

Г.В.Петрова

**«Я — СЛАБЫЙ СЫН БОЛЬНОГО ПОКОЛЕНИЯ...»
(К ПРОБЛЕМЕ «АННЕНСКИЙ И НИЦШЕ»)**

The paper deals with one of the most actual issue of history of Russian literature of the boundary of nineteenth-twentieth centuries, — the «Russian Nietzsche'ism» problem. In particular, polemics of I.F. Annensky and F. Nietzsche is revealed, which does not enroll in the general tradition of perception of Nietzsche's teaching by the Russian poetic thought and the public consciousness of the beginning of the twentieth century.

Вопрос о взаимодействии эстетических взглядов И.Ф.Анненского с философией Ф.Ницше — один из самых неизученных в истории литературы. Связано это в первую очередь с тем, что материалы, свидетельствующие о пристальном внимании Анненского к трудам Ницше («Заметки о Ницше» и статья «По ту сторону страха и жалости»), остаются до сих пор неопубликованными. Обращение к проблеме восприятия Анненским философии Ницше позволяет расширить наше представление о литературном процессе рубежа XIX — XX вв. Актуальность поднимаемого здесь вопроса обусловлена, кроме того, неосвещенностью его и в последнем по времени сборнике научных работ «Ницше и его философия в России на рубеже веков» (СПб., 1998). На фоне всеобщего интереса к Ницше в России начала XX в., на фоне «серьезного» признания его учения как путеводителя для преодоления общественного пессимизма и выхода из нравственно-психологического кризиса, Анненский в своем отношении к Ницше глубоко оригинален.

Вопрос о специфике восприятия Ницше в России уже не раз поднимался исследователями. В свое время еще Н.Бердяев в работе «О поэтах символистах» писал, что в Ницше были восприняты «не близость его к биологической философии, не борьба за аристократическую расу и культуру, не воля к могуществу, а религиозная тема, Ницше воспринимался как мистик и пророк» [1]. Уже в наши дни Р.Ю.Данилевский высказал созвучную мысль о том, что основной «особенностью русской судьбы Ницше» является «равнодушие к идее воли к власти» [2]. Действительно, феномен «русского ницшеанства» — явление, глубоко отличное от самого учения немецкого философа. Освоение учения Ницше в России шло в двух направлениях: откликнулись на него, во-первых, русская публицистика, которая искала путей выхода из кризиса общественного сознания, а во-вторых, — русская поэтическая мысль.

В публицистике рубежа веков было отмечено, что философия Ницше привлекает русское общество, потому что философ питает отвращение ко лжи, потому что он пытается влить энергию и твердость в ослабленные и усыпленные поколения, потому что он считает великой и достойной только жизнь, одухотворенную благородством порыва творчества и жертвы. В таком ключе были написаны работы В.Преображенского, кн. Е.Трубецкого, В.Чижана, Бурдо и др. [3]. По сути дела, русская публицистика уповала на учение Ницше с его проповедью «нового» идеала героического, видя в нем замену утраченной героики народничества, крах которого болезненно отразился на состоянии русского общества рубежа веков.

Русские поэты-символисты осваивали учение Ницше эстетически. Как точно замечает Р.Ю.Данилевский, «социальная проблематика Ницше на русской почве была переведена в сферу эстетическую» [2]. Напомним, что в основе эстетического учения символизма лежало утверждение религиозной сущности искусства, творческое переживание у символистов, по сути дела, подменяло собой религиозное, мыслилось как тождественное ему. Вяч. Иванов рассматривал категории возвышенного, прекрасного как «выходящие за пределы эстетики, как феномены религиозные» [4]. А.Белый в работе «Символизм» рассуждал о

«пресуществлении искусства в религию жизни» [5]. Символисты, объединив отдельные идеи из работ Ницше «Происхождение трагедии (Метафизика искусства)» и «Так говорил Заратустра», нашли в его учении созвучие своим поискам и идеалам теургического искусства.

Нельзя не отметить, что философия Ницше и художественное сознание Анненского имеют множество точек соприкосновения. Анненского, воспитанного на идеалах народнической героики, не могло не привлекать в Ницше стремление сделать ставку на человека и его силу. Е.Трубецкой находил, что в «искании незбылемого Ницше цепляется за человека» [6]. И Анненский, как Заратустра у Ницше, готов сказать: «Не уничтожай героя в своей душе» [7].

Ницше «по-новому» рассмотрел проблему инстинктивной природы человека. Он оправдал инстинкт как животворящую силу, «вдохновляющую гениев» [8]. Но ведь и в художественном сознании Анненского человеческие инстинкты, «растительные формы» [9] души получали свое оправдание. На этом у Анненского основана критика образа Бранда в статье «Бранд-Ибсен», где он писал: «Те же страдания, которые просветляют свободных, уча их состраданию, в Бранде убивают последнее, что еще было в нем нашего, убивают инстинкт, пылкость, неразумное движение души» [10].

Анненского, как и многих его современников, сближало с Ницше увлечение античностью, в частности подход к пониманию дионисовой религии. По утверждению Ницше, чары Диониса «не только возрождают союз человека с человеком, тут сама отчужденная от него, враждебная ему или поработанная им природа снова празднует примирение со своим блудным сыном человеком. Тут раб становится свободным, тут исчезают неподвижные враждебные границы, проложенные между людьми <...> Тут при благословении мировой гармонии каждый чувствует себя не только соединенным и примиренным со своим ближним, но слитым с ним воедино» [11]. Анненский также признавал необходимость и продуктивность опыта «дионисического оргазма», называя его «божественным даром». Он писал: «Что такое экстаз? Это клапан для разрядки тяжелой душевной атмосферы. 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...<...> Если человек не даст вовремя выхода страстям и грубым инстинктам, они проложат себе путь сами; и это болезненно отзовется на всем организме человека...» [12]. И для Ницше, и для Анненского дионисийское начало оказывалось противовесом сугубо рационалистическому пониманию личности, которое исчерпало себя к началу XX в. С.С.Аверинцев писал по этому поводу: «Литература XX века в лице своих виднейших представителей решительно отказывается от классической монады равного себе характера» [13].

Анненский признавал огромную роль учения немецкого мыслителя в развитии современной ему литературы. Он писал: «Нельзя понимать современную литературу 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 — дум страстно... цинически антиномичного кануна, тщетно маскируемых иронией Дионисовой мечты» [10, 589]. И тем не менее, позиция Анненского оказывается не совпадающей ни с оценкой учения Ницше в русской публицистике, ни с восприятием его идей поэтами-символистами.

Взгляд Анненского отличается глубиной проникновения в саму психологию Ницше и его русских последователей. Поэт, остро переживающий духовно-религиозный кризис своего времени, трезвый мыслитель, признающий неоспоримую «власть вещей», понимал, что социальное дионисийство Ницше и эстетическое дионисийство символистов — лишь маска, наивная попытка выйти из кризиса, изменив действительность силой романтического пафоса. Поэтому немногие дошедшие до нас высказывания Анненского о Ницше полны неприкрытой иронии. Так, в одной из своих многочисленных записных книжек Анненский

замечал: «Идеал Ницше, то чего у него нет. Великое здоровье как идея» [14]. Результатом внутренней полемики Анненского с Ницше стали его стихотворение «Его», «Трилистник шуточный», вошедший в состав «Кипарисового ларца», и незаконченная статья «По ту сторону страха и жалости».

В статье «Власть тьмы» Анненский писал:

«В 1886 году вышло в свет две замечательных книги. Одна из них <...> говорила о происхождении трагедии из духа музыки, другая показывала на примере, до какой степени трагедия, эта излюбленная Дионисом форма обнаружения духа, — может сознательно и, не переставая быть художественною, стать чуждой музыке. Одна была задумана среди сверкания альпийских снегов и через 15 лет после своего зарождения еще хранила отзвук войны семидесятого года и яркий след национального подъема. Другая зародилась на томительно-бесконечном просторе лугов в елейные годы, казалось, вечного мира, и знаки своего происхождения носила с чисто славянским равнодушием.

В одной романтик Ницше возводил ребячью сказку в высшие сферы духовной жизни, в другой — реалист Толстой низводил весь ужас действительности к убогой притче» [10, 63]. Уже эти строки показывают, что Анненский не признает категоричности Ницше в рассмотрении дионисийского начала как единственного продуктивного принципа искусства. Он иначе смотрит на природу искусства и творческой воли человека. И в стихотворении «Его» заявляет:

*Я — слабый сын больного поколения
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 увядающих на столе
И пламени вечернего узору.*

*Когда же сном объята голова,
Читаю грез я повесть небывлую,
Сгоревших книг забытые слова
В туманном сне я трепетно целую. [15]*

Образность первой строфы принципиально полемична высказываниям Ницше и в первую очередь его пафосу «сверхчеловека». Идеалу Заратустры, пророку, спустившемуся с гор и несущему у Ницше человечеству весть о пришествии «сверхчеловека», Анненский противопоставляет свое понимание современного «я», «слабого» и «больного», отказывающегося от развенчанных романтических идеалов, профанация которых намеренно обнажена по-этом в использовании банальной рифмы «роз — гроз».

Важным моментом учения Ницше было утверждение необходимости преодоления лживого человеческого разума, который, по его мнению, только обесценивает жизнь. Отказ от него утверждает человека, по Ницше, частью всемогущей природы. У Анненского же человек не ищет «всемогущества» природы. «Ропот волн», «рокот ранних гроз» не дают ему «отрадного волненья». Красота и «сила», находящиеся вне жизненной заинтересованности человека, не могут гармонизировать его отношения с окружающим миром, но могут обернуться «кабалой» для творческого «я» [16]. Ницшеанской идее всемогущества природы в стихотворении противопоставлен образ страдающего природного мира: «плачущие горы», «увядшие розы». Анненский признает идеал страдающей красоты, переживание которой для «больного» «я» человека является залогом преодоления расщепленности, дисгармонии бытия.

Кроме того, Анненский понимал, что разгул дионисийского начала может обернуться разрушением сознания личности, «полным уничтожением личности в экстазе», а следовательно, крахом культуры и истории. Поэт замечал, что не для всякой натуры «выходит спасительным его (Диониса. — Г.П.) божественный дар — экстаз». По его мнению, «чары Диониса» могут оказаться «чарами безумия, за которыми идет или смерть, или нравственное падение» [12]. Если для Ницше личная творческая воля, основываясь на инстинктивных движениях человека, подчиняла себе «разнородные ощущения» и «мышление» личности и выводило ее за пределы «добра и зла», то Анненскому не свойственно было самообоготворение личной творческой воли, преображающей жизнь. В статье «По ту сторону страха и жалости» он полемизирует с Ницше уже самим ее заглавием. Личная творческая воля, по мнению Анненского, не должна выводить художника за пределы «добра и зла», за пределы мира этических и сознательных устремлений человечества. В творческом процессе как раз должны быть преодолены, осознаны, уравновешены «страх и жалость», природно-инстинктивные движения души художника, хаос эмоций. Творческое вдохновение не снимает с художника его человеческой подчиненности социально-этическим законам действительности. Более того, творчество у Анненского — это реализация *сознательной* природы человека, источник и психическая основа его нравственной деятельности. Творчество же, отрешенное от этических проблем и эволюции человеческого сознания, по мнению поэта, бессмысленно и убого. В статье «Что такое поэзия?» он утверждал, что «новая поэзия» должна основываться на «красоте свободной человеческой мысли» (курсив наш. — Г.П.), а в 1908 г. в письме к Е.М.Мухиной писал, что источником современного искусства должна стать «чаша коллективного *мыслестрадания*» (курсив наш. — Г.П.) [10, 205, 477]. Сам Ницше, по мнению Анненского, «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» [10, 589].

В сонете «Пэон второй — пэон четвертый» из «Трилистника шуточного» поэт утверждает необходимость привнесения в поэзию постоянно совершенствующихся социально-этических и духовных требований человеческого мира:

*На службу Лести иль Мечты
 Равно готовые консорты,
 Назвать вас вы, назвать вас ты,
 Пэон второй — пэон четвертый?
 Как на монетах, ваши стертые
 Когда-то светлые черты,
 И строки мишустые плиты
 Глазурью льете вы на торты.
 Вы — сине-призрачных высот
 В колодце снимок помертвелый,
 Вы — блок пивной осатанелый,
 Вы — тот посыльный в Новый год,
 Что орхидеи нам несет,
 Дыша в башлык обледенелый.*

Поэзия, равно готовая на «службу Лести и Мечты», стоящая «по ту сторону» человеческого мира, теряет свое обаяние и силу, оборачивается банальностью и пошлостью. Сам же культурно-этический идеал личности, возвышающийся над противоположностью добра и зла, идеал «сверхчеловека», столь привлекавший символистов, у Анненского вызывал лишь иронию, которой пропитан сонет «Человек»:

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 тью-тью после бо-бо !..*

Сущность жизни человека здесь выражена по-пушкински звучащей строкой — «жить, волнуясь и скорбя». Полнота жизни оказывается заключенной в богатстве и разнообразии психологических переживаний личности. Человек у Анненского, иронически трезво оценивая действительность, осознает свою жизнь как муку необходимости подчинения. «Свободный дух» человека по отношению к действительности есть начало, уравнивающее фатальность бытия и утверждающее важную роль личности в мире, однако это не снимает с поэта власти действительности, необходимости подчинения ее приказам. Обоотворение же себя для него лишь ошибка, «подвох», «проруха». Думается, что «Человек» Анненского — своеобразная пародия на утверждения Ницше, которые Е.Трубецкой передает следующим образом: «Человек-творец — он осознает, что он творит нечто непреходящее, вечное <...> чувствует себя <...> спасенным от закона всеобщего течения вещей и всеобщего умирания» [17]. Анненский же прекрасно понимал, что никакой человек, в том числе и человек-творец, не властен над течением жизни. Ницшеанская идея всемогущего творца, человека-зверя, опровергнута им в ироничном ключе: человек подчиняется тем же командам, что звучат для собак — «пиль», «тубо».

Анненский прекрасно понимал, что поэтическая деятельность включает долю «выдумки», игры, но при этом сама творческая игра для него имеет иной, чем для Ницше и символистов, смысл. Ницше утверждал, что человек смотрит на мир, как на прекрасное и занимательное зрелище, «сами по себе вещи не прекрасны и не безобразны, красота привносится в них нашим эстетическим созерцанием, нашим художественным творчеством <...>. С этой точки зрения сама жизнь превращается в своего рода искусство. Наше существование лишено объективной цели, но творчество в нашей власти» [17].

Творчески-игровой принцип отношения к жизни, сформулированный Ницше, в России конца XIX века революционеры-народники вынашивали в своем подполье. По-своему он был воспринят и символистами. Игра понималась как способ прямого преобразования жизни, подчинения действительности интеллектуально-игровым законам. В итоге это обернулось трагедией и для народнического движения, и для символизма. Попытка навязать действительности выдуманные законы оборачивалась постройкой искусственной, игровой реальности, что в результате вело к «потере чувства действительности» и «утрате исторической памяти» [18].

Анненский понимал, что искусство, безусловно, есть своего рода игра, в статье «Ион и Аполлонид» он писал: «Впрочем, игра Аполлона с людьми не умерла <...> только играет уже не сам Аполлон, а его дети-поэты, и игру их зовут искусством» [19]. Однако для него мысль, игра, воплощенные в поэзии, не могли властвовать над действительностью, примат которой был неоспорим. Анненский изначально разводил представления о происхождении искусства и религиозного культа. В статье «Дионис в легенде и культе» он писал, что чело-

век отзывался на «обступающую его тайну» двойко. С одной стороны, он искал «приблизиться к божеству», что породило религиозный культ, с другой, — искал путей познания, «разгадывания тайны», что и дало импульс к развитию искусства и творчества [20]. Позже, в уже упомянутой нами незаконченной статье «По ту сторону страха и жалости», ницшеанской концепции искусства Анненский противопоставляет идею поэзии как мнимой коммуникации. Он пишет: «В безнадежном одиночестве наших осмысленных жизней попадают минуты прекрасного обмана <...> И одно я говорит тогда другому» [21]. Ни о каком реальном преобразовании жизни посредством искусства, по мнению Анненского, не может быть речи. Искусство — это иллюзия, аполлонический сон. Именно об этой сущности искусства идет речь в заключительной строфе цитированного выше стихотворения «Его». Не случайно поэзия названа здесь «повестью небылой», «грезами». Однако это не значит, что Анненский отрицает и не признает действительности и силы поэзии. Искусство для Анненского — культурно-историческая коммуникация, имеющая имперсональный смысл. Искусство — это сообщение, устанавливающее связь между эпохами, народами, личностями. Но чтобы оно состоялось в таком качестве, поэзия должна воплотить в себе все человеческое, что отзовется на «опыте личных воспоминаний» читателя [10, 102]. Это и есть то «слишком человеческое», на преодолении и отказе от которого настаивал Ницше.

По сути можно сказать, что Анненский ницшеанскому идеалу «природного» «внеисторического» человека противопоставляет «сына поколения», «болезни» и «слабости» которого исторически сформированы.

Именно этим, на наш взгляд, Анненский близок и значим для поэтов постсимволистского периода. Как таковой концепции исторической личности у Анненского нет, но он не мыслит искусства вне истории: «Искусство лишь кажется принадлежащим индивидууму, подобно религии и истории оно есть принадлежность рода. Историю (и искусство. — Г.П.) делают не люди, а народы, которые людьми выражаются» [22]. Воплотив и в своем творчестве «слишком человеческое», увязанное с эпохой, Анненский во многом предвосхитил поиски Ахматовой, Пастернака, Мандельштама идеала поэта с «историческим лицом».

В заключение хочется отметить, что в разговоре о «ницшеанстве», под знаком которого проходило развитие литературного процесса начала XX в., на сегодняшний день остается еще очень много «темных мест», и полемика Анненского с Ницше тому прекрасное доказательство.

1. Бердяев Н. // Дон. 1989. №3. С.167.
2. Данилевский Р.Ю. // Русская литература. 1988. №4. С.234.
3. Преображенский В. Фридрих Ницше. Критика морали альтруизма // Вопросы философии и психологии. 1892. Кн.15. С.115-160; Трубецкой Е. Философия Ницше. Критический очерк М., 1904; Чиж В. Ницше как моралист // Вопросы философии и психологии. 1908. Кн.94. С.335-376; Кн.95. С.480-513; Бурдо. Властители современных дум. СПб., 1911.
4. Иванов Вяч. О нисхождении. (Возвышенное, прекрасное, хаотичное – триада эстетических начал) // Весы. 1905. №5. С.27.
5. Белый А. Символизм. М., 1909. С.41.
6. Трубецкой Е. Указ соч. С.34.
7. Ницше Ф. Собр. соч.: В 3 т. / Пер. под ред. Арс. Введенского и Васильева. Т.1. М., 1900. С.44.
8. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Прелюдии к философии будущего. СПб., 1905. С.15.
9. Анненский И. Трагедия Ипполита и Федры // Театр Еврипида. Т.1. Спб., 1906. С.335.
10. Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С.174. Далее ссылки в тексте с указанием

страницы.

11. Ницше Ф. Присхождение трагедии (Метафизика искусства). СПб., 1899. С.12.
12. Анненский И. «Вакханки» Еврипида // Еврипид. Вакханки. Трагедия. СПб., 1894. С.167.
13. Аверинцев С.С. Аналитическая психология К.-Г.Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике: Сб. ст. Вып.3. М., 1972. С.140.
14. РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед. хр. 26.
15. Стихи цит. по: Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. (Б-ка поэта. Большая серия).
16. Об этом см. в статье И.Аненского «Юмор Лермонтова» [10, 139].
17. Трубецкой Е. Указ.соч. С.51.
18. Пыпин А.Н. Народничество // Вестник Европы. 1884. Январь. С.183.
19. Театр Еврипида. Т.1. СПб.,1906. С.545.
20. Еврипид. Вакханки. Трагедия. СПб., 1894. С.LXVII.
21. РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.179.
22. РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.175.