

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 оборот².

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 критике, 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 происхождение⁶.

Повышенное внимание к фигуре Ницше, выдвигнувшего 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 идиолом. При этом нельзя не отметить, что специфика творческого сознания Анненского во многом определялась стремлением «разбивать» идолов⁹. 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 «ЕГО», 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 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 увядших на столе
И пламени вечернего узору.

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 Анненского¹⁵, 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 нами¹⁶, 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 поработенная 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 счастье, и не простом, а каком-то героическом, преобразованном счастье»¹⁹.

Проблема столкновения 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:
Кристалльно 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 кристалльно-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 природы «выходит спасительным его [Диониса. — Г.Л.] 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 красотой». 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 сливались 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 ответ луны, в другом — горящие синие небеса и т.д. Этот контраст у Анненского оказывается реализацией 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 литературе²⁴. 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 мирозерцания и оспорив его идею возрождения «первоначального» религиозного и культового значения театра²⁶.

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 культуре 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 действия 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 «бог вдохновенного 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 антинищевским 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 убеждений³⁹.

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 он⁴². 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 соотношении Ницше и Христа⁴⁴.

Именно «судьба посмертного Ницше» более всего волнует Анненского, который предоцщует, 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 Ессе homo⁴⁶ 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 нищезанятия, 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, уравнивание «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. Зелинский⁵⁸, 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 Анненский⁵⁹.

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-

рующийся 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 «Ессе Ното»; 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. «Большая 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 ищущу 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 поколения...» (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 siècle, 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 «Ессе 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 зловецкий 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.