так работаю. Автор статей: «Гейне и его Романцеро» и «Бранд» тоже корпит. И, добавлю, удачно.

(Вот А. А. Блок говорил мне, что он в 2 недели написал «Снежную маску», а что в ней путного? Скороспелки не долговечны!) Хотелось бы еще кое-что порассказать Вам о себе, но как-то делается мне стыдно, когда я часто употребляю: «я». Покамест же, будьте здоровы, Иннокентий Федорович, поскорей присылайте свой материал, а также не забудьте о своих книгах. Надеюсь, что не замедлите всем этим и письмом, которого жду с нетерпением. Крепко жму Вашу руку.

*Весь Ваш А. Бурнакин.*

*6/IV, 1908.*
*Москва, Воротниковский, 9.*

Остается лишь сожалеть, что письма Анненского, адресованные Бурнакину, разыскать пока не удалось. Фрагменты некоторых из них (скорее всего, относящиеся ко времени установления отношений) были адресатом опубликованы:

«Иннокентий Феодорович в письме ко мне как-то признавался: „Я работал над стихами с такой пристальностью и прилежанием, что, право, за время, когда я — если сосчитать часы и измерить напряженность работы (почти всегда без бумаги и карандаша) — написал десяток стихотворений, то можно бы было написать учебник географии или биографию Державина. И я не жалею этого времени. Знаете — всякий человек должен сказать те слова, которые он может сказать. А слушают ли его или нет, — это уже второстепенная вещь. Язык и возник и продолжает жить, как одна из форм выражения нашей души, а отнюдь не общения между ними”. <...>

„Я знаю, что моя мысль принадлежит будущему, и для него берегу мысль”<,> — говаривал он.

Вот почему он был пещерником, вот почему мы не видели его на литературных вечерах („электричества надо, надо — глаз подведенных и платьев в облипку”<,> — шутил И. Ф.), вот почему он мало печатался и так презирал «журнализм» (*Бурнакин Анатолий.* Мученик красоты (Памяти Иннокентия Федоровича Анненского) // Искра. 1909. № 3. 14 дек. С. 8).

Анненский сразу же после получения процитированного письма отослал адресату целый ряд своих произведе-

ний. В печати уже воспроизводилась (см.: ИФА. III. С. 129) сохранившаяся в бумагах Анненского запись, озаглавленная «Послано Бурнакину» и содержащая следующий перечень текстов:

1) Фамира.

2) Из 2-й книги Отр<ажений> три первых №№

Изнанка творчества (Мечтатели и избранник, Символы красоты и Юмор Лермонтова).

3) Стихотвор<ения> в прозе: 1) Сантим<ентальное> восп<оминание> и 2) Моя душа.

4) Стихи: Зимний поезд, Трое, Офорт, Стальная цикада, Закатный звон в поле, Осень,

Август, Суббота, Скрипка, Невозможно, Доля.

И. Аннен<ский>

Уверенно говорить о том, что эти произведения попали в руки Бурнакину уже в апреле 1908 г., позволяют слова самого адресата в письмах от 25 и 29 апреля 1908 г.

Первое из них представляет собой открытое письмо, адресованное, согласно помете Бурнакина, «Иннокентию Федоровичу *Анненскому*<.> *Царское Село*, д. Эбермана» и помеченное штемпелем царскосельской почты 26 апреля 1908 г. (Л. 5–5об.):

*1908*
*25 апреля*
*Москва*

Дорогой Иннокентий Федорович.

Сейчас только что я приехал из провинции (с праздников) и застал Ваше письмо и рукописи, за которые горячо благодарю Вас. Спасибо — большое спасибо. А теперь хочу с Вами посоветоваться. Меня отговаривают от выпуска второго альманаха летом, говорят, что мертвое время, а я не соглашаюсь и указываю на то, что художественно-литературный сборник найдет читателей и летом. Да выйдет-то он всего в 1000 экз<емпляров>. Если же распространить книгу по провинции, куда разъезжаются столичные жители, то можно, наверное, ручаться за успешное распространение. Как Вы, Иннокентий Федорович, думаете? На днях я Вам пришлю большое письмо, в котором ознакомлю Вас

подробно с содержанием книги. Конечно, корректуру править прийдется Вам же. Жду от Вас Ваших книг. Крепко жму Вашу руку.

*Ваш Анат. Бурнакин*

*Воротниковский, 9.*

Следующее письмо Бурнакина интересно не столько характеристикой полученных им текстов Анненского, сколько автоописанием собственной системы ценностей и интеллектуальных приоритетов (Л. 6–6об.):

*29 апреля 1908 года*

Дорогой Иннокентий Федорович!

Вы и большой критик и большой поэт. Сейчас наслаждаюсь «Фамирою». Прямо за сердце хватило меня то место, где Фамира «ласково гладит камень» и отвечает Силену:

«Движенья белым камням?»

Я еще не дочитал пиесы, но о прочитанном могу сказать только хорошо. Удачно соединены трагическое с комическим. Масса внешнего действия при строго, последовательно развивающейся коллизии. Внешность классическая. Рифмы прекрасные, свежие, оригинальные. Образы ясные, четкие. Язык полнозвучный, как греческий. Много нового Вы дали, не думая о новшествах. Колорит сцен, например. И еще. Вы преобразили орхестру. Ваш «Фамира» для меня столь же важен, как и раскопки Пергамона. «Изнанка творчества», как я ожидал<,> — шедевр. Из «Кипарисового ларца» я, покамест, прочел «Офорт» и «Зимний поезд», и вот уже целый день под обаянием этих двух сильных прекрасных стихотворений. Стихов в прозе еще не читал. — Работы у меня по горло. И своей и организационной. Уж извините, Иннокентий Федорович, за неаккуратность в ответах и за их нескладность. В голове — литературная какафония <sic>. Характер II тома определился. Получается просто и строго выдержанная книга с классическим оттенком. Кривляние и злободневность отсутствуют, хотя современность чувствительно затрагивает-

ся. А содержание таково: масса стихов, несколько рассказов, драма (Ваша), несколько критических статей, масса репродукций и художественных характеристик и статей. Обложка и заглавный лист в древне-латинском стиле. Модернистские украшения отсутствуют. Хочу, чтобы все было просто, серьезно и внушительно. Крепко жму Вашу руку, дорогой Иннокентий Федорович, и жду Ваших книг. (С надписью, конечно).

*А. Бурнакин*

В середине 1908 г. Бурнакиным был издан проспект издания («Белый камень»: Новый ежемесячный художественный журнал под редакцией Анатолия Бурнакина: [Проспект]. М., [1908]), в котором на первой ненумерованной странице в числе имеющихся в распоряжении редакции были поименованы и следующие произведения Анненского: неназванные «стихи», «„Фамира-Кифаред" Вакхическая драма», «рассказы „Сантиментальное воспоминание", „Моя душа"», критическая статья «Мечтатели и избранник».

Этот проспект, очевидно, был отослан Бурнакиным Анненскому и сохранился в архиве последнего (см.: РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 444).

На протяжении лета 1908 г. переписка между Анненским и Бурнакиным достаточно активно продолжалась, о чем свидетельствуют сохранившиеся в архиве Анненского автографы открытых писем Бурнакина, в которых автор рассказывал о хлопотах по организации издания, а также делился впечатлениями от присланных Анненским сочинений, уже опубликованных или предназначенных для опубликования в «Белом камне». При этом обращает на себя внимание достаточно безапелляционный и несколько развязный тон некоторых высказываний Бурнакина. См., например, открытое письмо, отправленное «Иннокентию Федоровичу Анненскому<.> Царское Село, д. Эбермана» и помеченное штемпелем царскосельской почты 23 июня 1908 г. (Л. 7–7об.):

*1908 22 июня* *Москва*

*Воротников<ский,> 9*

Многоуважаемый

Иннокентий Федорович.

Наконец «Белый Камень» сдвинулся с места. — В субботу начался набор. «Гвоздем» в «Белом Камне» будут рисунки открытого мною русского Бердслея — Ф. А. Видякова — душевно-больного (раннее слабоумие). Нечто невиденное. Художники ошеломлены. Отчего Вы, Иннокентий Федорович, не ответили мне — уезжали Вы, что ли? — Опять осмеливаюсь напомнить Вам Ваше обещание — прислать «Первую книгу отражений» и проч<ие> Ваши вещи. В особенности нужна мне «Первая Кн<ига> отражений» для статьи. — Нужна неотложно. Если можно — пожалуйста, вышлите. Ваши стихи на всех производят *громадное* впечатление. Я же полюбил и знаю на память: «Скрипку», «Закатный звон», «Невозможно», «Зимний поезд», «О-форт» и «Долю». Но все же и Вы — сын века. У Вас в классически стройной мелодии изредка, но бывают неврастенические срывы. Но об этом еще напишу.

*А. Бурнакин*

В следующем открытом письме Бурнакина, помеченном штемпелем царскосельской почты 13 июля 1908 г. и представляющем собой ответ на неразысканное послание Анненского, одновременно с которым были отправлены «Тихие песни» и «Книга отражений», тон и содержание отзывов изменяются (Л. 8–8об.):

*12 июля 1908* *Москва*

Многоуважаемый

Иннокентий Федорович.

Большое спасибо за письмо и книги. Жаль, что не можете прислать «Театр Эврипида»<,> — это такая нужная книга. В «Отражениях» я, первым делом, прочел «Бальмонт-лирик». Признаюсь, к ней приступил с недоверием — ее рекомендует «Корней». Но, очевидно, его ткнули носом. Так<,> благодаря умной и честной указке, Корней в 1-й раз оказался прав. Ст<атья> о Бальмонте мне пришлась по душе. Но больше всего мне понравился разбор «Горькой

судьбины». Да. Вы — настоящий худож<ественный> критик. Вдобавок, у нас — первый по времени. (Кстати, о Бальмонте. Обидно, что Бальмонт теперь всего на всего — Ремингтон). На днях я напишу Вам закрытое — о составе книги и о сотрудниках. А также хочу прислать Вам разбор мой «Кипарисового ларца». (Оригинальные стихи в «Тихих песнях» мне мало нравятся. Зато переводы! Хорошо, Боже, как хорошо: «Счастье и несчастье»). Но все это бледнеет перед «Скрипкой», «Невозможно», «Зимн<ий> поезд», «Закат<ный> звон».

Эти четыре стихотв<орения> — торжество русского слова. Эти четыре стихотв<орения> — гордость русского стиха.

Сразу не мог ответить, т<ак> к<ак> в моей жизни происходили «события».

Нижеследующее послание Бурнакина (Л. 9–10об.) включает в себя восторженный разбор стихотворений Анненского из «Тихих песен», а также обещанный анализ «неврастенических срывов» в стихотворных произведениях Анненского из «Кипарисового ларца». Особо хочется отметить изворотливость Бурнакина, так и не поставившего Анненского в известность о том, в какой литературной компании последний оказался:

*22 июля 1908* *Москва,*
*Воротниковский, 9*

Дорогой Иннокентий Федорович!

Есть стихи, в начале нравящиеся и скоро забываемые; есть и иные стихи: в первом чтении они тусклы, но в них нечто, заставляющее нас перечитывать, искать чего-то; с каждым чтением они ближе, милее, их выучиваешь, они ритмически следует за душой даже в толпе; на улице. В них — глубоко зарытая горячая тайна. Хочется открыть ее. Вот такие стихи пишете Вы. Каюсь, я был опрометчив, осудив с наскоку «Тихие песни». Эту книжку я перечитываю в котоґрый раз и с каждым разом получаю все большее удовольствие. Особенно мне нравятся: «На воде», «Август» — II, «Ноябрь», «Ветер», «Под новой крышей», «Villa nazionale», «Декорация», «Третий мучительный сонет» и «Желание». Но сейчас не о «Тихих песнях» речь,

а о «Кипарисовом Ларце». В нем вполне цельны «Скрипка», «О-форт» и «Суббота». В изящном «Невозможно» совершенно ненужное четверостишие: «И, запомнив...» Это — неврастенический срыв, то же самое, что на рисунках Ф. Видякова его психические кляксы. «Закатный звон» трогает, но в нем две отвратительные строчки: «Пыль от сверкания дня дразнит возможностью мира». «Зимний поезд» тоже не усвояется целиком. Явная длиннота — четверостишие: «Но тает ночь...» Последние две строчки — опять срыв: «И стойко...» В «Доле» слабо второе четверостишие. Согласитесь, что «восток», который «вспыхнет» «полосою кровавой»<,> — банальный восток. Остальные стихотворения что-то мало на меня действуют<,> да я их и не помню. (Стихи в типографии). Вы, наверное, заметили, что я не говорю о содержании. Но ведь это авторское дело. Да у вас оно примитивно и выясняется формой. Она же у Вас совершенна. В «Скрипке», например: Трель — та ли — трепетали. Эхо — никогда <—> да. Лирическая начальная созвучность

«И было *му*кою для них,
Что людям *му*зыкой казалось».

Из «муки» рождается «музыка». Это место хорошо выходит, когда читаешь в затяжку. В «Невозможно»

«Этих *ве*, этих зе, этих эм...»

Форма у Вас и в «Т<ихих> П<еснях>» и в «К<ипарисовом> Л<арце>» одинаково хороша. Техникой стиха Вы владеете, как, пожалуй, никто из современников. Рифмы полнозвучные, доходящие до аммонимов <sic!>, — дальше уж идти некуда, так что *нам* нужно искать новых созвучностей. Ваши размеры безукоризненные: чистые и строгие. Я только никак не могу понять одного: как это «Тихие Песни» прошли незамеченными? Другой бы с *такими* стихами, ой-ой, какого шума наделал. Мне кажется, что Вас замалчивают, минают и обсчитывают. И, вероятно, оттого, что Вы скромны, что не бежите в ногу с этой литературной сворой и не любите жречества и рекламы. Я Вам советую, Иннокентий Федорович, когда Вы будете выпускать второй сборник стихов, — обязательно включите в него избранные стихи из «Тихих Песен». Зачем им прозябать под

псевдонимом? («Тихие Песни» изданы вульгарно). Вы просите, Иннокентий Федорович, ознакомить Вас с именами сотрудников! — Но ведь, большинство из нас — прекрасные незнакомцы. И что̨ они Вам без своих вещей? Лучше я представлю их Вам in corpore. Все это скромницы, не лезущие за опубликованием, а работающие изо всех сил для четырех стен. У каждого из них я развиваю одно: независимость и строгость к самому себе. Их десять человек, а я — их вожак. Они каждодневно толкутся у меня, приносят стихи, я критикую — спорим, опять обрабатывают, словом, маленькая школа. По направлению мы — нео-парнасцы. (К нео-парнасцам я причисляю и Вас). Помним традиции, не чуждаемся и новшеств и хотим по средней линии, избегая тормозов двух крайностей, пойти дальше. Мой девиз: «Ко всему прислушиваться, но ничему не подчиняться, и обжигать себя в собственном огне». И еще: «у всех учиться, но никого, кроме себя, не считать за образец...» Содержание книги такое: около ста стихов десяти авторов, Ваша драма, моя «Морская поэма», Ваши «стихи в прозе», новеллы и рассказы, Ваша статья и моя, две худож<ественные> статьи, одна филос<офская> статья. Рисунки: «Патологическое творчество» — рисунки Видякова, заглавный лист и две виньетки к «Фамире-кифареду».

Я по собственной инициативе отказался от больших имен, хотя была возможность созвать очень и очень высокопоставленную компанию. Но зачем нам она? Чем *мы* хуже их? У нас не меньше, коли не больше любви к делу и строгости, а о талантах пусть судит публика. Ведь таким независимым выступлением только и можно себя утвердить. Я не хочу быть «осиянным» лучами чужой славы. Если я талантлив, то и так меня заметят.

Пишите мне<,> дорогой Иннокентий Федорович, побольше. Простите, что я так неаккуратен в ответах. Но не я виноват, а жизнь моя непутевая. Все «события и события». Пока до свидания. Отвечайте *поскорее*, не считайтесь.

*А. Бурнакин*

В начале осени выход в свет «Белого камня», который из первоначально предполагавшегося альманаха превратился в ежемесячный журнал, стал приобретать реальные очертания, о чем Бурнакин не без элементов блефа

известил Анненскому в открытом письме, помеченном штемпелем царскосельской почты 18 сентября 1908 г. (Л. 11–11об.):

*17 сент<ября>* *Москва*

Дорогой Иннокентий Федорович!

Ради Бога, простите, что не предупредил о журн<але>. Он основался по щучьему велению — но материалу много. Внешность изящная. В первом № из Ваших вещей идет: «Скрипка», «Закат<ный> звон», «Зимний поезд», «Моя душа», «Сантим<ентальное> воспом<инание>» и «Симв<-олы> крас<оты>» (3 стих<отворения>, 2 <в> проз<е>, 1 крит<ическая> ст<атья>). В № 2 пойдут стихи (4), целиком «Фамира» и еще крит<ическая> ст<атья>. Не сердитесь, что не посылаю корректур. Но, ей-Богу, боюсь тормозить дело — и так запаздываем — 1 октября. Не бойтесь — опечаток не будет, не допущу, даю слово! — Ведь, Ваш оригинал — безукоризненный. А хотите — вышлю отпечатанный первый лист, где Ваши стихи — Вы сами повидите, что я — хороший корректор. Кстати о стихах — отдел этот лучший и больший в книге. Я доволен. Уверен, что журнал Вам понравится. Это — не петербургский тяжеловоз, а изящная книга — ежемес<ячный> альманах. Ничего злободневного — ни рецензий, и, вообще, балласта. На днях, переменяю квартиру и сообщу Вам свой адрес.

*А. Бурнакин*

В последующих письмах от 18 сентября (Л. 12–12об.) и 30 сентября (Л. 13–13об.) Бурнакин извещал об отправке первого–третьего листа гранок первого номера журнала и просил отозваться о них и высказать мнение о собственном творении — «Морской поэме»:

*18 сент<ября>* *Москва*

Дорогой Иннокентий Федорович!

Сейчас отправил Вам простой бандеролью отпечатанный только что первый лист. (Простите, что помаранный, но хороших типограф не дает, а порченые). Стихов, как видите<,> много. А, ведь, в первом листе только до буквы

«Л». Второй лист и третий лист занимают стихи (включая сюда и 2-й отд<ел> поэм). По мере отпечатывания, буду присылать Вам лист за листом. Очень прошу Вас, дорогой Иннокентий Федорович, сейчас же ответить о впечатлении Вашем от стихов. Не сердитесь, прошу, что я не предупредил Вас о журнале, но, в сущности, разве журналы *такого* характера? Это альманах. Материал по 2-му номеру должен быть представлен к 1 окт<ября>. Дайте что-нибудь о французской поэзии. Напр<имер>, нет ли у Вас чего о «парнасцах» и «проклятых»?

*А. Бурнакин*

*30 сент<ября>* *Москва*
новый адрес
*Б. Садовая, д. Орловых, кв. 26*

Дорогой Иннокентий Федорович!

Посылаю Вам 2-й и 3-й лист и надеюсь, что Вы и на этот раз пришлете о них хотя краткий отзыв. Мне бы очень интересно было знать Ваше искреннее мнение о моей «Морской Поэме». Разберите ее (пока, 1-я часть. В следующ<ем> № пойдет 2-я (последняя)). Разберите детально и в «разделывании» не стесняйтесь. С нетерпением жду Вашего письма.

*P. S.* А все-таки дайте что-нибудь о французской поэзии.

*Ваш А. Бурнакин*

В первых трех листах журнала (см.: Белый камень. М.: Реклама, 1908. № 1. С. 5–26), отправленных Анненскому, были напечатаны, помимо его поэтических произведений, расположенные в алфавитном порядке авторов стихотворения: М. Абданка («Скифы», «Рыбаки на севере», «Курган»), Дм. Богданова («В поезде», «Любовная песенка»), Бунина («За Дамаском»), Бурнакина («Девичья»), Д. Кудрявцева («В окно», «Из колосьев», «Наклонила головку»), Н. Левицкого («Ожидание»), И. Русанова («В чаще ночью», «Самум», «Спор»), Н. Русова («Зеркала», «Смерть», «На корабле»), П. Сухотина («Городская ночь», «В непогодь», «На зорю»), К. Яновского («Аллея»). Со стр. 27 в журнале начинался от-

дел поэм, в рамках которого были опубликованы «Морская поэма» А. Бурнакина (С. 27–29), «Поцелуй» и «Перстень» П. Левицкого (С. 30–34), «Игры на Истме» и «Смерть Беатис» М. Абданка (С. 35–40). Далее начинался отдел прозы.

Некоторое представление о поэтических достоинствах основной части стихотворного материала дают первые строфы «Морской поэмы» Бурнакина, опубликованной с посвящением С. Т. Коненкову:

Где зыбь и мерцанье,
Где шум и бряцанье,
Где тает-летает сквозистая мгла:
В медлительных гимнах —
В клубах синедымных
Белеет Скала.

Ей имя — Молчанье.
Удел — величанье.
Она, как невеста, как лик божества,
Как призрак: белеет,
Возносится, млеет
В лучах торжества.

Пред ней быстротечно,
Бессонно-предвечно,
Бессонно-стозвонно шумит Океан,
Волнами убранный,
Безгранный и странный
Старик-Океан.

Влюблен он, мятежный.
С тоской безнадежно
Он молит-неволит скалу,
С тоской неизменной
Он деве надменной
Слагает хвалу.

Прильнул он к подножью
И жалобно, с дрожью,
Вздыхает-вздымает ей стон
И пеною снежной,
Как песнею нежной,
Целует клубящийся синий хитон.

К ногам Белогрудой
Бросает он грудой
Цветные каменья, песок золотой.
Вдруг тиною прыснет:
И тина повиснет
На знойных уступах зеленой фатой.

Он любит-голубит,
Целует-милует, –
Она недоступно-близка.
Он вышнего стана
Достичь неустанно
Стремится века (С. 27–28).

Очевидно, содержание прочитанного разочаровало и насторожило Анненского, и он на некоторое время прервал эпистолярное общение с адресатом, о чем свидетельствует следующее письмо Бурнакина, сообщавшего в открытом письме, помеченном штемпелем царскосельской почты 18 октября 1908 г. (Л. 14–14об.), о продвижении работы над первым номером «Белого камня»:

*18 окт<ября>* *Москва*

Что значит, дорогой Иннокентий Федорович, что так упорно молчите? — Вчера я послал Вам 5-й лист, где Ваши рассказы: «Сантимент<альное> воспом<инание>» и «Моя душа». Следующей неделей пришлю 7-й лист, где «Изнанка творчества». Всего вышло 8 листов. — Мы страшно запоздали. Но лучше поздно, чем пребывать в безжурнальной прорехе, как было со мной в прошлом году. Ради Бога, отвечайте.

Вероятно, Вам «Морская поэма» не понравилась?

*А. Бурнакин*

В конце октября Анненский, наконец, откликнулся, прислав Бурнакину весьма нелицеприятный отзыв о его сочинении. См. ответ Бурнакина, написанный на почтовой карточке (CARTOLINA POSTALE (Carte Postale)), помеченной штемпелем царскосельской почты 1 ноября 1908 г. (на этой

почтовой карточке указан уже новый адрес Анненского: «Иннокентию Федоровичу Анненскому<.> Царское Село, Захаржевская, д. Панпушко»):

*30 окт<ября>*
*1908 г.*

Дорогой Иннокентий Федорович.

Только недосуг не позволяет мне написать Вам, а так хочется поговорить о *потрясшей* меня Вашей критике. Благодарю Вас, — Вы первый подвергнули меня серьезному испытанию. Ваш разбор меня поразил, и я несколько дней ходил им сраженный. Но, пока, замечу одно: у меня нет «сокровенных» мыслей. *Только* форма и *только* во имя ее. Форма здесь должна стать содержанием. По-моему — или только содержание, как форма, или только форма, как содержание. *И* форма<,> *и* содержание вместе мне не по вкусу. Я не люблю комфорта и английской уравновешенности. 7-й лист отпечатан. Завтра напечатается 8-й лист и обложка. Пишите.

*А. Бурнакин*

В 7-м листе «Символы красоты». Вышло 8 страниц. Не посылаю 7-го листа потому, что все равно на днях выйдет журнал.

Б. Садовая, д. Орловых, кв. 26 (Л. 15–15об.).

По меньшей мере смутила Анненского, очевидно, и полученная им в гранках статья Бурнакина «Литературный участок» (С. 79–84), направленная против «Весов» и содержавшая ряд грубых выпадов личного характера:

«Созвездие „Скорпион” оказалось клубком ядоносных червей. А что делать червякам на небе? — И они спустились на землю, они полонили Парнас, они осквернили пречистые белые вершины пещерным зловонием.

И вот, из месяца в месяц, из года в год, язвят и оплевывают мимоидущих и танцуют „тарантеллу” — танец одержимых мщением и хулой.

Я говорю о „Весах”, ибо что ж это такое, как не злостный литературный участок? Я имею в виду „весовщиков” — этих настоящих тарантулов и скорпионов.

И я заявляю. — Честная борьба с ними немыслима, бессмысленна, смешна.

Правда, есть в этой берлоге один лев — Андрей Белый — прирученный и обученный „скимен рыкающий".

С ним можно бороться, с ним должно бороться. Надо наточить на него зубы и когти, надо растерзать этого льва, дабы родить из него рой пчелиный, дабы — „из ядущего вышло ядомое и сильное стало сладким"...

Есть еще воистину поэт Александр Блок и воистину эстет Вячеслав Иванов, но они — типичные „золоторунцы", и им здесь „в чужом пиру похмелье".

Есть, наконец, „сам" — Валерий Брюсов — предводитель Иэху, злобный lupus, главная сокровищница зла.

И хотя у этого коварного властелина мало литературной честности, — зато в нем — доподлинная сила многоголового Цербера, — и меч Геркулеса нужен для сокрушения Цербера.

А остальные? — В лучшем случае, они охриплые, облезлые псы, „без лести преданные" сметливому „хозяину".

Но и такое милое сравнение для этих субъектиков, пожалуй, гиперболично. Просто, пауки и мокрицы погребные, пещерным зловонием вскормленные, злобой бессильной отравленные; просто слюнявые пакостники, саранчой облепившие святую гору.

И с ними сводить счеты в честном бою? — Нет. Их нужно втаптывать в их же грязь, их нужно растереть вместе с ихней же грязью!

Не обижайтесь, гг. скорпионы. — Вы давно растоптали свою совесть. Кто же способен сострадать кастрированным хулителям?» (С. 79–80).

Во всяком случае, откликаясь на неразысканный отзыв Анненского, редактор «Белого камня» вынужден был следующим образом объяснять свою позицию (Л. 16–17об.):

*10 ноября <19>08*

Дорогой Иннокентий Федорович.

Простите мне мой полемический срыв. — Сердце не стерпело. Давно я точил зубы.

И это хорошо, что я расчистил «весовщиков».

— Увидят, что и я умею огрызаться, и оставят нас в покое.

И мы спокойно займемся настоящими делами.

Мой полемический выпад — первый и последний. (Что явствует из лирических отступлений в моей статье).

«Белый Камень» уже *почти* чужд злободневности. Посылаю Вам первый номер — судите сами, дорогой Иннокентий Федорович, — сколько во мне от Марфы и сколько от Марии.

— Ведь, не похож «Белый Камень» на журнал<,> во всяком случае, — это — журнал нового типа — журнал, в котором почти нет журнализма. Во втором номере его совсем не будет. Идут: Ваши: «Мечтатели и избранник». 2-я часть русовского «Круга поэтов», моя статья «От символизма к Чистому Слову», ст<атья> Русова «Нищее искусство» (тезисы: I. Всякое искусство, реалистическое в том числе, есть орудие самопроявления и самопознания художника. Грубость реализма. II. Мука невыразимости и ложь символизма. III. О нищем, безумном и боговдохновленном искусстве). Я и Русов — ищем совершенного искусства, ибо все «изреченное» «есть ложь». — Художник уносит тайну свою в могилу и оставляет нам грубые подобия тайны. И по этим подобиям мы отраженно создавали миллионы новых тайн...

Вот роковая моя теперешняя тема. Она мне не дает покоя. И, ей-ей, мне не до «пещерников». Я слаб<,> а хочу ворочать глыбы. И ломается спина<,> и чахнет маленький цветочек.

Тема: несоизмеримость внутреннего переживания с возможностями обнаруживания — не захватывает ли Вас? И не примкнете ли и Вы к нам, Иннокентий Федорович? А что Вы об этом думали, ой-ой, как это видно! Вот место из Вашего «Сантиментального воспоминания», заставляющее меня видеть в Вас единомышленника нашего:

«И ей Богу не знаю, если точно когда-нибудь раскрывается над нами лазурь, и серафим, оторвав смычок от своей небесной виолончели, прислушивается с беглой улыбкой воспоминаний на меловом лице к звукам нашей музыки, что собственно он в эти минуты слушает...» и т. д. —

Может быть<,> и Вы, дорогой Иннокентий Федорович, высказались бы во 2-м номере на тему о масках художников — о железной маске реализма<,> о полотняной — импрессионизма, о пыльно-паутинной маске символизма и

грядущей революции в искусстве, когда смешанная ее паутина и Дух Божий глянет ясно из уст Пророка в сердца апостольские и заиграют Скрипки Господни — души художников.

Я думаю, что искусство должно быть двойственным: искусство посвященных — Искусство-Откровение — и Искусство для Толпы — искусство грубого уподобления. Ведь и Христос. — С учениками говорил, как юродивый. И грубыми притчами хлестал сердце толпы. — Масонство в искусстве — необходимо. Искусство — религия. — Поэтому — для толпы будет грубое изваяние, а для Служителей Бога — любовное радение о Боге, непосредственное излияние Бога-Слова из любящего сердца в любящие сердца. Я признаю, что все же должен их носить пред толпой — дабы не обнаружить себя, иначе его засадят в желтый дом.

*А. Бурнакин*

К началу декабря Бурнакин переслал Анненскому один экземпляр вышедшего в свет в конце ноября первого журнала (см. соответствующую запись в журнале «Книжная летопись» (1908. № 46. 22 ноября. С. 34): «Белый Камень, с ноября 1908 г., Москва, ежемесячно, ред.-изд. А. А. Бурнакин, ц. 4 р. в год»). В этом номере были опубликованы несколько произведений Анненского: стихотворения «Скрипка» (впоследствии печатаемое под заглавием «Смычок и струны»), «Закатный звон в поле» и «Зимний поезд», стихотворения в прозе «Сантиментальное воспоминание» и «Моя душа», а также критическая статья, озаглавленная «Изнанка творчества: I. Символы красоты у русских писателей» (см.: Белый камень. [1908]. № 1. С. 8–10, 65–70, 99–106).

Открытое письмо Бурнакина, которое Анненский мог получить уже 3 декабря 1908 г. (см. штемпель царскосельской почты), дает возможность предполагать, что редактор был не на шутку озабочен молчанием «критического базиса» журнала (Л. 18–18об.):

Дорогой Иннокентий Федорович!

От Вас — ни слова. — Видно<,> разочаровал Вас № 1-й? Или во мне разочаровались? Я был бы глубоко огорчен. Разве я — не в будущем? И неужто у «Белого Камня» не

может быть будущего. Но надеюсь, что молчание от недосуга. Думаю также, что верите в искренность моего заверения в строгости и неполемичности дальнейших №№. Повторяю — полемики не будет. Но я все-таки оставляю за собой право лирической критики, — право воевать со всеми, для кого искусство не цель, а средство. — Вы, конечно, получили № 1. — Может быть<,> выслать Вам еще несколько экземпляров. — Скажите. Вообще жду ответа. Ради Бога, не сердитесь на меня, дорогой Иннокентий Федорович<,> и отвечайте мне на предыдущее закрытое письмо.

*Любящий Вас*

*Анатолий Бурнакин*

*2 дек<абря> <19>08* *Москва*

Следующее письмо Бурнакина, в котором он, вероятно, приглашал Анненского принять участие в московских мероприятиях редакции «Белого камня», в архиве Анненского не сохранилось, но о характере ответа Анненского можно получить представление из текста открытого письма Бурнакина (Л. 19–19об.):

*9 янв<аря>* *1909*

Спасибо Вам, дорогой Иннокентий Федорович, за скорый ответ. Простите, что не прислал экземпляров. Все ждал оказии, чтобы побольше послать<,> да не состоялась оказия. Читать лекцию я буду единолично в Истор<ическом> Музее. На первой неделе поста. Тема: «В поисках литературы» (Кризис реализма и символизма. Модерн и новое народничество. Об истинной народности в искусстве). Исключительная цель лекции моей — заработать денег, которых у меня так мало. А вечер «Белого Камня» со стихами, музыкой, пением и проч<им> состоится на <четвертой? — *А. Ч.*> неделе. Я теперь понимаю, что я не должен был Вас просить<,> и искренно извиняюсь за беспокойство. Ведь, Вы — убежденный эзотерик. Экземпляры вышлю в среду. Значит<,> Вы их получите в четверг на той неделе.

*Ваш А. Бурнакин*

[1] Публикуемое письмо Анненского представляет собой ответ на (очередное после приведенных выше) послание Бурнакина (Л. 20–20об.):

*29 января 1909* *Малая Грузинская, д. Цвелева, кв. 21*

Дорогой Иннокентий Федорович.

Если можете, пришлите мне сейчас взаймы сто рублей. Ради Бога, не удивляйтесь такой странной просьбе. Обращаюсь по страшной необходимости, от отчаяния. В моей жизни полное разрушение. Я бы рассказал Вам все, но вправе ли я досаждать Вам откровенностью? Простите мне, Иннокентий Федорович, это нелепое письмо, но я совсем растерялся.

Ваш А. Бурнакин

*P. S.* Вот и экземпляров до сих пор не прислал, но, ей-Богу, не по халатности. Простите...

*P. S.* Мои личные дела не мешают «Б<елому> К<амню>». Задержка потому, что я опять возвратился к сборнику. Следующая книга будет называться третьим томом (считая № 1 журнала вторым томом). С выходом не в силах торопиться — выпущу постом. Теперь я не могу работать, как привык. Теперь для меня весь вопрос — в реставрировании своей рухнувшей жизни.

*А. Бурнакин*

Небезынтересно, что с интервалом примерно в три недели Анненский получил от издателя другого журнала, в котором ему довелось сотрудничать, письмо, содержавшее подобную же просьбу (печатается впервые по автографу текста, сохранившегося в архиве Анненского: РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 342. Л. 1–2об.):

*17 февраля, <19>09*

Многоуважаемый Иннокентий Федорович!

Я — бывший издатель «Перевала». —

Я обращаюсь к вам с просьбой, кот<орую> Вы, вероятно<,> сочтете неуместной, нахальной и неприличной.

Дело вот в чем: я прошу у Вас 55 рублей, при чем готов немедленно выслать Вам расписку или вексель на эту сумму. Если бы Вы нашли возможность удовлетворить мою просьбу, — я выплатил бы вам деньги до сентября 1909 г.

На «Перевале» я потерял все мое состояние — 25 000 руб. После прекращения журнала я первое время служил на жалованьи в 20 руб. у одного из ярославских нотариусов, затем — корректором в одной из местных газет. Газета лопнула, и в данную минуту я нахожусь в самом отчаянном положении.

Редактор «Перевала», Сергей Алексеевич Соколов, с которым я и теперь нахожусь в самых дружеских отношениях, дал мне в долг — 150 р. Эти деньги мною уже сполна ему уплачены. Беспокоить же его снова просьбами о деньгах я не решаюсь, т<ак> к<ак> знаю, что ему самому в данный момент в денежном отношении приходится тяжело. К Вам же обращаюсь исключительно потому, что, насколько я знаю, Вы человек более или менее обеспеченный.

Через месяц здесь начнет выходить новая газета, и я буду служить там корректором. Так что я буду иметь возможность до 1 сентября выплатить Вам деньги полностью.

Простите меня за мою нахальную просьбу. Но я думаю, что, если бы Вы увидели, в каком я положении нахожусь, — Вы бы не стали обвинять меня.

Бога ради, если можете, вышлите мне 55 р. Мне нужно заплатить за квартиру и обед, нужно сшить себе хоть какой-нибудь костюм, а в кармане нет ни одной копейки.

Простите меня за нахальство. Но подумайте Вы, обвиняя меня, о том, что я — издатель «Перевала».

Мой адрес: Ярославль. Казанская, д. 17, кв. 2.

Владимиру Васильевичу Линденбаум.

*Преданный*

*В. Линденба<ум>*

[2] Судя по всему, Бурнакин после получения публикуемого письма не только не возвратил статей Анненскому, но даже не ответил на него.

Ср. с любопытной констатацией, документальные основания которой в публикации не оговариваются: «*Январь 1909* — Анненский забирает из редакции „Белого камня" статьи „Мечтатели и избранник", „Юмор Лермонтова" для передачи С. А. Соколову в издательство „Гриф", с которым

ведутся переговоры об опубликовании „Второй книги отражений"» (*Петрова Г. В.* Творчество Иннокентия Анненского: Учебное пособие / Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2002. С. 111).

Молчание Бурнакина, несомненно, обеспокоило Анненского. Тем временем от бывшего редактора «Перевала» С. Соколова-Кречетова он получил приглашение выступить в Московском литературно-художественном кружке, директором которого тот был (письмо печатается впервые по автографу текста, сохранившегося в архиве Анненского: РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 364. Л. 4):

Московский литературно-
художественный кружок
Директор

Москва. Тверская. Козицкий пер. 4
д. Бахрушина. кв. 198

*12 февр<аля> <1>909*

Многоуважаемый
Иннокентий Федорович!

Пишу Вам по поручению Литературной Комиссии по организации «вторников» в Кружке.

Не согласитесь ли Вы прочесть реферат на одном из наших «вторников»?

Тема — литературная, по Вашему усмотрению. Нам очень бы хотелось, чтобы Вы прочли «О Толстом». Кружку до сих пор не удалось устроить, как он хотел, «вторника» в честь Толстого. Если о Толстом читать Вам не улыбнется, берите любую иную тему. Можем предложить 17 или 24 марта. За неделю до реферата необходимо прислать тезисы (*краткий* конспект реферата и его заглавие) — для получения разрешения администрации и для напечатания на программах.

*Очень прошу* о согласии или несогласии ответить мне в принципе *теперь же*, не откладывая, т<ак> к<ак> молчание Ваше очень затруднило бы нас в смысле распределения «вторников» между намеченными лекторами.

*Преданный Вам всегда*

*Сергей Соколов (С. Кречетов)*

P. S. Гонорар лектору — 100 руб.

Размер реферата = от 70 до 80 минут чтения (с перерывом).

Ответив Соколову отказом на это приглашение (письмо не разыскано), Анненский, очевидно, поделился своими литературными планами и достаточно детально обрисовал сложившуюся вокруг «Белого камня» ситуацию, попросив совета, как себя вести в таких обстоятельствах.

Текст ответного письма Соколова, написанного на бланке, воспроизводится в полном объеме по автографу, сохранившемуся в архиве Анненского (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 364. Л. 5–6об.):

Московский литературно-
художественный кружок

*23 февр<аля> <1>909*

Глубокоуважаемый
Иннокентий Федорович!

Очень грущу, что Ваши работы не позволяют Вам отлучиться в Москву и прочесть у нас реферат. Хочется надеяться, что Вы запомните нашу просьбу хотя бы для будущего сезона.

Очень печалюсь и о том, что в свое время Вы не запросили меня относительно Анатолия Бурнакина и «Белого камня». Конечно, я предупредил бы Вас вовремя и Вам не довелось бы фигурировать в такой неподходящей компании. Анатолий Бурнакин — есть совершенно непристойный литературный хулиган, бьющий на скандал и живущий только скандалом.

Как характерный штрих для той известности, которой он здесь пользуется, могу сообщить следующий факт: у нас есть общество Деятелей Печати и Литературы, корпорация чрезвычайно многолюдная.

Когда Бурнакин проявил желание баллотироваться в члены этого общества, Совет Общества *единогласно* и закрытой баллотировкой постановил вернуть его прошение назад, даже не допуская его до баллотировки в общем собрании.

Если позволите дать совет, я бы на Вашем месте поступил так. Раз этот господин на письма не отвечает (он вечно меняет адреса и сыскать его обиталище трудно), я на Вашем месте послал бы в одну из московских газет (скажем, «Руль». Камергерский пер. д. Толмачева) просьбу напечатать открытое письмо, где Вы доводили бы до сведения Бурнакина в виду неизвестности его точного адреса и его молчания на Ваши письма, что Вы требуете возвращения рукописей и удаления Вашего имени из числа участников «Б<елого> Камня».

Это выход единственно правильный и целесообразный.

У меня есть к Вам большая просьба.

Некогда, во дни «Перевала», Вы мне рекомендовали некоего Бартенева («Баллада»), как Вашего давнего знакомого и человека, коему можно верить. Я завел с ним дела, дал ему на комиссию изданий<,> и результат был очень печальный.

Часть книг мне удалось получить назад, а за остальные он не уплатил. Теперь за ним порядочный долг. Он его признал и писал в прошлом году, что уплатит. Но до сих пор не заплатил ни гроша, а на письма молчит. Если возможно, черкните ему укоризненное письмо с понуждением заплатить «Грифу» долг. Буду бесконечно Вам благодарен.

Зимой чуть-чуть не основал журнала, но сорвалось. Осенью возобновлю попытки.

Выпустите «Вторую книгу отражений» — хочу надеяться, — пришлете.

Вторую книгу моих стихов выпущу осенью.

*Привет. Жму руку.*

*Ваш Сергей Кречетов*

Подтверждением того, что Бурнакин так и не возвратил рукописи автору, является и хронологически последнее из сохранившихся в архиве Анненского его писем, датированное 29 сентября 1909 г. Обращаясь к Анненскому уже как к одному из наиболее влиятельных членов редакции «Аполлона», Бурнакин, приславший свои стихотворения на отзыв и с целью публикации, вероятно, не без доли лукавства писал (Л. 21–22об.):

Москва, Тверской бульвар, 93, кв. 10

*29 сент<ября> 1909 г.*

Признаться, впервые отдаю стихи в чужие руки, так как знаю, что̨ посылаю и куда̨ посылаю. Из всего десятка стихов две пьески слабенькие («Один я в лесе» и «Без пути»), но остальные восемь — 8 кусков моего сердца. Кроме того, соблазнил меня редакционный состав «Аполлона» — поэту не?чего бояться поэтов. А, главное, Вы — мой судия, и суд Ваш мне приятен. Судите меня, вот я снова перед Вами, и, как видите, Ваш косвенный урок (разбор «Морской поэмы») не пропал зря. Я уже на новом пути, мне уже претит ложноклассическая соразмерность, и мне кажется, что в этих незатейливых пьесках я гораздо ближе к красоте, чем в велелепной «Морской поэме». Кстати, я так и не смог окончить ее, опротивела<,> да и вообще писать в таком духе теперь совсем уж не могу. — Конечно, теперешние мои стихи я послал не без денежного умысла, ибо мои дела сейчас особенно плохи, но для меня, помимо того, подойдут ли стихи, важно знать Ваше мнение о посланном, — зимою собираюсь выпустить сборник<,> и оценка мне теперь особенно интересна. Особенное внимание обратите, Иннокентий Федорович, на «Дорогу» (на днях написал); на «Трактирную» и на «В небе месяц». А теперь о наших делах с Вами, Иннокентий Федорович. Крепко я виноват перед Вами, что до сих пор не возвращаю Вам «Фамиру» и «Изнанку творчества», но, ей-Богу, я — без вины виноватый. Весь материал в типографии, и типографщик — мой экс-соиздатель до сих пор не отдает рукописей, требует с меня за набор несостоявшегося 2-го номера (не было бумаги), и вот оттого я, несмотря на все попытки, лишен возможности возвратить участникам их вещи. Прийдется, видно, требовать, как это ни гадко, судом, ведь, там не только Ваши, а и мои вещи и не мало — ужасней того, что у меня нет своих черновиков — их до того много, что я, со стыда, всегда рву и жгу их. Не сердитесь на меня, дорогой Иннокентий Федорович! Просто я плохой делец и только. Жду от Вас скорого ответа. В этом месяце я пришлю Вам свою новую книгу: «Трагические антитезы» (Гоголь и мы. — Идеализм и нигилизм. — Интеллигенция и народ. — Реализм и модернизм). Книга выходит в поганом к<нигоиз-

дательст>ве «Сфинкс», продана мной за гроши, а писалась с большим жаром полгода. Пришлите мне, Иннокентий Федорович, Вашу вторую «Книгу отражений» — я ее еще не читал и достать не'где, а очень хочется прочесть. Вообще не пеняйте на меня за мои прежние погрешности, хотя я и виноват перед Вами, а все же не перестал Вас любить и Ваши стихи, и Ваши Письма, и Ваши Статьи все так же чаруют, волнуют меня. Еще просьба, дорогой Иннокентий Федорович, если стихи не подойдут, пришлите мне их — черновиков нет, и хоть я и знаю их все наизусть, а все же могу что-нибудь позабыть. В оценке не стесняйтесь и судите меня со всей строгостью жреца Аполлона. Имею мужество услышать горчайшую истину, т<ак> к<а>к только одного хочу — хочу не стоять на месте.

*Любящий Вас*

*Анатолий Бурнакин*

Впрочем, отношение, выраженное в заключительной части этого письма, а также в строках некролога Анненского (см.: *Бурнакин Анатолий.* Мученик красоты (Памяти Иннокентия Федоровича Анненского) // Искра. 1909. № 3. 14 дек. С. 7–9), в значительной мере основанного на переписке Бурнакина с Анненским и до некоторой степени отражающего ее содержание, даже если оно и было вполне искренним, после резкой переориентации Бурнакина в направлении «нововременства», очевидно, потеряло для него актуальность.

Позиция Бурнакина по отношению к посмертно публикуемым произведениям Анненского была отчетливо отстраненной и несколько покровительственной (см., например, его рецензию на «Кипарисовый ларец»: *Бурнакин А.* Литературные заметки: Эстетическое донкихотство // Новое время. 1910. № 12398. 17 (30) сент. С. 4).

Характерно, что и «Фамира-кифаред», который в рукописи оценивался им чрезвычайно высоко, удостоился впоследствии куда более сдержанных оценок: «Античный мир обращен в фальшивый и суетливый кукольный театр. Трагедия о гордом сопернике Муз, Фамире, и его страдающей матери, Нимфе, у Анненского вырождается в напудренную и напыщенную арлекинаду, в которой холодный пафос мешается с шаржем, и вымученный риторизм с неумеренной болтливостью. Но и в этой неудачливой модернизации есть свои литературные достоинства. Они всецело в облас-

ти стиха, стихосложения. Есть в „Фамире” великолепные строфы, говорящие о несомненной поэтической талантливости Анненского. <…> Выпуклые и яркие сами по себе, они теряются в дремучих зарослях декадентских измышлений. Конечно, зоркий глаз любителя образности и звучности приметит эти строфы и воздаст должное мастерству и изяществу покойного писателя» (*Бурнакин А.* [Рец.] // Новое время. 1913. № 13401. 4 (17) июля. С. 5. Перепеч.: Бюллетени литературы и жизни. 1913–14. № 1. Сентябрь–1. Паг. 2. С. 21. Рец. на кн.: *Анненский И.* Фамира-кифаред. М., 1913). Важно при этом отметить, что именно Бурнакин был, вероятно, и автором анонимного предисловия к рецензируемому им изданию (см.: Предисловие // *Анненский Иннокентий.* Фамира-кифаред: Вакхическая драма / Издание посмертное. М.: Издательство В. П. Португалова, 1913. С. 3–4. Без подписи), о чем свидетельствуют текстуальные совпадения с цитированной выше статьей Бурнакина «Мученик красоты». Ср., в частности, первые строки этой статьи («Талант, расцветший на закате, одинокий, стыдливый талант, чуждый суеты, боявшийся признания, не знавший одобрений. Неприметно прозвучали слова отшельника, немногие откликнулись на зов лебединый...») и слово в слово повторяющие их первые строки «Предисловия» (С. 3).

Нельзя не отметить и тот факт, что после смерти Анненского некоторые из его произведений, попавшие в руки Бурнакина, были им самовольно опубликованы (см., в частности: *Анненский Иннокентий.* Из посмертных стихотворений: Доля; Суббота // Искра. 1909. № 3. 14 дек. С. 7). Ср.: «К этому <1909. — *А. Ч.*> году относится целый ряд датированных стихотворений, а в начале года в журнале «Искра» (№ 3) помещены два ранее написанных (1906 и 1907 годов)» (*Федоров А. В.* Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л.: Художественная литература; Ленинградское отделение, 1984. С. 47). При этом Бурнакин был посвоему последовательным человеком: в журнальной публикации он позволил себе самочинно «редуцировать» «Долю», опустив вторую ее строфу — ту самую, которую в письме к Анненскому от 22 июля 1908 г. (см. выше) охарактеризовал как «слабую».

Предпринимал Бурнакин попытку самостоятельно «пристроить» в печать и вакхическую драму «Фамира-кифа-

ред», о чем свидетельствует письмо бывшего соиздателя Бурнакина В. П. Португалова сыну Анненского (воспроизводится по машинописному тексту, отпечатанному на бланке издательства: РГАЛИ. Ф. 5. Оп. 1. № 91. Л. 1–1об.):

Книгоизд-во
«Порывы»
Редактор-издатель
В. П. Португалов
Москва
Марта 21-го дня 1911 г.

Милостивый Государь
Валентин Иннокентиевич,

от Анатолия Андреевича Бурнакина мною получена рукопись покойного Иннокентия Федоровича «Фамира-Кифаред». Сначала я собирался ее отпечатать, и даже анонсировал эту книгу в числе выходящих в моем издании, но, узнав от Сергея Алексеевича Соколова (к<нигоиздательст>во «Гриф»)<,> что после Иннокентия Феодоровича остались наследники, что я прежде совершенно упустил из виду, и что наследником являетесь Вы, счел своим долгом обратиться за разрешением к Вам.

Думаю, что с Вашей стороны препятствий напечатанию книги не будет.

С своей стороны могу предложить Вам часть дохода от издания, такую, какую вы признаете справедливой.

Должен предупредить Вас, что<,> по моему мнению<,> книгу в первом ее издании не следует печатать в большом количестве экземпляров: лучше переиздать ее потом. Издана книга с внешней стороны будет безукоризненно: таковы все мои издания. Если Вы пожелаете, смогу выслать Вам что-нибудь.

Затем прошу сообщить, не собираетесь ли Вы издать свои стихи?

Если да, то<,> быть может<,> я издал бы их.

Жду ответа по адресу: платформа Катуар (Савеловская ж. д.), Сухарево, Валентину Платоновичу Португалову.

С товарищеским приветом
*уважающий Вас*

*В. Португалов*

На самом деле о предполагаемом выходе в свет «Фамиры», анонсированного еще самим автором в качестве готовящегося к печати (см.: *Анненский И. Ф.* Вторая книга отражений. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1909. Оборот обложки), сообщалось уже после его смерти в периодике в начале 1910-х гг.: «Это же книгоиздательство <„Порывы” В. П. Португалова. — *А. Ч.*> готовит к выпуску вакхическую драму в стихах покойного Иннокентия Ф. Анненского: „Фамира-Кифарэд”» (Книжные новости // Известия книжных магазинов Т-ва М. О. Вольф по наукам, литературе и библиографии — Вестник литературы. 1911. № 5. Паг. 2. Стлб. 76. Без подписи). Начиная с того же года публикация «Фамиры» анонсировалась на страницах объявлений в изданных Португаловым поэтических сборниках (см., например: *Олидорт Борис*. Геммы. М.: [Книгоизд-во «Порывы»]; Издание В. П. Португалова, 1911. Паг. 2. С. 3 ненум.; *Португалов В. П.* Книгоиздательство «Порывы» // *Мешков Николай.* Снежные будни: Книга стихов. М.: [Книгоизд-во «Порывы»]; Издание В. П. Португалова, 1911. Паг. 2. С. IV).

История публикации «Фамиры» представляет собой самостоятельный и крайне любопытный сюжет; здесь стоит лишь заметить, что знакомство с письмами Португалова к Кривичу (РГАЛИ. Ф. 5. Оп. 1. № 91. Л. 1–10об.) позволило бы авторам статьи, посвященной специально этой теме (*Гейро А. С.*, *Платонова-Лозинская И. В.* История издания «вакхической драмы» И. Ф. Анненского «Фамира-Кифарэд»: Проблемы текста и комментария // Русский модернизм: проблемы текстологии: Сб. статей / Отв. ред. О. А. Кузнецова. СПб.: Алетейя, 2001. С. 111–118), внести некоторые коррективы в изложенный ими материал.

[3] Речь идет о «Второй книге отражений», первое печатное извещение (по-видимому, исключительно рекламного свойства) об издании которой было опубликовано еще в 1907 г. (см.: Календарь писателя // Свободные мысли. 1907. № 15. 27 авг. С. 4. Без подписи.).

***Е. М. Мухиной***
***Царское Село, 5.04.1909***

*5/IV 1909* *Ц. С.*
Захаржевская, д. Панпушко

Дорогая Екатерина Максимовна,

Во вторник пусть Марта Макс<имовна>[1] меня не приглашает. Вообще всю эту неделю я — негр, негр на плантации, на самой омерзительной работе в мире. Вторник особенно, когда мне придется писать протокол Попечительского Совета[2] — бесконечный, как хвост ведьмы в пляске на Брокене... Приглашения я сегодня не имел, и Ваша ель, моя дорогая пальма, вся под снегом[3] — будет думать о Вас на Захаржевской... как думает всегда, везде... и если бы ее распилили да и на тонкие доски, и сделали из нее мебель для кукол, доски бы и тут жаловались на то, что Вы — не кукла, и что далека и так недостижима для них лиственная Ваша корона.

*Ваш И. Ан<ненский>*

Печатается по тексту автографа, сохранившегося в архиве И. Ф. Анненского (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 2. № 5. Л. 67–67об.).

Послание писалось в последний день долгих праздников: в 1909 г. с 25 марта по 5 апреля в Российской Империи были неприсутственные дни, связанные с празднованием Святой Пасхи: 25 марта отмечалось Благовещение, 26–28 — четверг, пятница и суббота Страстной Седьмицы, 29 марта — 4 апреля — Светлая неделя. С понедельника 6 апреля наступала обычная трудовая неделя.

[1] Неустановленное лицо.

[2] Среди вопросов, наиболее регулярно выносившихся на обсуждение на заседаниях этого коллегиального органа, выделялись связанные с выдачей разрешения открыть то или другое учебное заведение, с определением правового статуса частных учебных заведений и характера предостав-

ляемых обучающимся в них ученикам и их выпускникам прав в отношении продолжения образования (см., например, сохранившийся в архиве Анненского черновой автограф «Протокола заседания Попечительского Совета С.-Петербургского учебного Округа 4-го мая 1906» (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 409. Л. 1–12об.)).

Анненский официально числился секретарем Попечительского Совета С.-Петербургского учебного округа до конца 1908/9 учебного года; лишь в октябре 1909 г. его на этом посту сменил правитель канцелярии учебного округа В. И. Протасов.

В деле, озаглавленном «Протоколы заседаний Совета при Попечителе СПБ Учебного Округа» и датированном 1909 г., сохранились, впрочем, лишь переписанные набело рукой Анненского протоколы заседаний Попечительского Совета № 5 и № 6, соответственно от 24 марта и от 2 июня 1909 г., и их машинописные варианты (см.: Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 139. Оп. 1. № 11678. Л. 43–62, 63–74об.). Очевидно, предполагавшееся апрельское заседание по каким-то причинам не состоялось.

В упомянутом деле, кстати, сохранилась протокольная запись о докладе Попечительскому Совету «Окружного Инспектора И. Ф. Анненского, ревизовавшего гимназию г-жи Табунщиковой» (Л. 53-53об.). Этот отзыв Анненского воспроизводится ниже как иллюстрация несколько формального характера подобного рода докладов.

Учебное заведение (первоначально без прав, в течение последнего года с правами для учащихся) существует с 31 авг. 1906 года и помещается в Гатчине на Люцевской улице, д. 32, занимая достаточно обширный дом на хорошем месте города и являясь единственным средним женским учебным заведением Гатчины, состоящим в Ведомстве М<инистерства> Н<ародного> Пр<освещения>. В настоящее время в училище 6 нормальных классов и 7-й приготовительный. При этом 96 учениц распределяются по классам так: в приготовительном кл<ассе —> 22, в 1-м — 17, во 2-м — 17, в 3-м — 8, в 4-м — 8, в 5-м — 12 и в 6-м — 12. Ученицы производят хорошее впечатление внешним видом и дисциплиной; лучше всего — младшие классы, так как они, по заявлению заведующей, состоят из учениц бо-

лее коренных, идущих с начала. Учащие имеют надлежащий учебный ценз. Особенно хорошо поставлен русский язык в V кл<ассе>, арифметика в младших и естествоведение.

Пособия по естествоведению собраны в достаточном количестве, а библиотека покуда состоит из произведений русских классиков. Число уроков приспособлено к нормальной таблице. Некоторую ненормальность представляет не вполне аккуратное посещение ученицами уроков.

[3] Аллюзия на стихотворение Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam...»; слово *die Fichte*, *der Fichtenbaum* используется в немецком языке для обозначения разных хвойных пород деревьев (ель, сосна, пихта, даже кедр), почему в хрестоматийно известном лермонтовском переводе «На севере диком стоит одиноко...» здесь и стоит сосна, а не ель. Ср.: КО. С. 154.

***Н. Ф. Анненскому***
***Царское Село, конец ноября 1909***

С.-Петербург
Петербургская сторона
Широкая улица дом 16
Николаю Федоровичу
Анненскому
от И. Анненского:
Царское Село,
Захаржевская,
д. Панпушко

Не откажите протелефонировать секретарю Литературного Общества Герценштейну[1], что ранее 11 декабря, к сожалению, за накоплением срочной журнальной работы[2] я не могу читать своего доклада[3] в Обществе.

*Анненский*

Печатается по тексту автографа, сохранившегося в архиве И. Ф. Анненского в рамках дела «Об эстетическом критерии» и, вероятно, представляющего собой оригинал, послуживший основой для текста телеграммы (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 160. Л. 31).

Старший брат Анненского был председателем С.-Петербургского Литературного общества и, вероятно, сыграл определенную роль в привлечении И. Ф. Анненского к участию в нем, о чем свидетельствует единственное письмо Н. Ф. Анненского, сохранившееся в архиве его брата (печатается по тексту автографа: РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 295. Л. 1):

*13.IX.<19>09* *СПб. Широкая, 16*

Милый Кеня

Ты говорил летом Тане, что не прочь был прочесть в Литературном обществе реферат. Намечал даже и его тему — «Эстетический критерий».

Нельзя ли это намерение привести в исполнение? И не откладывая надолго?

Конкретно — согласился ли бы ты выступить со своим рефератом в одном из ближайших собраний Л<итературного> О<бщества>? Всего лучше в первом<,> предположенном на 25 сентября.

Если да (очень хотелось бы, чтобы это было так)<,> сообщи точную тему и условия доклада, а также примерный его размер. О всех подробностях мы условимся, когда принципиальный вопрос будет решен.

*Твой Н. Аннен<ский>*

И. Ф. Анненский выразил согласие прочитать доклад «Об эстетическом критерии» в заседании С.-Петербургского Литературного общества, вероятно, дал согласие баллотироваться в его состав и вскоре был избран членом общества. Письмо-извещение об этом (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 420. Л. 2) представляет собой отпечатанный в типографии «Начало» текст (курсивом выделены рукописные вставки):

С.-Петербургское
Литературное
Общество
СОВЕТ

*31/X* 1909 г.

М. Г.!

Имею честь уведомить Вас, что в собрании С.-Петербургского Литературного Общества *30/X* 1909 г. Вы избраны членом Общества.

При этом прилагается Устав Общества, согласно которому (§ 11) Вы имеете не позднее одного месяца со дня получения настоящего извещения внести в кассу Общества вступной взнос 2 руб. и членский взнос — за год 10 руб. или за $^1/_2$ года 5 руб.

*Секретарь* Д. Герценштейн

Неясно, сумел ли Н. Ф. Анненский переговорить с Герценштейном, во всяком случае после того, как состоялось очередное заседание общества («20-го ноября на состояв-

шемся очередном общем собрании спб литературного общества (Фонтанка, 83) **И. Я. Гинзбургом** был сделан доклад на тему **«эстетизм и свобода художественного творчества»** (В обществах и собраниях // Новая Русь. 1909. № 321. 22 ноября (5 дек.) С. 4. Без подписи), его секретарь 21.11.1909 г. обратился к И.Ф. Анненскому с телеграммой следующего содержания (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 313. Л. 1):

Царское Село
Захарьевская <так. — *А. Ч.*> улица
Иннокентию Федоровичу
Анненскому

Покорнейшая просьба прочитать Ваш доклад в Литературном Обществе в ближайшую пятницу. Просим немедленного ответа.

*Секретарь Герценштейн.*

По всей видимости, ответом на эту телеграмму Герценштейна и была телеграмма Анненского, адресованная брату.

После отказа Анненского ему была выслана 24 ноября повестка пятничного заседания Литературного общества 27 ноября, в которой в качестве докладчика был обозначен А. Редько с рефератом «Несколько слов об „Анатэме"» (см.: РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 393. Л. 16). Хотя активным участником заседаний этого общества Анненского считать сложно (ср.: «В Литературном Обществе, где все его знали и ценили, хотя и по-разному относились к нему, он выступал только раз. Споры он считал совершенно бесплодным занятием» (*Богданович.* Повесть моей жизни. Воспоминания. 1880—1909. Новосибирск: «Свиньин и сыновья», 2007. С. 325)), о его участии именно в этом заседании общества (одном из последних его публичных появлений) сохранились документальные свидетельства. См., например: «За неделю перед погребением И. Ф. прибыл в пятничное 27-го ноября собрание «литературного общества» на доклад об „Анатэме" Андреева и был избран председателем собрания» (Анненский И. Ф. // Исторический вестник. 1910. Т. CXIX. Январь. С. 387 — 388. Без подписи).

См. также: «В последний раз я встретил Иннокентия Федоровича на литературной „пятнице" в „кружке" на Фонтанке.

Он чувствовал себя значительно лучше, даже председательствовал часть вечера при чтении реферата очередным докладчиком.

Но к полуночи ослабел, сошел с председательского места и скоро уехал» (*Лев К.* Памяти И. Ф. Анненского // Обозрение театров. 1909. № 925. 5 дек. С. 8).

Вскоре в прессе была анонсирована программа следующего собрания: «На очередном общем собрании спб литературного общества в пятницу, 4 декабря, **К. И. Чуковским** будет сделан доклад:

**„Навьи чары мелкого беса”** (путеводитель по Сологубу).

Начало в $8^1/_2$ ч. вечера (Фонтанка, 83)» (В обществах и собраниях // Новая Русь. 1909. № 330. 1 (14) дек. С. 4. Без подписи).

Очевидно, именно на этом собрании и было решено адресовать жене Анненского телеграмму с соболезнованиями (печатается по тексту, датированному 7.12.1909 г.: РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 455. Л. 5):

Многолюдное собрание членов Литературного Общества вместе с гостями<,> почтив память покойного Иннокентия Федоровича<,> постановило выразить его семейству глубокое сочувствие по поводу этой тяжелой утраты<.>

За председателя Венгеров<,> секретарь Герценштейн

[1] *Герценштейн Давид Маркович* (1848–1916) — доктор медицины, журналист, литератор, общественный деятель.

Автор специальных трудов (см., например: Кумысолечебные заведения Приволжского края: С очерком химического состава кумыса, показаний и противупоказаний к его употреблению: Для врачей и публики / Доктора *Д. М. Герценштейна.* СПб.: Типо-лит. Цедербаума и Гольденблюма, 1880. 100 с.), он приобрел достаточно широкую и одновременно не лишенную скандальности известность в период первой русской революции, будучи осужден к тюремному заключению в качестве редактора социал-демократических изданий (см.: Последнее слово редактора газет «Начало» и «Наш голос» д-ра *Д. М. Герценштейна* в заседании С.-Петербургской судебной палаты с сословными представителями 25 февраля 1906 года. [СПб.]: Изд. М. Малых, [1906]. 16 с.; *Герценштейн Д.* Из редакции в тюрьму: (Эпизод из жизни редактора в России XX в.).

СПб.: Изд. М. Малых, [1906]. 32 с. (Прил. к журналу «Сокол» № 4).

[2] Речь идет о необходимости срочного представления в «Аполлон» третьей части статьи «О современном лиризме», которая с подзаголовком «Оне» была опубликована уже после смерти Анненского в декабрьском номере «Аполлона». Именно об этом сигнализировало следующее письмо секретаря редакции «Аполлона», направленное Анненскому в понедельник (печатается по тексту автографа на журнальном бланке (его элементы выделены курсивом), сохранившегося в архиве: РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 326. Л. 2):

АПОЛЛОН
ежемесячник
16 ноября *1909 г.*
С.-Петербург. Мойка 24, кв. 6. Тел. 109–12

Многоуважаемый Иннокентий Федорович. Очень прошу Вас в самом скором времени — и никак не позднее этой недели — послать в редакцию Вашу статью. Очень извиняюсь, что напоминаю Вам об этом, но это необходимо для верстки, а повторять спешку первых двух №№ свыше наших сил.
*С полным уважением*

*Евгений Зноско-Боровск<ий>*

[3] Сохранившиеся в архиве Анненского материалы к докладу «Об эстетическом критерии», включающие в себя многочисленные варианты его плана, а также черновые наброски отдельных его частей, написанные частично тушью, частично синим и простым карандашом (см.: РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 160), дают представление об основных положениях, которые хотел донести Анненский до своих слушателей, и, вне всякого сомнения, заслуживают внимания исследователей и серьезной комментированной публикации.

Позволю себе здесь ограничиться лишь воспроизведением по тексту автографов наиболее важных, с моей точки зрения, фрагментов этого, может быть, последнего текста (Л. 1–14, 28–29, 32–33об.; вычеркнутые Анненским слова и формулировки, не слишком важные для понимания текста, опускаются без оговорок):

1. Поэзия осуждена на раздвоенность как искусство, не имеющее исключительно ему свойственного материала.

2. Поэзия есть лишь своеобразное выражение жизни, и с этой стороны к ней приложимы все критерии, которые ставит жизнь.

3. Но единственное социальное оправдание поэзии есть эстетический критерий.

4. Для эстетической критики необходимо не только изучение, но и переживание поэзии.

5. Цель ее направлять мысль читателей через их чувствительность.

6. Идеал эстетической критики есть искусство, для которого поэзия является лишь материалом.

Эстетическому началу не надо ставить насчет цинизма. Какие-то сложные причины делают для нас даже маски Льва Толстого и Достоевского циническими. Куда мы дели мораль Достоевского? Литература эстетиков неврастеническая и рабская. Мы в неволе у слова, как раньше служило нам слово. Даже не у слова, а у словца.

Один писатель, хваля другого, называет его гиэной, поедающей трупы и оздоравливающей местность. Им владеет случайно зудящее словцо<,> и он не чувствует<,> как мерзко и цинично представление о той земле, где мертвых надо отдавать хищникам, вместо того, чтобы хоронить.

Другой пишет: «Пускай *сапожник поэта* составляет о нем мнение по его обуви, а любовница измеряет его — его ласками, мы же<,> критики, должны изучать только его стиль, только его искусство».

Но, во-первых, со словом стиль, надо обращаться осторожнее, особенно если делаешь его не только гордостью<,> но и религией профессии, а во-вторых, у поэта нет ни сапожника, ни любовницы, и совершенно произвольно г. Чуковский сопоставляет их с критиком. Для поэта как такового есть только люди<,> которые ему служат объектами<,> и такие, для которых он служит объектом. Женщины, которые измеряют человека ласками, цеховые мастера и критики и много еще разных типов людей равно могут принадлежать той и другой категории, смотря по тому, об них ли пишет поэт, об них или для них. И если критику как читателю самому острому, а притом и самому опытному и искусному из выразителей наших впечатле-

ний<,> платят за его труд деньги, то отсюда нисколько не следует, чтобы сапожник должен был судить не выше сапога. Можно повышать ценность писателя, но не насчет свободы и достоинства читателя. И я еще не знаю, кто был ближе эстет<ическому> пониманию Гоголя-поэта и содействовал славе Гоголя: наборщик ли<,> хохотавший над «Вечерами», или ученый арбитр Сенковский, который стоял на страже «вкуса» и «искусства» тридцатых годов.

Опять<->таки кабала *слова*.

Даже мастеров и фанатиков стиля нельзя читать внимательно, нельзя судить строго.

Я не хочу ни человека, потому что это — гордо, ни человечества, потому что это изжито, это претенциозно и истерто-философично. Я должен любить людей, т. е. я должен бороться с их зверством и подлостью всеми силами моего искусства и всеми фибрами существа. Это не должно быть доказываемо отдельными пьесами, это должно быть определителем моей жизни.

Ницше идет и грозит сделать завтра религией — религией господ, Ницше в «Ecce homo» положил основу своей легенды. Религия рабов избаловала господ. Бичи Лойол<,> Нерона грозят обратиться в скорпионы Заратустр, один Бог знает, кто будет Заратустрами в страшной комедии жизни.

Мы забыли разницу между игрой папуаса и игрой Гёте. Тайна <—> это что-то под нами, с чем мы играем как с кубарем. Религию мы вырабатываем за зеленым сукном. Мы зовем в Египетскую пустыню из залы Тенишева. И мы не уважаем ни старых, ни мертвых.

Дело не в морали, а в раздумье, скромности, сомнении и сопротивлении. Мы все хотим припечатать, озарить, напугать, встревожить, донять.

Тайна нужна нам, это — наша пища. Но наша тайна — нескромность, и она заставляет нас забывать о тихом раздумье, о вопросе, о благодарности и воспоминании.

Идеал...

Интеллектуальные элементы поэзии — стремление к справедливости, уважение к страданию, гуманность, уважение к мертвым.

Не надо закрывать глаза на безусловный факт падения моральной чувствительности. Отчего так карикатурны са-

мые лучшие желания, когда они соприкасаются с областью чувствительности, т<ак> с<казать> эстетич<еской> по пр<еимуществу>. Но не эстетично поддаваться течению. Смешон этот культ истерии<,> именуемый религией гордого человека.

У меня ничего как у писателя нет<,> и я ничто: язык и мысль общие — нет<,> даже не так — я ответственный носитель общего достояния. И если закон литературной собственности сохраняет за мной право на метафоры<,> написанные моим пером, то отсюда еще не следует, чтобы Лев Толстой имел право на монополию в сфере Искусства или истины.

Свобода есть понятие правовое<,> вне права свобода очень скользкое<,> а иногда и прямо смешное слово.

Не надо бояться банальности. Человечество, идеал — не лишние слова. Прежде чем браковать такие слова<,> лучше серьезно вглядываться в их содержание. Слово *Красота* — пожалуй, хуже.

Не расширять личность, а повышать и усовершенствовать тип человека — вот задача писателя.

Мы опубликовываем всяк<ий> вздор, тосты. Мы забываем самокритику. Мы не скромны. Мы циничны. <...>

### Веселье сомнения и радость самоотречения

Злоупотребление словом пошлость. Желанье быть героем<,> но слившимся с массой. Тоска и понимание облетающего листа. Стремление сравняться и своим самомнением уравнять в себе *нея* и пышно распустивший павлиний хвост я. Никакая порнография все равно не сравняется с той бездной сладострастия<,> которая живет в душе самого чистого человека. Ценность признака не выше цены тех метафор, которыми они выражаются. Искренность есть не только серьезность и смелость, но и прозорливость<,> иначе<,> она даже творчество.

Если надо искать виновных в этом порнографическом экстазе <1 нрзб.,> то не справедливо забывать двух властителей ее дум. В эротомании детей продолжает жить сладострастие Достоевского и цинизм Толстого. И<,> вероятно<,> еще более наши неумеренные, наши безыдейные восторги перед торжествующей плотью Льва. <...>

## О поэтических критериях

Критерий <—> слово школьное и понятие<,> под ним лежащее<,> требовало долгого культурного созревания. Рынок не знает критериев. Он знает спрос и предложение. <...> Критерии существ<уют> для школы, для педантов. Но школа в широком смысле этого слова<,> сюда и литерат<урная> крит<ика,> в свою очередь есть одна из форм жизни. Школа хочет быть отвлеченной, принципиальной, она хочет не только учить, но священнодействовать и пророчествовать.

Жизнь цинична и утилитарна.

Рынок и школа как элементы жизни.

У рынка свои треб<ования>, у школы свои.

За театр борются рынок и школа. Жрецы и комедия Аристофана. Ионийцы подменили школу. Безнадежная попытка примирения — Еврипид.

Эстетическ<ий> — один из критериев. В основе экономия человеч<еской> чувствительности. Для Платона поэзия не была еще эстетич<еской> ценностью, а лишь безумием. Только Аристотель свел ее к этому чувству. Критерий однако <1 нрзб.> Лессинг подменил, а мы и не видели. И эстетич<еский> и моральный критерии сближаются на рынке. Призрачность аморализма.

Они сталкиваются<,> и жива челов<еческая> душа.

Но для философски требоват<ельного> сознания их труднее примирить. Добро или Красота?

Жизнь и школа. — Гораций. Леконт де Лиль. Ницше.

Но в поэзии есть нечто слишком тонкое для всяких критериев, выше всех страстей, долгов, поэтов, вопросов<,> вне Добра и вне Красоты стоящее<,> и<,> может быть<,> и Добро и Красота подчинены этому единому, что познается лишь интуитивно. Этим и устанавл<ивается> бессозн<ательная> св<язь> его с нашей душой. Приятное иль не приятное, нужное иль не нужное, стыдное или благородное — не знаю. Иррациональное для мысли, нежно огненное, самоцветное для чувствительности и деспотическое для воли. Оно не издевается ни над одним из критериев. Но для наисмелых спор между этими двумя критериями<,> и сравнительно с ним Красота с большой буквы лишь одно из человеческих слов.

Добро<,> я его делаю и за него страдаю. Добро вне.

Эстетический. Красота. Я ею обладаю. Я ею наслаждаюсь. Красота внутри.

Как дыхание поэзия<,> конечно<,> нейтральна. Но как закономерное отображение наших душевных состояний она есть безусловное стремление к Красоте и Добру. Основанная на симпатии<,> она своей равномерностью и гармоничностью родственна чувствам Равенства и Справедлив-<ости>. Фантазия свобод<на>.

Поэзия полезна, поэзия <—> ценность. Эстетич<еское> основывается на том, что наша чувствительность ограниченна и что я даю испытывать другому, чего он не может по обстоят<ельствам> жизни пережить.

Экономия чувствит<ельности> — эстет<ический>.

Симпатия — моральный.

Целые моря превосходной литературы<,> к которой вполне подходят оба критерия<,> и я не понимаю<,> почему один законнее другого — оба почтенные школьные критерии.

Но есть штрихи, есть блестки совершенно вне области как эстет<ического,> так и этич<еского> находящиеся. В них-то и есть поэзия. Я не решусь назвать их ни Красотой, ни Добром.

Бывает поэзия школьного типа — такова современная. Школа не имеет права, по-моему, забывать о культурной ценности обоих критериев. Как искусство поэзия должна служить человеку. Поэзия скорбила с человеком, молила для человека хлеба ранее<,> чем она его радовала и забавляла. Нельзя забывать о прошлом.

Эстетизма не надо смешивать с ремеслом. Поэт не царь, не пророк и не жрец, а ремесленник. В этом его достоинство, оправдание и будущее.

Надо прежде всего разграничить понятия.

*Публикация и примечания А. И. Червякова*

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ


Абданк М. 620, 621
Авдеева Д. 598
Аверинцев С. 97, 318
Аверченко А. 459
Агафон 216
Адамович Г. 138, 368, 414-417, 421, 474, 567, 592
Айхенвальд Ю. 177, 178, 181, 407, 409
Акимов Н. 468
Александр II 445
Александра Федоровна, императрица 317
Алпатов М. 74
Амелин А. 557
Анаксагор 311, 314, 318
Андреев Л.Г. 197, 204
Андреев Л.Н. 60, 65, 187, 303, 307, 308, 643
Аникин А. 210, 310, 317, 318
Анненков П. 163, 165
Анненская А. 597
Анненская Н. 595
Анненская С. 595
Анненский В.А. (см. Кривич В.А.)
Анненский И.М. 594
Анненский Иг. 594, 595
Анненский Н. 596, 597, 641, 642
Аннинский Л. 594
Анри-Сафье Э. 76, 89
Антонов А. 496
Анциферов Н. 433
Апухтин А. 557
Аренс Л. 466
Арефа 310
Аристотель 18, 230, 648
Аристофан 649
Артёмова С. 91
Арутюнова Н. 293
Архиппов Е. 49
Арьев А. 423, 430-432
Асоян А. 109
Астафьев П. 26
Афанасьев А. 240
Афанасьева З. 470
Ахматова А. 39, 40, 43, 44, 46, 69, 75, 311, 339, 341, 348, 353, 358, 360, 362, 367-369, 414, 430, 434, 454, 466, 470, 471, 473, 474, 476, 479, 488, 491, 501, 566, 598, 599
Ахутин А. 71
Ашимбаева Н. 605
Багрицкий Э. 358, 359, 501
Баевский В. 422, 431
Байрамкулова Л. 202
Байрон Дж. 7, 186, 376, 457
Балтрушайтис Ю. 249
Бальмонт К. 20, 29, 92, 94, 141, 142, 153, 166, 167, 179, 187, 189, 206, 207, 209-212, 249, 257, 304, 308, 335, 341, 344, 409, 475, 496, 515, 615, 616
Банвиль, Теодор де 78
Баратынский Е. 118, 285, 416, 476, 552, 553-555
Барзах А. 143, 151
Барковская Н. 303
Баррес М. 531
Бартенев 632
Баскер М. 353, 356
Баткин Л. 422, 431
Бахрах А. 397
Бахтин М. 134, 343, 375, 529, 543
Бегичева Н. 118, 276
Беер Н. 440
Безобразов П. 468
Беклин А. 9
Белинский В. 163, 579
Белый Андрей (Борис Бугаев) 20, 22, 30, 128, 163-166, 308, 341, 496, 507, 516, 549, 551, 586, 587, 591, 607, 624
Бенуа А. 596
Беранже П.-Ж. 457
Берг Е. 278
Бердслей О. 615
Бердяев Н. 383
Бицилли П. 128, 137

Благоволина Ю. 609
Блок А. 39, 121, 128, 130, 138, 232, 233, 303, 504, 308, 339, 341, 342, 357, 360, 362, 365, 376, 403, 421, 467, 473, 496, 498, 500, 502, 507, 515, 516, 518, 586-587, 591, 607-609, 611, 624
Богданов Дм. 605, 620
Богданович С. 27, 59, 409, 546
Богданович Т. 475, 546, 643
Богомолов Н. 382
Бодлер Ш. 33, 78, 89, 314, 362
Болычев И. 276
Борис Владимирович, вел. кн. 435, 436, 440
Боровская А. 112, 370
Бородина А. 51, 115, 129, 137, 181, 221, 223, 260, 319, 483, 485, 486
Боткин Е. 435
Бочаров С. 395
Бочкарева Н. 196
Брагинская Н. 67
Бродский И. 422-424, 426-432
Бройтман С. 142, 151
Брюсов В. 31, 79, 92-94, 96, 163-166, 179, 206, 208, 209, 212, 249, 308, 335, 341, 349, 357, 359-361, 365, 368, 405, 412, 456, 475, 481, 496, 499, 500, 607, 624
Булгаков М.516
Бурнакин А. 604-609, 611-616, 620, 621-623, 626-632, 634-636
Бунин И. 31, 341, 566-573, 575-578, 581, 608, 620
Бурлюк Д. 361
Буслаев Ф. 240, 533
Быков Н. 257, 259
Вагнер Р. 225, 321
Вакри О. 78
Варнеке Б. 222, 447, 451
Варшавский И. 467
Васенко А. 465, 466, 468, 470
Васильев П. 341
Васильчиков И. 468
Васин А. 505
Вейнберг П. 278, 279, 282
Вексельберг В. 595
Венгеров С. 644
Венцлова Т. 318
Верлен П. 45, 77-81, 83, 84, 88, 89, 196, 199-202, 204
Верхейл К. 379-381, 383, 395
Верховский Ю. 352, 356
Веселовский А. 70, 75, 240, 530, 533, 540, 543, 545
Видов А. 438, 446
Видяков Ф. 615, 617
Визе В. 464, 468
Виленкин А. 447, 464
Винокур Г. 285, 293
Волин В. 605
Волошин М. 45, 55, 99, 153, 159, 177, 178, 181, 473, 577, 578
Вонсович И. 503,
Воровский В. 164
Выграненко М. 593
Вырицкий Серафим, иеросхимонах 466
Вяземский П. 92, 552-554
Габриак, Черубина де 506
Гайдебуров П. 224
Гальперин И. 172
Гаспаров М. 96, 127, 140, 151, 226, 229, 234, 236, 600
Гейне Г. 162, 166, 168, 179, 276, 277-283, 314, 565, 640
Гейро А. 637
Георгиевский А. 446
Георгиевский Л. 446
Геродот 75
Герценштейн Д. 641-644
Герцык А. 499, 500
Гете И.-В. 202, 449, 647
Гильдебрандт А. 437
Гинзбург И. 643
Гинзбург Л. 51, 56, 96, 98, 108, 116, 126, 127, 168, 173, 184, 332, 339, 395, 423, 431, 482
Гиппиус В. 358, 368, 567
Гиппиус З. 164, 165, 247, 341
Гитин В. 101, 102, 109, 144, 147, 151, 152, 222
Глазунов М. 468
Гоголь Н. 163, 165, 166, 168, 170, 173, 187, 188, 191, 311, 314, 316, 344, 362, 376, 377, 438, 482, 516, 647
Голиков Н. 468
Голлербах Э. 453, 456, 458

Головачева А. 332, 339
Гольдберг И. 468
Гомер 27, 247, 522
Гонкур, Жюль де 559
Гончаров И., 344
Гораций 649
Горбунов К. 435
Горданов В. 468
Горнунг Л. 99
Горнфельд А. 172, 174
Городецкий С. 43, 47, 249, 357-359, 364, 368, 497
Горький А.М. 31, 164, 189, 341-348, 360, 597, 606
Гофман В. 55
Гофман Э.Т.А. 197, 203
Грачёва Д. 349
Гревс И. 433
Григорьев А. 163, 174
Грифцов Б. 605
Гроссман Л. 174-176, 178, 181
Грот Н. 26
Гумбольдт В. 35
Гумилев Н. 24, 33, 39, 40, 43, 44, 47, 51, 115, 162, 172, 174, 176, 178-182, 341, 349-363, 365-369, 376, 377, 421, 430, 434, 441-444, 451, 453-456, 458, 466, 468-470, 471, 473, 474, 480, 488, 496, 497, 510, 512, 589-592, 598, 599
Гуревич А. 67
Гурмон, Реми де 169, 178, 179
Гусихина Н. 332
Гусман Б. 363
Гуссерль Э. 42, 47
Давыдова Н. 440, 441
Даль В. 144, 152
Данилова Н. 597
Дарвин М. 113, 126
Двинятина Т. 596
Дегтярёва Н. 598
Декарт Р. 34
Дельвиг А. 68
Державин Г. 504, 610
Державин К. 257
Дерикер В. 435
Дешевов В. 468
Дзуцева Н. 384, 597
Дидро Д. 199
Дмитриев А. 284
Дмитриев Е. 96
Добролюбов Н. 163
Догалакова В. 110
Достоевский Ф. 8, 136, 162, 163-167, 171, 184, 187, 189, 191, 192, 315, 321, 330, 343, 344, 406, 482-484, 545, 591, 646, 648
Дризен Н. 568, 571
Дубровская С. 457,
Дубровский В. 502, 504
Дуганов Р. 370-375
Дунаевский А. 278, 280, 283
Дьячкова Е. 128
Еврипид 5, 17, 153, 219, 220, 222, 224, 226, 227-230, 235, 236, 239-241, 260, 270, 272-275, 311, 314, 316, 317, 343, 471, 476, 559, 560, 600, 649
Евтушенко Е. 599
Егоров А. 441, 442
Егоров Б. 175, 181, 188, 195
Емельянов А. 595
Ермилова Е. 600
Есаулов В. 600
Есенин С. 341, 500, 551
Ефимов Н. 468
Жирмунский В. 37, 67
Жуковский В. 352, 504
Жулин А. 600
Забежинский Г. 605
Заболоцкий Н. 134, 477, 501, 503, 554
Зайцев Б. 508
Зальцман А. 233, 251, 257
Замятин Е. 360
Зелинский К. 24, 30, 360, 368
Зелинский Ф. 111, 532
Зенкевич М. 358, 368
Зноско-Боровский Е. 645
Ибсен Г. 162, 165, 179, 181
Иванов Вяч. 17, 18, 20, 28, 31, 32, 36, 39, 70, 147, 149, 152, 165, 166, 206-208, 210-212, 226, 230, 235, 341, 393, 396, 468, 473, 497, 504, 554, 582-585, 587, 591, 624
Иванов Г. 136, 139, 358, 360, 368, 376-383, 417
Иванов К. 449
Иванов О. 468
Иванов П. 594
Иванова Е. 405

Ивашенцов Г. 447, 468
Ильин В. 75, 474, 480
Имщеницкий А. 468
Ингольд Ф. 33
Исаковский М. 341
Исидор Севильский, епископ 143, 144
Исрапова Ф. 140
Казанова Дж. 399-401
Калитин Н. 468
Кальдерон де ла Барка, П. 457
Камоэнс Л. 457
Камю А. 57, 58, 64
Канатьева А. 249
Кантор М.
Канунникова И. 294
Капцев В. 260
Карельский А. 284
Катаев В. 184, 332, 339
Кафка Ф. 57, 64
Келли К. 67
Киктенко В. 487
Кихней Л. 39, 96
Кленовский Д. 353, 354, 356, 438, 443, 444, 447, 449, 454, 455, 457, 468, 469
Клушин А. 454
Клычков С. 341, 605
Клюев Н. 341
Кнабе Г. 75
Книпович Е. 284
Ковский В. 361, 368
Ковтунова И. 288, 293
Кожевникова Н. 98, 108, 293
Кожина Н. 172
Кожухаров Р. 357
Коковцев Д. 443, 456
Колобаева Л. 169, 173, 431
Колпакчи Л. (Лев К.) 259, 644
Комаровский В. 488
Коненков С. 605, 621
Кондратьев А. 607
Кондратьева О. 48
Коонен А. 249, 254, 256, 257
Корецкая И. 167, 173, 207, 208, 211, 212, 339, 340
Кормилов С. 172
Корнилова Н. 433, 441
Королев В. (Влад. Королевич) 258
Короленко В. 596, 597
Кос Ю. 467
Косиков Г. 203
Котляревский И. 311, 313
Котрелев Н. 609
Кравцов К.556
Кралин М. 566
Крамаренко А. 605
Крамарь О. 397
Крамской И. 36
Крачковские 438
Крачковский Д. (см. Кленовский Д.)
Крейд В. 421
Крепс М. 378, 380, 381, 383
Кржижановский С. 161, 162, 172, 173
Кривич В. 33, 284, 434, 437, 447, 448, 452, 453, 456, 468, 571, 636, 637
Кро Ш. 45, 76, 79
Крученых А. 361
Крылов В. 161
Крылов И. 409
Кудрявцев Д. 605, 620
Кузичева А. 194, 195
Кузмин М. 25, 37, 176, 310, 355, 497
Кузнецов Ю. 477, 555, 557
Кузнецова А. 414
Кузнецова О. 637
Кузнецова Н. 376, 382
Кулешов В. 332, 339
Купченко В. 5
Курбатова Н. 109
Курлов А. 598
Курциус Э. 143
Лавров А. 5, 26, 318, 439-441, 469
Лавров И. 440
Лавров П. 164
Ладо Т. 255, 258
Лангваген Н. 435
Лаппо И. 451
Лапчинский А. 447, 468
Ларионов Д. 600
Лебёдушкина О. 174
Лев К. – см. Колпакчи Л.
Левин Ю. 387, 395
Левицкая Е. 448
Левицкий Н. 620
Левицкий П. 605, 621
Леже Ф. 249
Лейдерман Н. 96

Леконт де Лиль, Ш. 227, 311, 314, 566-571, 574-579, 649
Лермонтов М. 166-168, 186, 332, 344, 371, 372, 376, 377, 506, 515, 516
Лессинг Г. 649
Лившиц Б. 140, 360
Линденбаум В. 629
Липкин С. 358, 368
Листовский М. 595
Лозинский М. 358, 360, 462
Лойола И. 647
Лонгфелло Г. 563
Лопатин Л. 26
Лопе, Вега де 457
Лосев А. 35, 38, 203, 238
Лотман Ю. 120, 166
Лукницкая В. 454, 469
Лукницкий П. 355
Ляпина Л. 113
Магомедова Д. 605, 607
Майкльсон Дж. 68, 74
Майков А. 344
Макавейский Н. 359
Маковский М. 350
Маковский С. 166, 172, 177, 178, 181, 437, 441, 471, 476, 484
Максимов В. 224
Малиновский Б. 247
Малларме Ст. 45, 84-89
Мальцев Г. 71, 75
Мандельштам О. 39, 40, 42-45, 47, 88, 142, 151, 204, 234, 235, 237, 249, 255, 358-360, 364, 367-369, 389, 395, 417, 421, 430, 439, 474, 479
Манухин И. 468
Манштейн С. 451
Мариенгоф А. 501, 503, 504
Маркович В. 74
Мартов Ю. 468
Маторин Н. 467
Маяковский В. 339, 341, 365, 368, 369, 500, 511, 518, 548
Мейер Б. 467
Мейерхольд Вс. 233, 234
Мейлах М. 431
Меламед И. 556
Мелетинский Е. 294
Мердок А. 202, 203
Мережковский Д. 16, 20, 28, 70, 91, 163, 164, 166, 340, 342, 343, 407, 475
Меррилль Ст.510
Мешков Н. 637
Мешкова Г. 109
Мещанинов М. 469
Микулич Л. 438, 441, 598
Минералова И. 510
Минский Н. 27, 341
Минц З. 294, 302, 609
Мирвис Р. 468
Мирногоров А. 605
Митрофанов П. 35, 38, 447, 451
Михайлов М. 278, 280, 282
Молчанова Н. 206
Мопассан, Гюи де 35
Мор Я. 448
Морис Ш. 80, 89
Моторин А. 520, 528
Мотрошилова Н. 27
Мочульский К. 589, 592
Мошков М. 600
Мощеникова М. 433, 439, 441, 442, 470
Муравьев И. 69
Муравьев Н. 466
Мусатов В. 127, 396, 422, 431
Мусселиус М. 468
Мухин А. 447
Мухина Е. 9, 131, 136, 183, 224, 340, 440, 477, 483, 527, 638
Мысовская А. 597
Мюллер Г. 563
Набоков В.491,
Наговицын А. 247
Налегач Н. 98, 109
Нарбут В. 43, 358, 359, 360-368
Некрасов Н. 18, 136, 163, 332, 371, 372, 591
Нерон 647
Несынова Ю. 376
Николаева С. 183
Николай I 317, 437, 445
Николай II 435
Ницше Ф. 7-26, 69, 165, 220, 224, 415, 587, 647, 649
Новиков Д.556
Овсянико-Куликовский Д. 173
Огурцов А. 47
Одоевцева И. 415
Оленин А. 255, 259
Оленина д'Альгейм М. 130
Олеша Ю. 359
Олидорт Б. 637
Орлов В. 469

Орлов И. 324
Оцуп А. (Горный С.) 458-460, 471
Оцуп Г. (Георгий Раевский) 458, 460, 461, 468
Оцуп М. (Михаил Снарский) 458, 461
Оцуп Н. 360, 437, 438, 441, 447, 448, 454, 456, 458, 459, 468, 470
Оцуп П. 458, 461
Оцуп С. 458, 461, 470
Павлов М. 464, 468
Павлова Д. 257
Павлова К. 397
Падучева Е. 292, 293
Панпушко В. 436
Панпушко М. 436, 437, 442
Панпушко С. 436
Пантюхов О. 442
Паперный З. 332, 339
Пастернак Б. 39, 196, 198, 339, 341, 368, 449, 479, 485, 490, 501
Паустовский К. 578
Перельмутер В. 553
Перфилов С. 600
Петкова Г. 113
Петров М. 529
Петрова Г. 7, 27, 598, 630
Пикассо П. 249
Пильняк Б. 360
Писарев Д. 164
Писемский А. 344, 345
Пискарев И. 446, 469
Платон 144, 169, 649
Платонова-Лозинская И. 637
Плещеев А. 133, 134, 138
Подольская И. 5, 180, 181, 182, 200, 320, 405, 412, 570, 600, 605
Поливанов А. 597
Полонский В. 447, 468
Полякова Н. 153
Поморский А.499, 500
Пономарева Г. 7, 26, 172, 173
Поплавский Б. 60, 65
Португалов В. 636, 637
Потебня А. 35, 38, 530, 532-534, 540
Поярков Н. 605
Преображенский А. 520
Пришелец А. 360
Протасов В. 639
Протопопов Г. 164
Пруст М. 376, 377
Прюдом С. 564
Пунин Н. 434, 439, 447, 452, 455, 461, 462, 468, 470
Пустильник Л. 362
Пуханов В. 556
Пушкин А. 67, 69, 73, 74, 102, 108, 109, 115, 162, 163, 189, 313, 314, 352, 362, 371, 372, 376, 391, 451, 461, 487, 488, 506, 535, 552, 569
Радищев А. 521
Радлова А. 360
Разумовская А. 422, 431
Ранк О. 202
Ранчин А. 431
Распутин Г. 461
Рассел Б. 285
Ревич А. 198
Редько А. 643
Рейн Е. 432, 466
Рембо А. 45, 77, 78, 128, 202
Ремизов А. 360
Ренье, Анри де 457
Рескин Дж. 204
Ришар Ж-П. 86, 90
Ришпен Ж. 78
Рождественский Вс. 443, 447, 448, 457, 462, 463, 468-470
Розанов В. 164
Ронен О. 32, 37, 38
Ростовцев М. 451
Ростовцева И. 471
Руженцева Н. 173
Руманов А. 467, 470
Русанов И. 620
Русов Н. 605, 620, 625
Рыбаков Б. 70
Рыбаков Ю. 257
Рыбальченко Т. 109
Савинков Б. 464
Садовский Б. 165
Салма Н. 395
Салтыков-Щедрин М.516,
Самойлов Д. 552
Сапогов В. 113
Сартр Ж.-П. 57, 58, 64
Сахаров И. 372
Сахарова Е. 332, 339, 372
Сачков В. 600
Саянов В. 93, 94
Светлов П. 468
Свирин Ю. 468

Святополк-Мирский Д. 137, 139
Седов Г. 464, 465
Седых Г. 548
Сельвинский И. 94, 501
Семенников П. 26
Семёнова Г. 440, 441, 469
Сенковский О. 647
Сергий Радонежский 508
Сечкарев В. 33, 37
Синевая А. 440
Синеокая Ю. 27
Скарская Н. 224
Скрылева Е. 559
Скрябин А. 209
Случевский К. 332, 341, 456, 482
Смеляков Я. 341
Смирнов Вад. 67
Смирнов Вл. 341, 505
Смирнов И. 35, 38, 117, 127, 395
Смоленцев А. 566
Собенников А. 185
Соболев Ю. 225
Соколов А. 47
Соколов (Соколов-Кречетов) С.А. 161, 224, 475, 504, 607, 629-632
Соловьев Вл. 165, 341, 475
Соловьев П. 599
Сологуб Ф. 33, 163, 164, 166, 312, 335, 341, 502, 644
Софокл 213, 221, 222, 240, 241
Спивак Р. 57
Спиноза Б. 34
Срезневский И. 520
Срезневскя (Тюльпанова) В. 434
Стеблин-Каменский М. 67
Стояновский М. 582
Страбон 69
Стратановский Г.
Стратилатова В. 222
Ступников Д. 309
Сугай Л. 173
Сухих И. 184
Сухотин П. 620
Сырнева С. 557
Сычёва Ю. 598
Табунщикова В. 639
Таиров А. 207, 210, 212, 225, 233, 237, 249-251, 253-259
Танеев С.И. 605
Тарановский К. 142, 151
Тахо-Годи А. 247
Телешов Н. 607
Тименчик Р. 5, 26, 108, 126, 141, 151, 318, 361, 363, 369, 439-441, 469, 609
Тимофеева В. 238
Тихонов Н. 498, 501, 503
Тишунина Н. 203, 204
Ткачев П. 164
Толстой А. 34, 37
Толстой И. 67, 70, 74, 75
Толстой Л. 26, 164, 165, 184, 187, 189, 344, 345, 482, 577, 606, 630, 646, 648
Топоров В. 47, 71, 73, 75, 144, 432
Травчетов И. 456
Травчетов М. 456, 457
Троицкий Ю. 96
Тугенхольд Я. 259
Тургенев И. 163, 166, 168, 187, 344
Тынянов Ю. 390, 395
Тэффи Н. 303, 304, 308
Тюпа В. 109, 163, 172
Тютчев Ф. 102, 150, 152, 165, 288, 315, 332, 376, 461, 474, 489, 490, 507, 508, 517
Усов Д. 99, 251, 253
Усыкин И. 465
Ушаков Н. 93
Фарыно Е. 127
Федоров А. 5, 48, 55, 97, 108, 180, 182, 200, 204, 224, 247, 248, 354, 356, 357, 368, 469, 475, 570, 600, 605
Федоров М. 285
Федосеенко П. 465
Федотов Г. 344, 348
Федотов О. 127
Федякин С. 586
Фет А. 119, 278-280, 282, 288, 332, 391, 506, 598
Филатова О. 226, 236
Филиппов А. 461
Философов Д. 164
Финкельштейн К. 443, 469, 470, 598
Фихте И. 529, 547
Флоренский П. 241, 347, 521
Фольбаум Н. 605
Фоменко И. 113
Фортер А. 255

Форш О. 440
Фофанов К. 341
Фрейд З. 202
Фрейденберг О. 67
Фридман Н. 74
Фрис, Ян де 247, 248
Фролов С. 436
Хайдеггер М.
Хализев В. 339
Ханзен-Лёве А. 98, 108, 127, 308, 309
Харламов М. 435
Хидекель Р. 258
Хлебников В. 361, 370-375, 518
Хмара-Барщевская О. 465
Хмара-Барщевский В. 459
Ходасевич В. 247, 341, 384-396, 460, 473, 504, 597
Холодковский Н. 449
Хомяков А. 187, 188, 195
Хрусталева О. 74
Царев М. 468
Цветаева А. 402, 404
Цветаева М. 153, 159, 339, 341, 397-404, 598
Церетелли Н. 251-254, 256
Цинговатов А. 342
Цыбульский С. 451
Цылов Н. 442
Чаадаев П. 68, 69
Чайковский М.И. 605
Чайковский П.И. 605
Чапыгин А. 360
Червинская Л. 417, 418
Червинский П. 75
Червяков А. 26, 208, 212, 317, 469, 650
Черкасова А. 173
Черный К. 126
Черный Саша 459
Чернышевский Н. 164, 316
Чехов А. 31, 60, 65, 138, 183-187, 190-194, 232, 233, 301, 302, 320-340, 482, 484, 567, 568, 570, 576, 577, 606
Чигарев В. 597
Чистяков П. 435, 440
Чудаков А. 184
Чуковский К. 172, 176, 180, 182, 405-413, 473, 597, 598, 615, 644, 646
Чулков Г. 609
Шаломытова Е. 257
Шапир М. 127
Шахматов А. 571
Шевченко Т. 310-318
Шекспир У. 166, 170, 196, 199-202, 210
Шеллинг Ф. В. Й. 33, 34, 38
Шелогурова Г. 30, 74, 207, 213, 236
Шенгели Г. 80, 127, 360
Шестов Л. 40, 47, 608
Школьникова М. 600
Шкулев Ф.499, 500
Шопенгауэр А. 141
Штейгер А. 414, 419, 420
Шувалов И. 502
Шульц П. 75
Щербатский Ф. 468
Эберман А. 434, 435
Эберман Г. 434-436
Экстер А. 234, 249, 254, 256
Экхарт М. 499
Элиаде М. 73, 75, 247, 248
Эллис 164, 165
Эпштейн М. 424
Эредиа Ж.-М. 577
Эсхил 216, 222, 471,
Эткинд Е. 127
Эфрос А. 250, 253, 256
Эфрос Н. 256
Юнг К. 241, 294
Якобсон Р. 37
Яковлева Е. 467, 470
Яновский К. 605, 620
Ярхо В. 221-223, 230, 235, 236
Яснов Я. 556
Яхонтов В. 235
Cros Ch. 88
Curtius E.R. 152
Decaudin M. 89
Henry H. (см. Анри-Сафье Э.)
Ingold F. 37
Jakobson R. (см. Якобсон Р.)
Kelly C. 74
Lachmann R. 152
Levin Ju. I. 96
Ljunggren A. 89
Richard J.P. 90
Setchkarev V. (см. Сечкарев В.)

# УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.Ф. АННЕСКОГО


Август 300, 423, 612, 616
Автобиография 311, 472
Алькеста (перев. Еврипида) 267, 267-270
Аметисты 65, 510
Античная трагедия 18
Античный миф в современной французской поэзии 22,30
Бабочка газа 55
Баллада 439
Бальмонт-лирик 141, 167, 344, 475, 615
Без конца и без начала 135
Белый экстаз 167
Бессонница ребёнка 129, 481
Бранд-Ибсен 179, 180, 610
Братские могилы 290, 291
Буддийская месса в Париже 111, 118, 586
Будильник 54
В дороге 49, 481
В марте 156, 300, 336, 534
В небе ли меркнет звезда... 104, 109
В открытые окна 522
Вакханки (перев. Еврипида) 27, 220, 236, 261
Вербная неделя 40, 522, 533, 534, 538, 546
Весенний романс 534, 586
Весна 286
Ветер 616
Виньетка на серой бумаге к «Двойнику» Достоевского 167
Власть тьмы 10,12,15, 345
Вторая книга отражений 162, 169, 174, 179, 329, 344, 595, 604, 612, 630, 632, 634, 637
Второй мучительный сонет 102, 286, 288
Второй фортепьянный сонет 12,14, 291, 586
Гармония 485
Гармонные вздохи 135, 586
Гейне и его «Романцеро» 179, 610
Гейне прикованный 167, 179, 180, 311
Генрих Гейне и мы 314, 376
Геракл (перев. Еврипида) 227-230, 260
Гераклиды (перев. Еврипида) 260
Горькая судьбина 345, 615
Господин Прохарчин 191, 30
Далеко... Далеко... 54
Дар поэмы (перев. Ст. Малларме) 85
Двойник 53, 518, 565
Декорации 563, 616
Дети 61, 128, 135, 136, 146, 482
Доля — см. Кулачишка
Достоевский до катастрофы 167, 595
Дочь Иаира 55, 524, 534, 538, 546
Драма на дне 345-347
Драма настроения 167, 321, 324, 325, 329, 330
Дремотность 287, 291, 292
Другому 33,54, 94, 305, 404, 524, 551
Еще лилии 425
Еще один 289
Желание 297, 508, 616
Желанье жить 41
Закатный звон в поле 40, 50, 61, 612, 615, 616, 619, 626
Зимнее небо 40
Зимний поезд 612, 613, 615-617, 619, 626
Зимний романс 586
Зимний сон 473
Идеал (перев. С. Прюдома) 35, 148, 149
Из окна 287
Из поэмы «Mater Dolorosa» 49, 521
Изнанка поэзии 167, 613, 622, 633
Иона (перев. Еврипида) 271-272
Ипполит (перев. Еврипида) 270
Ипполит и Зигфрид 224
Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии 167, 171

Ифигения в Авлиде (перев. Еврипида) 261, 264
Июль. 2 134
К портрету 290, 291
К портрету А.А. Блока 290-291
Каприз (перев. П. Верлена) 196, 199, 201
Картинка 131, 132
Квадратные окошки 383
Киклоп (перев. Еврипида) 219
Киклоп и драма сатиров 223, 224
Кипарисовый ларец 44, 76, 99, 103, 106, 112, 357, 385, 414, 478, 510, 514, 567, 599, 613, 615-617, 634
Книга отражений 161, 177, 322, 344, 357, 405, 483, 595, 615
Когда б не смерть, а забытье... 32, 42, 108
Колокольчики 135
Конец осенней сказки 287
Кошмары 105
Кулачишка (Доля) 43, 383, 612, 615, 617, 635
Лазарь воскрешенный 41
Лаодамия 214-217, 267, 268, 313, 429, 588
Ледяная тюрьма 534
Леконт де Лиль и его «Эринии» 568, 570, 579
Лилии 103, 425
Лира часов 51,53, 586
Листы 33, 99, 300
Лишь тому, чей покой таим 55
Лунная ночь на исходе зимы 485, 534
Любовь к прошлому 131
Магдалина 222
Май 102
Маки («Веселый день горит...») 154, 156, 158, 300
Маки в полдень 154-156, 158
Медея (перев. Еврипида) 261, 269, 270
Меланиппа-философ 71, 214-216, 232, 236, 297, 522, 524
Мечтатели и избранник 168, 604, 612, 614, 625, 630
Миг 287, 289, 292
Мой стих 140, 141, 144, 146, 150, 554, 585
Молот и искры 58
Морской ветер (перев. Ст. Малларме) 85
Моя душа 612, 614, 619, 622, 626
Мухи как мысли 557
Мучительный сонет 126
Мысли-иглы 355, 510, 511
Мышь... покатилася мышь (перев. П. Верлена) 79, 80
На воде 616
На полотне 290, 292
На пороге (Тринадцать строк) 100
На северном берегу 51,60, 300
Над умершим поэтом (перев. Ш. Леконта де Лиля) 566, 572, 580
Не могу понять, не знаю ... 146
Невозможно 106, 399, 401-403, 612, 615-617
Невозможность 336
Неживая 106
Ненужные строфы 101, 102
Нет, мне не жаль... 426
Никто 517
Но для меня свершился выдел... 303, 305
Ноша жизни светла и легка мне... 51
Ноябрь 286, 289, 290, 535, 616
О нет, не стан... 61, 396, 549, 589
О современном лиризме 35, 310, 313, 315, 496, 507, 520, 599
Об искусстве 169
Об эстетическом критерии 21
Об эстетическом отношении Лермонтова к природе 595
Обаяние Достоевского 117
Одуванчики («Захлопоталась девочка...») 133, 534, 546
Октябрьский миф 50
Он и я 149
Опять в дороге 137
Орест 266

Осенний романс 61, 105, 107, 423, 586
Осень 286, 290, 338, 554, 612
О формах фантастического у Гоголя 595
Офорт 40, 612, 613, 615, 616
Падает снег 535, 536
Памяти Апухтина 557
Параллели 424
Параллели II 292
Первая «Книга отражений» (см. Книга отражений)
Первый фортепьянный сонет 12,50, 301, 586
Перебой ритма 76, 77, 79, 81, 84
Перед закатом 299
Песни с декорацией 135
Песня без слов (перев. П. Верлена) 198
Петербург 493, 550
Под новой крышей 616
После концерта 50,59, 110, 114, 118
Последние сирени 300
Поэзия 582, 583
Поэтические формы современной чувствительности
Поэту 33,34,63, 95, 147, 522
Прелюдия 110, 114, 117
Прерывистые строки 43, 566, 576
Проблема Гамлета 167, 170, 196
Проблема гоголевского юмора 167, 170, 188
Пробуждение 52
Пэон второй – пэон четвертый 76
Рабочая корзинка 524
Развившись, волос поредел... 107
Разметанные листы 98, 106
Рецензия на 1-5 тома сочинений Бунина. 1904 – 1909. 568, 569, 571
Рождение и смерть поэта 222, 371
Романс без музыки 586
С балкона 300
Сверканье 535, 537, 538
Светлый нимб 425
Свечку внесли 61
Сентиментальное воспоминание 612, 614, 619, 622, 625
Сентябрь 49, 102, 300, 336, 422
Серебряный полдень 40
Сестре 129
Сизый закат 290-292
Сила господняя с нами 49
Символы красоты у русских писателей 168, 179, 484, 604, 612, 619, 623, 626
Сирень на камне 41, 107
Скрипка (см. Смычок и струны)
Смычок и струны 50, 146, 156, 305, 349, 352, 480, 512, 588, 612, 615-617, 619, 626
Снег 43, 534, 538
Спутнице 40
Среди миров 486, 494
Стальная цикада 53, 612
Старая усадьба 132
Старая шарманка 300, 534, 536, 586, 591
Старые эстонки 52, 323, 328, 481, 576, 580
Струя резеды в темном вагоне 61
Суббота 612, 616, 635
Счастье и несчастье (Из Гейне) 616
Там 286
Театр Еврипида 16,19, 615
Тихие песни 11,14, 99, 134, 332, 341, 357, 385, 472, 514, 522, 566-567, 586, 599, 615-617
То было на Валлен-Коски 43,58, 153, 305, 480, 589
То и Это 292, 492
Тоска возврата 286, 287
Тоска вокзала 105, 333, 383
Тоска маятника 61, 132
Тоска мимолетности 61,63
Тоска миража 336
Тоска припоминания 136, 147, 311, 548
Трагедии Ипполита и Федры 559
Трактир жизни 52
Третий мучительный сонет 104, 136, 585, 616

Три сестры 183, 187, 345
Три слова 130, 525
Три социальных драмы 167, 344
Трилистник толпы 110
Трилистник балаганный 129
Трилистник бумажный 106
Трилистник в парке 427, 429, 598
Трилистник вагонный 105
Трилистник весенний 544
Трилистник дождевой 544
Трилистник замирания 338
Трилистник из старой тетради 132
Трилистник кошмарный 105
Трилистник ледяной 423, 538, 544
Трилистник огненный 425
Трилистник одиночества 425
Трилистник осенний 107, 544
Трилистник призрачный 126
Трилистник сентиментальный 116, 544
Трилистник соблазна 116, 156, 422, 512
Трилистник толпы 110-126
Трилистник шуточный 23, 76, 478
Тринадцать строк 425
Трое 612
Ты опять со мной 107, 396
У гроба 517
У Св.Стефана 45
Умирание 131
Умирающий Тургенев 167
Фамира-кифарэд 23, 204, 206-211, 213-225, 232, 233, 237-257, 295, 305, 522, 524, 587, 610, 612-614, 618, 619, 633-637
Финикиянки (перев. Еврипида) 262
Хризантема 335
Художественный идеализм Гоголя 168
Царь Иксион 11,36, 214, 215, 217, 223, 230, 232, 295, 317
Человек 23,40, 76
Черная весна (Тает) 532-534, 542
Черное море 526
Что счастье? 549
Что такое поэзия? 35, 145, 472, 514, 597
Шарики детские 129, 305, 478
Электра (перев. Еврипида) 265
Электрический свет в аллее 101
Эхо 552
Юмор Лермонтова 167, 604, 612, 630
Я все простил (перев. Г. Гейне) 276-281
Я думал, что сердце из камня... 52
Я люблю 548
Ямбы 396
Ego 9, 425
Notturno 54
Träumerei 300, 532, 534
Villa Nazionale 289, 616

# ОБ АВТОРАХ:

1. **Аникин Александр Евгеньевич**, ведущий научный сотрудник института филологии Сибирского отделения РАН (Новосибирск).
2. **Анри-Сафье Элен**, мэтр де Комферанс (поэзия XX века, поэтический перевод). Сорбонна (Париж).
3. **Антонов Алексей Константинович**, кандидат филологических наук, доцент кафедры критики и литературоведения Литературного института имени А.М. Горького (Москва).
4. **Артёмова Светлана Юрьевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы Тверского государственного университета (Тверь).
5. **Барковская Нина Владимировна**, доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.
6. **Болычев Игорь Иванович**, кандидат филологических наук, доцент кафедры новейшей русской литературы Литературного института им. А.М. Горького (Москва).
7. **Боровская Анна Александровна**, кандидат филологических наук, ассистент кафедры русской литературы XX века Астраханского государственного университета (Астрахань).
8. **Бочкарева Нина Станиславна**, доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного университета (Пермь).
9. **Васин Александр Николаевич**, поэт (Москва).
10. **Выграненко Михаил Александрович,** автор и владелец Internet-ресурса «Иннокентий Анненский. Цифровой архив», www.annensky.narod.ru (Новосибирск).
11. **Грачева Диана Сергеевна**, аспирантка кафедры русской литературы XX века Воронежского государственного университета (Воронеж).
12. **Гусихина Наталья Павловна**, кандидат филологических наук Тверского государственного университета (Тверь).
13. **Дзуцева Наталья Васильевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы и русской литературы XX века Ивановского государственного университета (Иваново).
14. **Догалакова Вера Ивановна**, доцент кафедры литературы Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, Балашовский филиал (Саратов).

15. **Дьячкова Екатерина Васильевна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры новейшей русской литературы Литературного института имени А.М. Горького (Москва).
16. **Иванова Евгения Викторовна,** доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН (Москва).
17. **Исрапова Фарида Хабибовна,** доцент кафедры русской литературы Дагестанского государственного университета (Махачкала).
18. **Канатьева Анна Владимировна**, студентка 5 курса Литературного института им. А.М. Горького (Москва).
19. **Канунникова Ирина Алексеевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Московского государственного педагогического университета (Москва).
20. **Капцев Владимир Анатольевич**, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературно-художественной критики Белорусского государственного университета (Минск).
21. **Кихней Любовь Геннадьевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры истории журналистики и литературы Института Международного Права и Экономики им. А.С. Грибоедова (Москва).
22. **Киктенко Вячеслав Вячеславович**, поэт (Москва).
23. **Кожухаров Роман**, аспирант заочного отделения кафедры новейшей русской литературы Литературного института им. А.М. Горького (Москва).
24. **Кондратьева Ольга Николаевна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры общего языкознания и славянских языков Кемеровского государственного университета (Кемерово).
25. **Корнилова Надежда Александровна,** старший научный сотрудник музея г. Пушкина (Пушкин).
26. **Крамарь Ольга Казимировна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века и зарубежной литературы Елецкого государственного университета им. И.А.Бунина (Елец).
27. **Крылов Вячеслав Николаевич**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Казанского государственного университета (Казань).
28. **Кузнецова Анна Александровна,** научный сотрудник Библиотеки-фонда Русское зарубежье (Москва).
29. **Лебёдушкина Ольга Петровна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Саратовского госу-

дарственного университета им. Н. Г. Чернышевского, Балашовский филиал (Саратов).

30. **Минералова Ирина Георгиевна**, доктор филологических наук, профессор Московского педагогического государственного университета (Москва).
31. **Молчанова Наталья Александровна**, профессор кафедры русской литературы XX века Воронежского государственного университета (Воронеж).
32. **Моторин Александр Васильевич**, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой нравственного и эстетического воспитания Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования (Великий Новгород).
33. **Мощенникова Марина Александровна**, старший научный сотрудник музея г. Пушкина (Пушкин).
34. **Налегач Наталья Валерьевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета (Кемерово).
35. **Несынова Юлия Владимировна**, старший преподаватель Нижнетагильской социально-педагогической академии (Нижний Тагил).
36. **Николаева Светлана Юрьевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Тверского государственного университета (Тверь).
37. **Петров Михаил Григорьевич,** прозаик, публицист (Тверь).
38. **Петрова Галина Валентиновна**, доцент кафедры русской литературы Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород).
39. **Подольская Ирэна Исааковна**, критик, литературовед (Москва).
40. **Полякова Наталья Владимировна**, студентка 4 курса Литературного института им. А.М. Горького (Москва).
41. **Разумовская Аида Геннадьевна**, доцент кафедры литературы Псковского государственного педагогического университета (Псков).
42. **Ростовцева Инна Ивановна**, критик (Москва).
43. **Ронен Омри**, профессор университета Ann Arbor (Мичиган, США).
44. **Седых Галина Ивановна**, критик, доцент кафедры творчества Литературного института им. А.М. Горького (Москва).

45. **Скрылева Екатерина Владимировна**, студентка 5 курса Литературного института им. А.М. Горького (Москва).
46. **Смирнов Вадим Андреевич**, доктор филологических наук, профессор кафедры русской словесности и культурологии Ивановского государственного университета (Иваново).
47. **Смирнов Владимир Павлович**, кандидат филологических наук, профессор, заведующий кафедрой новейшей русской литературы Литературного института им. А.М. Горького (Москва).
48. **Смоленцев Алексей Иванович**, член СП России (Вятка).
49. **Спивак Рита Соломоновна**, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Пермского государственного университета (Пермь).
50. **Стояновский Михаил Юрьевич**, кандидат филологических наук, доцент кафедры классической русской литературы и славистики Литературного института им. А.М. Горького (Москва).
51. **Тимофеева Вера Геннадьевна**, кандидат филологических наук, учитель литературы Лицея 8 — ВГУ (Воронеж).
52. **Федоров Максим Львович**, аспирант Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН (Москва).
53. **Федякин Сергей Романович**, кандидат филологических наук, доцент кафедры новейшей русской литературы Литературного института им. А.М.Горького (Москва).
54. **Филатова Ольга Дмитриевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Ивановского государственного университета (Иваново).
55. **Финкельштейн Кирилл Иосифович**, автор сайта Царскосельской Николаевской гимназии (Канзас-Сити, США).
56. **Червяков Александр Ипполитович**, литературовед, начальник учебно-методического управления Ивановского государственного университета (Иваново).
57. **Шелогурова Галина Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент Российского православного университета (Москва).

# СОДЕРЖАНИЕ

От составителей ..... 5

## ДОКЛАДЫ И СООБЩЕНИЯ

Галина Петрова.
И.Ф. АННЕНСКИЙ: «ПРОБЛЕМА НИЦШЕ» ..... 7

Омри Ронен. «Я» И «НЕ Я»
В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ АННЕНСКОГО ..... 32

Любовь Кихней. ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ
КАК ПРЕДТЕЧА АКМЕИСТОВ ..... 39

Ольга Кондратьева. СЕРДЦЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КАРТИНЕ МИРА И. АННЕНСКОГО ..... 48

Рита Спивак. И. АННЕНСКИЙ-ЛИРИК
КАК РУССКИЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТ ..... 57

Вадим Смирнов. ДО «ОЛИМПИЙСКИЕ» МОТИВЫ
В ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ А. С. ПУШКИНА
И ДРАМАТУРГИИ И. Ф. АННЕНСКОГО ..... 67

Элен Анри-Сафье. СТИХИ В СТИХАХ:
О «ТРИЛИСТНИКЕ ШУТОЧНОМ»
ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО (По поводу сонета
«Перебой ритма») ..... 76

Светлана Артёмова. «ДРУГОЙ» И «НЕ-Я»:
К ВОПРОСУ ОБ АДРЕСАТЕ
В ДВУХ ПОСЛАНИЯХ И. АННЕНСКОГО ..... 91

Наталья Налегач. ПОЭТИКА ЛИСТОВ-ЛИСТЬЕВ В
ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО ..... 98

Вера Догалакова. ПОЭТИКА ЦИКЛА Ин. АННЕНСКОГО
«ТРИЛИСТНИК ТОЛПЫ» ..... 110

Екатерина Дьячкова. ДЕТИ И ДЕТСТВО
В ЛИРИКЕ АННЕНСКОГО ..... 128

Фарида Исрапова. О «ЗАГАДАННОМ СТИХЕ» И. АННЕНСКОГО ..... 140

Наталья Полякова. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ВАРИАНТОВ СТИХОТВОРЕНИЯ И.Ф. АННЕНСКОГО «МАКИ» ..... 153

Вячеслав Крылов. ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ В КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ И.Ф. АННЕНСКОГО («КНИГИ ОТРАЖЕНИЙ») ..... 161

Ольга Лебёдушкина. «ОТРАЖЕНИЯ» И «КНИГИ»: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ ИНСТРУМЕНТАРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ 1900-1910-х гг. ..... 174

Светлана Николаева. ЧЕХОВСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И. АННЕНСКОГО ..... 183

Нина Бочкарева. ГАМЛЕТ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ВЕРЛЕНА В КРИТИКЕ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО ..... 196

Наталья Молчанова. «ВАККХИЧЕСКАЯ ДРАМА» И. Ф. АННЕНСКОГО «ФАМИРА-КИФАРЭД В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ В. БРЮСОВА, К. БАЛЬМОНТА И ВЯЧ. ИВАНОВА ..... 206

Галина Шелогурова. СТАТУС И ФУНКЦИИ ХОРА В ВАККХИЧЕСКОЙ ДРАМЕ И. АННЕНСКОГО «ФАМИРА-КИФАРЭД» (к постановке проблемы) ..... 213

Ольга Филатова. ХАРАКТЕР И ФУНКЦИИ РЕМАРОК В ТРАГЕДИЯХ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО ..... 226

Вера Тимофеева. ВОПЛОЩЕНИЕ КОМПЛЕКСА МЕДЕИ В ТРАГЕДИИ И.Ф. АННЕНСКОГО «ФАМИРА-КИФАРЭД» ..... 238

Анна Канатьева. «ФАМИРА-КИФАРЭД» НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО КАМЕРНОГО ТЕАТРА ..... 249

Владимир Капцев. ОСНОВНЫЕ МОТИВНЫЕ ОППОЗИЦИИ ТРАГЕДИЙ ЕВРИПИДА В ПЕРЕВОДАХ ИН. АННЕНСКОГО ..... 260

Игорь Болычев. «Я ВСЕ ПРОСТИЛ»
(Об одном переводе И.Ф. Анненского) ..... 276

Максим Федоров. НЕПРЯМЫЕ СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ
ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ЛИРИКЕ
И. АННЕНСКОГО ..... 285

Ирина Канунникова. МИФОЛОГЕМЫ «ЛЕС» И «САД»
В ТВОРЧЕСТВЕ И.Ф. АННЕНСКОГО ..... 294

Нина Барковская. ЖАЖДА АУТОДАФЕ ..... 303

Александр Аникин. ШЕВЧЕНКОВСКИЙ ПЛАСТ
В ТВОРЧЕСТВЕ АННЕНСКОГО ..... 310

Ирэна Подольская. АННЕНСКИЙ И ЧЕХОВ ..... 320

Наталья Гусихина. А.П. ЧЕХОВ И И.Ф. АННЕНСКИЙ:
ГРАНИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ ..... 332

Владимир Смирнов. «ОХ, ГЛЯДИ, САТИН-ГОРЬКИЙ!..» ..... 341

Диана Грачёва. «ТЕНЬ» И. АННЕНСКОГО
В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ Н. ГУМИЛЁВА
«ТЕНЬ ОТ ПАЛЬМЫ» ..... 349

Роман Кожухаров. НАСЛЕДНИКИ
«БЛАГОРОДНЕЙШЕГО» ..... 357

Анна Боровская. ЖАНРОВЫЙ СИНТЕТИЗМ В ЛИРИКЕ
В. ХЛЕБНИКОВА И И. АННЕНСКОГО ..... 370

Юлия Несынова. И. АННЕНСКИЙ И Г. ИВАНОВ:
ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОГО ДИАЛОГА ..... 376

Наталья Дзуцева. МЕЖДУ ДРАМОЙ И ТРАГЕДИЕЙ ..... 384

Ольга Крамарь. «БЕССМЕРТНОЕ АННЕНСКОЕ СЛОВО»
В ЭПИГРАФЕ К СТИХОТВОРНОЙ ДРАМЕ
М.ЦВЕТАЕВОЙ «ФЕНИКС» ..... 397

Евгения Иванова. АННЕНСКИЙ В СУДЬБЕ
КОРНЕЯ ЧУКОВСКОГО-КРИТИКА ..... 405

Анна Кузнецова. ПОЭТИКА АСКЕЗЫ: И. АННЕНСКИЙ
И ПОЭТЫ «ПАРИЖСКОЙ НОТЫ» ..... 414

Аида Разумовская. РЕФЛЕКСИИ И.АННЕНСКОГО В ПОЭЗИИ И.БРОДСКОГО ..... 422

Марина Мощеникова, Надежда Корнилова. И.Ф.АННЕНСКИЙ: ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ ..... 433

Кирилл Финкельштейн. ПОЭТЫ ЦАРСКОСЕЛЬСКОЙ НИКОЛАЕВСКОЙ ГИМНАЗИИ ..... 443

## СЛОВО ОБ И. АННЕНСКОМ

Инна РОСТОВЦЕВА. НЕ ОСТАВИВШИЙ ТЕНИ ..... 471

Вячеслав Киктенко. АННЕНСКИЙ ИННОКЕНТИЙ ФЕДОРОВИЧ ..... 487

Алексей Антонов. «ОНИ» и «МЫ» ПОСЛЕ АКМЕИЗМА ..... 496

Александр Васин. СЛОВО ОБ И. АННЕНСКОМ ..... 505

Ирина Минералова. «УЧИТЕЛЬСТВО» ПОЭТА ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО: СИНТЕЗ ЛИРИКИ И ИРОНИИ ..... 510

Александр Моторин. ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА У И. Ф. АННЕНСКОГО ..... 520

Михаил Петров. ЧЕРНАЯ ВЕСНА ..... 529

Галина Седых. ИСТОРИЯ ОДНОЙ РЕПЛИКИ: «НИ СОЗВУЧЬЯ, НИ ОТЗВУКА НЕТ» ..... 548

Екатерина Скрылева. ТЕМА «ДВОЙНИЧЕСТВА» В ПЕРЕВОДАХ И ПОЭЗИИ И. АННЕНСКОГО ..... 559

Алексей Смоленцев. «СТЫД МЫСЛИТЬ И УЖАС БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ»: АННЕНСКИЙ И БУНИН НАД ПЕРЕВОДОМ ЛЕКОНТА ДЕ ЛИЛЯ ..... 566

Михаил Стояновский. КУЛЬТУРА КАК МИФ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧ. ИВАНОВА И И. АННЕНСКОГО ..... 582

Сергей Федякин. ОБ ОДНОЙ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА МУЗЫКИ В ПОЭЗИИ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО 586

Михаил Выграненко. И.Ф. АННЕНСКИЙ И ИНТЕРНЕТ ..... 593

**Материалы и публикации**

Из неизданной переписки И.Ф. Анненского ..... 604

Именной указатель ..... 651

Указатель произведений ..... 659

Об авторах ..... 663

# ИННОКЕНТИЙ ФЕДОРОВИЧ АННЕНСКИЙ

1 8 5 5 — 1 9 0 9

## МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

**По итогам международных научно-литературных чтений, посвященных 150-летию со дня рождения И.Ф. Анненского**

Корректор — *Ю.П. Баклакова*
Оригинал-макет — *О.И. Комиссарова*

Сдано в набор 02.09.08. Подписано в печать 20.02.09.
Формат 60x90/16.Гарнитура «Журнальная».
Усл. печ. л. 42. Тираж 1000 экз.

Издательство Литературного института им. А.М.Горького
103104, Москва, Тверской бульвар, 25