

УДК 821.161

Г. В. ПетроваСанкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**НИК. Т-О: К ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИИ
ПСЕВДОНИМА ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО**

© Г. В. Петрова, 2013

В статье рассматривается псевдоним И. Ф. Анненского «Ник. Т-о» как эстетическое явление со своей внутренней логикой и творческой функцией. Впервые предпринимается попытка установить литературную родословную псевдонима поэта, генетически укорененного не только в мифологии, но и в литературных традициях: русской поэзии и прозы и античной драматургии ■

Ключевые слова ■ И. Ф. Анненский, творческая биография, литературная традиция, генезис, эстетическая полемика.

G. Petrova

Saint-Petersburg State University of Technology and Design

Nick. t-o: a literary pseudonym stories of Innokenty Annensky

The alias of I. Annensky «Nik. T-o» is considering as an aesthetic phenomenon with its own internal logic and creative function. For the first time an attempt is made to restore the literary pedigree alias poet, genetically rooted not only in mythology, but also in the literary tradition: Russian poetry and prose and antique drama ■

Key words ■ I. Annensky, the creative biography, literary tradition, the genesis, the aesthetic debate.

В 1904 г. в Санкт-Петербурге вышла небольшая книга стихов «Тихие песни», подписанная псевдонимом *Ник. Т-о*. Состояла она из 53 оригинальных стихотворений и приложения переводов — «Парнасцы и проклятые». В 1906 г. также за подписью *Ник. Т-о* были опубликованы две небольшие подборки стихотворений в литературном приложении к газете «Слово» и в альманахе «Северная речь».

Как выяснилось позже, и «Тихие песни», и публикации в «Слове» и «Северной речи» принадлежали Иннокентию Федоровичу Анненскому, директору Императорской Николаевской гимназии в Царском Селе.

Обратим внимание на то, что под псевдонимом *Ник. Т-о* Анненский выступал только как поэт. Публикация лирических трагедий («Меланиппа-философ» (СПб., 1901), «Царь Иксион» (СПб., 1902), «Лаодамия» (Северная речь. СПб., 1906) состоялась под его настоящим именем.

«Тихие песни», ставшие творческим дебютом Анненского-поэта, в возрасте 49 лет решившегося издать свою первую книгу стихов, были встречены критикой неоднозначно: частью сочувственно, частью резко негативно, чему немало способствовал и избранный поэтом псевдоним, который трактовался как вычурная и «наивная» декадентская поза.

Современники и первые исследователи творчества Анненского ограничивались только указанием на связь псевдонима *Ник. Т-о* с мифологическим сюжетом спасения Одиссея от власти циклопа Полифема и писали об его анаграмматическом происхождении, замечая, что *Ник. Т-о* — комбинация букв, входящих в имя поэта — Иннокентий.

Пристальный интерес к псевдониму Анненского возник в литературоведении последних десятилетий XX столетия на волне активного изучения культуры «серебряного века». В 1990-е гг. появился целый ряд работ, в которых отдельное место было отведено размышлениям о псевдониме Анненского. При этом исследователи замечали, что *Ник. Т-о* больше, чем псевдоним. Так, В. В. Гитин писал: «Это имя-маска, несомненно, имело более глубокий смысл, чем простая биографическая предосторожность директора престижной гимназии и легко ранимого человека» [1, с. 3].

В работах анненсковедов «имя» *Ник. Т-о* получило различные трактовки и было осмыслено как творческий феномен, который может стать ключом к самостоятельной, зрелой и незаслуженно забытой мифопоэтической концепции книги стихов «Тихие песни», к особенностям поэтики Анненского и, в целом, к рецепции античности культурой «серебряного века», к ее жизнетворческим устремлениям [1] — [3]. Во всех работах, затрагивающих проблему псевдонима Анненского, *Ник. Т-о* соотносился, прежде всего, с мифологическим Одиссеем.

Анненский действительно испытывал особую тягу к образам Полифема, Сциллы и Харибды и к образу героя, их одолевающего. Можно заметить, что «история» об Одиссее носила для поэта универсальный характер, была той символической мировоззренческой призмой, сквозь которую он смотрел на мир и воспринимал его. Анненский неоднократно использовал образную систему мифа об Одиссее и в педагогической деятельности, и в научной работе, и в своих критических статьях. Так, одно из первых обращений к образу Полифема

появилось еще в конце 1880-х гг. в рецензии Анненского на издание собранных из периодической печати «мелких сочинений» Федора Буслаева «Мои досуги»: «В истинном искусстве нет отвратительного, — пишет Анненский, — *шипящий вокруг раскаленного шеста глаз Киклопа*, труп на известной картине «Анатомы», М-me Bovary в гробу не возбуждают нашего отвращения — это аксессуары, усиливающие центральное впечатление картины» (курсив мой. — Г. П.) [4, с. 35]. К образу Полифема Анненский обращался и в статье «Что такое поэзия?», когда характеризовал современную поэзию: «Она — дитя смерти и отчаяния, потому что хотя *Полифем уже давно ослеп*, но его вкусы не изменились, а у его эфемерных гостей болят зубы от одной мысли о том камне, которым он задвигается на ночь» [5, с. 207]. И даже когда Анненский «бросил» псевдоним *Ник. Т-о*, он продолжал обращаться к атрибутике одиссеевой «истории» как универсальному символу, модели жизни русского интеллигента рубежа XIX–XX веков. В одной из рецензий 1907 г. он писал: «В повестях г. Потапенко чувствуется не всегда искусный писатель и часто художник уж слишком нетребовательный к себе, — но зато в них почти всегда чувствуется человек, который *думал над жизнью и учился лавировать среди ее Сцилл и Харибд...*» (курсив мой. — Г. П.) [6, с. 232].

Анненский отводил античному мифу совершенно особую роль в становлении европейской культуры и искусства и писал, что «античный миф все еще не только определяет материал, но и самые формы нашей творческой мысли» [7, с. 179]. В то же время он не склонен был наивно полагать, что возможна реставрация древнего мифологического сознания. По мнению Анненского, античный миф проникает в сознание современного человека и художника через традицию, главным образом, литературную, в рамках которой претерпевает существенную эволюцию, утрачивая свою «стихийную <...> сакральную сущность» [там же, с. 178].

Псевдоним Анненского, действительно, обременен глубоким внутренним смыслом и выполняет определенную художественную функцию, но ни то, ни другое не сводится только к его связи с мифом.

С мифологической моделью не согласуется ни библейская, ни христианская темы, рельефно развернутые в «Тихих песнях», ни этический пафос, реализующийся в пронзительно звучащем мотиве совести, ни система риторических сентенций, представленных в стихотворениях «Который?», «Июль», «Желание» и др.

Думается, псевдоним Анненского — явление генетически сложное и многосоставное, и в его истории важную роль играет проблема литературной родословной. Это подтверждается и размышлениями самого поэта: «Волшебница Кирка рисуется нам с кошачьей спиной, как у Берн-Джонса, а на Елену мы уже не можем смотреть иначе, как сквозь призму Гете и Леконта де Лиля» [5, с. 205]. Псевдоним *Ник. Т-о* возникает на пересечении античного мифа и различных литературных традиций.

По архивным материалам устанавливается, что непосредственно над созданием книги стихов под назва-

нием «Утисс <sic!>. Из пещеры Полифема» Анненский начинает работать на самом рубеже веков, приблизительно с 1900 г. Этот порубежный, пограничный характер «Тихих песен» очень важен для понимания творческой биографии Анненского-поэта, принадлежавшего одновременно двум культурным эпохам. Лирика «Тихих песен» обращена и к проблематике литературной традиции уходящего века, и к художественным поискам начала XX столетия.

С аллегорической интерпретацией гомеровской «Одиссеи», имеющей многовековую традицию, Анненский, как филолог-классик, бесспорно, был знаком. При этом символический смысл одиссеевой «истории» для литературного XIX века особым образом актуализируется в связи с бурными историческими событиями в Европе и развитием романтической философии, в которой уже к середине XIX века был «канонизирован неоплатонический миф об «Одиссее» <...> представляющий путь человечества к самому себе» [8, с. 191].

В разговоре о судьбе литературного Одиссея, возникающего на почве русской поэтической традиции, особое место, конечно, принадлежит переводу поэмы Гомера, выполненному В. А. Жуковским в 1842–1849 гг. По мнению исследователей, Жуковский, не знающий ни единого слова по-древнегречески и выполняющий свой перевод по немецкому подстрочнику, был озабочен не столько проблемой аутентичности своего перевода подлиннику, сколько созданием русской литературной версии «Одиссеи». Так, И. Ю. Виницкий рассматривает «Одиссею» Жуковского как одно из самых «политически ангажированных произведений конца 1840-х годов», отмечая, что эта гомеровская поэма в русском переводе оказывалась «не только «высокой» исторической хроникой, но и дидактико-политическим произведением, адресованным мудрым поэтом европейским монархам» [там же, с. 186]. По его мнению, царь Итаки Одиссей у Жуковского «может быть понят как аллегория русского императора» [там же, с. 187].

Отметим, что исторический и политический аллегорический смысл сюжета об Одиссее применительно к русской истории, отчасти заданный «Одиссеей» Жуковского, не потерял своего значения и для современников Анненского, переживших эпоху реформ Александра II. Когда Россия второй половины XIX века сдвинулась с наработанной веками почвы и тронулась в свое историческое странствие, актуальность сюжета об Одиссее только повысилась. Так, в выступлении Н. Я. Стечкина на заседании Русского собрания 22 ноября 1902 г., посвященного десятилетию со дня смерти А. А. Фета, «брожения» эпохи второй половины XIX века характеризуются развернутыми сравнениями из гомеровского эпоса: «Наделенный Эолом, владыкою ветров, всеми ветрами, хитроумный Улисс, сопровождаемый дуновением Зефира, приближался к родине. Уже береговые огни Итаки были видны. 9 ночей и 9 дней Одиссей сам стоял у кормила, но тут изнемог и заснул. Легкомысленные спутники его, видя мях, врученный Эолом их царю и предполагая найти там сокровища (а там были заключены все ветры, кроме

Зефира), развязали мех. И вырвались Борей и Аквилон, и страшные вихри отбросили далеко в море суда, погубив много кораблей и людей.

Так и в 60-х годах развязали мех с ветрами и закружили все общество в вихре разнузданности, доколе не грянул страшный удар 1881 года» [9, с. 14–15].

Между тем Виницкий, анализируя перевод Жуковского в контексте его поэтического творчества и эпистолярного наследия, приходит к выводу, что за историософским планом поэмы стоит еще один план: «гомеровскую историю поэт воспринимает в христианско-апокалиптической парадигме», и, таким образом, «классический эпос в переводе Жуковского становится аллегорической христианской поэмой»; «добродушный сказочник» Жуковский превращается «в боговдохновенного учителя и пророка», а Одиссей становится символом «карающего грешников и восстанавливающего окончательный мир Христа» [8, с. 188–189].

Обратим внимание, что проекция сюжета об Одиссее на Священную историю разворачивается и в «Тихих песнях», где *Ник. Т-о* совершает свой путь от горы Синай и, сталкиваясь с миром природы, прозревает ее связь с жертвой Христа:

Да из черного куста
Там и сям сочатся грозди
И краснеют... Точно гвозди
После снятого Христа.
(«Конец осенней сказки»)

Интересно, что в цитируемом стихотворении возникает и аллюзия на одноглазого Полифема: «Неустанно ночи длинной/Сказка черная лилась,/И багровый над долиной/Загорелся поздно глаз...».

Таким образом, мифологический сюжет у Анненского реализован в непосредственном столкновении с христианской темой, и его *Одиссей-Ник. Т-о* оказывается в центре этого столкновения.

Однако переоценивать связь *Ник. Т-о* Анненского с Одиссеем Жуковского не стоит. Перевод «Одиссеи», выполненный Жуковским, как этап в освоении сюжета об Одиссее русской поэзией, конечно, был важен Анненскому, но вряд ли в выборе псевдонима он сыграл для него решающую роль. По крайней мере, среди русских переводов античных произведений Анненский не выделяет перевод Жуковского в качестве особого завоевания, отмечая, что «стиль классический дал на нашей почве одно крупное произведение — «Илиаду» в переводе Гнедича» [10, с. 3]. Скорее всего, отношение Анненского к переводу Жуковского было сродни его отношению к немецкому переводу, выполненному И. Г. Фоссом, который он оценивал следующим образом: ««Одиссея» в переводе Фосса тоже прекрасна, только античность точно преломилась у немецкого переводчика в призме немецкой пасторали. <...> Но тревожной душе человека XX столетия добродетель пасторали едва ли ближе бранной славы эпоса, и символы Гомера возбуждают в нас уже совсем другие эстетические эмоции» [5, с. 205].

Для понимания литературной природы *Ник. Т-о* важен не столько сам перевод Жуковского, сколько его отзвуки в русской литературе середины XIX века.

Известно, что работа Жуковского по переводу «Одиссеи» сопровождалась мощной полемикой 1840–1850-х гг. ««Одиссея» воспринималась значительной частью русской интеллектуальной и литературной элиты как иконическое выражение самой идеи возвращения (поэта — души — поэзии — нации) к чистым истокам, на духовную родину...» [8, с. 173].

Пolemика вокруг перевода Жуковского сконцентрировалась на обсуждении символического смысла «Одиссеи» применительно к русской истории и культуре. П. А. Вяземский в письме к Жуковскому непосредственно соотносил сюжет об Одиссее с биографией переводчика, видя в герое греческого эпоса символический образ современного поэта, совершающего свое «блестящее и отчасти назидательное странствие» [11, с. 39]. Обратим внимание на то, что Вяземский заостряет в сюжете об Одиссее не идею возвращения и обретения мира и дома, а саму мысль о «странствии» как адекватном выражении творческого процесса и судьбы художника. Но ведь и у Анненского *Ник. Т-о* прежде всего поэт, а его путь — именно творческое «странствие».

Особую роль для Анненского сыграло гоголевское толкование перевода Жуковского. В письме «Об «Одиссее», переводимой Жуковским», опубликованном в России в 1846 г. сразу в трех периодических изданиях: «Современнике», «Москвитянине» и «Московских ведомостях» — Н. В. Гоголь замечал: ««Одиссея» производит у нас влияние, как вообще на всех, так и отдельно на каждого. <...> Она соединяет всю увлекательность сказки и всю простую правду человеческого происхождения <...>» (курсив мой. — Г. П.) [12, с. 62]. По его мнению, «живой дух» содержания «Одиссеи» заключается в том, что она обращена к человеку и в центр изображения ставит человека, убеждая последнего в том, что «человеку везде, на всяком поприще, предстоит много бед, что нужно с ними бороться, — для того и жизнь дана человеку, — что ни в коем случае не следует унывать, как не унывал и Одиссей, который во всякую трудную и тяжелую минуту обращался к своему милому сердцу, не подозревая сам, что таковым внутренним обращением к самому себе он уже творил <...> внутреннюю молитву Богу...» [там же, с. 63–64].

Гоголевская интерпретация странствия Одиссея самым непосредственным образом повлияла на Анненского, который в 1902 г. откликнулся на 50-ю годовщину со дня смерти писателя статьей «Художественный идеализм Гоголя», где представил «Мертвые души» как русскую «Одиссею». По мнению Анненского, в гоголевском Одиссее-Чичикове как раз и оказалась воплощена душа простая. Причем, обнажая «пошлое и безымянно тусклое человека, который гнездится в каждом из нас», Гоголь, по Анненскому, понял и «загадочную, тайную», «сокровенную сущность» человека, его способность «чувствовать бога» [5, с. 222, 227].

Маска *Ник. Т-о* отчасти скрывала также душу самую простую, вступающую в «общение» со своим

Таинственным и Незримым божеством («На пороге», «∞»), апеллирующую к «Царю недоступного света» («Который?»), Творцу:

Иль над обманом бытия
Творца веленье не звучало...
(«Листы»).

В связи с этим нельзя обойти вниманием и еще одну литературную параллель. В свое время гоголевское истолкование сюжета об Одиссее стало одним из толчков к рождению другого литературного замысла. В конце 1850-х — начале 1860-х гг. Аполлон Григорьев работает над «Одиссеей о последнем романтике». Отметим, что в начале 1850-х годов Григорьев был близок кругу «Москвитянина», принимавшего самое активное участие в полемике вокруг перевода Жуковского. Кроме того, Григорьев-критик не раз обращался к творчеству Гоголя, а Григорьев-поэт был предельно сосредоточен на идее «духовного странничества», «нравственного скитальчества» современного человека.

«Одиссея о последнем романтике» не была завершена, между тем, отдельные ее части с указанием на целое публиковались в периодике середины XIX века. «Одиссея о последнем романтике» является для Анненского самым близким по хронологии русским литературным воплощением сюжета об Одиссее, но уже в обобщенно-метафорическом смысле, что заставляет более внимательно отнестись к сопоставлению *Ник. Т-о* и главного героя «Одиссеи...» Григорьева — «последнего романтика» Ивана Ивановича.

Вообще вопрос о внимании Анненского к творческому наследию Григорьева неоднократно поднимался в литературоведении, но в работах И. И. Подольской, Н. Т. Ашимбаевой, Г. М. Пономаревой и др. речь шла по преимуществу о связи критического метода Анненского с «органической критикой» Григорьева, в том числе и о преломлении григорьевского подхода к творчеству Гоголя в критике Анненского [13, 14, 15]. Однако данная проблема нам видится более сложной.

По замыслу автора, «Одиссея о последнем романтике» должна была включать в качестве частей: любовный лирический цикл «Борьба», рассказ в прозе «Великий трагик», поэму «Venezia la bella» и поэму «Вверх по Волге». В лирике Анненского целый ряд аллюзий указывает на знакомство поэта и с рассказом Григорьева «Великий трагик», и с его поэмой «Venezia la bella». Ср. например: «...Но ведь есть же, наконец,/Все-правящий, всевидящий Отец!» (Григорьев, «Venezia la bella») — «О царь Недоступного Света,/Отец моего бытия...» (Анненский, «Который?»); «Боль сердца — как нытье больного зуба./Ужасную...» («Venezia la bella») — «И стойко должен зуб больной/Перегрызая холодный камень» («В вагоне»); «Насмешлив, шепчет он: «Я та же, та же, <...>/Я та же, та же — мне, единой мне,/Принадлежит и новое волнение...» («Venezia la bella») — «И, взоры померкшие нежа,/С тоской говорили цветы:/«Мы те же, что были, все те же,/Мы будем, мы вечны... а ты?»» («Январская сказка»); «Все тот же лик волшебницы твоей,/На первый зов откликнуться готовой,/На песню первую бывалых дней!/Твоим мольбам,

мечтам, восторгам, мукам/Отвечу я, сказавшись чутко им/Фиалки скромной запахом ночным...» («Venezia la bella») — «А ты, волшебница, налей/Мне капель чуткого забвенья,/Чтоб ночью вянущих лилей/Мне ярче слышать со стеблей/Сухой и странный звук паденья» («Падения лилий»); «Наша весна приходит резче <...> после долгого усыпления под снежным саваном» («Великий трагик») — «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» («Дочь Иаира») и т. д.

Не могла не привлечь Анненского и главная проблематика «Одиссеи...» Григорьева, связанная с концепцией героического и трагического в искусстве и жизни.

Известно, что замысел «Одиссеи...» отчасти был «русским ответом» Шеллингу, ожидавшему новой «Одиссеи» и трактовавшему данный сюжет метафизически, как путь возвращения человеческого разума к утраченному единству с самим собой и природой.

Романтизм Григорьева — явление очень неоднозначное, поскольку поэт выступал и носителем романтического в своей основе мировоззрения, и одновременно осознавал исчерпанность романтической идеи, что проявилось в деромантизации главного героя его произведения — «последнего романтика» Ивана Ивановича (курсив мой. — Г. П.).

Одиссей Григорьева — человек без «особенных примет», не считая «знойно-черных, но каких-то усталых глаз» и «странно судорожно подергивающихся» губ, отличающийся «эксцентрическими движениями, едкой хандрой, «метеорскими» выходками и тонкими замечаниями <...> и дикими противными «загулами»» [16, с. 264–265, 270]. Впрочем, и эти выделенные Григорьевым «резкие особенности» физиономии Ивана Ивановича не более как типологические черты литературного образа героя-романтика. Из рассказа о жизни Ивана Ивановича мы также выносим только самые общие представления: когда-то в университете он подавал «блестящие надежды», но «последующую жизнь жестоко разочаровал благодушно-доверчивый и почтенный факультет», и «вот уже четыре года, как он шляется за границу, проживая маленький капитал, который достался ему после престарелой бабки» [там же, с. 270]. Повествование о жизненном пути и внешнем облике Ивана Ивановича укладывается всего в несколько предложений, после чего оказывается, что сказать о нем автору нечего: «Что вам еще прибавить о нем? ...». Между тем автор подчеркивает: «Одиссея о нем — весьма длинная Одиссея», сосредотачивая внимание читателя на особенностях «духовного странствия» героя, «пережившего, переживавшего много», ищущего подтверждения «внутренней веры». При всем внешнем «бессилии воли» (а Григорьев особенно подчеркивает, что его герой «ничем вообще серьезно не занимался») собственно героем Ивана Ивановича делает то «бурное дыхание эпохи», ее «веяние», внутренний «вулканический порыв», реализующийся в его способности жертвовать всем, что «зывается в жизни положительным», ради высокого «поэтического впечатления» [там же, с. 294] и в борьбе с жизнью за это «поэтическое впечатление».

Как видим, одиссеева «история» у Григорьева психологизирована и связана со стремлением показать движения мысли и души подчеркнуто *простого* человека — *никакого* в плане своих претензий к социальной и бытовой жизни и весьма далекого от образа царя Итаки, баловня Афродиты и любимца Бессмертных. У Григорьева, как и у Гоголя, сюжет об Одиссее обращен к живой человеческой жизни, живому человеку и, что предельно важно, к его эстетическим запросам. Ведь главным в жизни Ивана Ивановича становится искание воплощенной красоты, высокого поэтического идеала. Не случайно Григорьев знакомит нас со своим героем через его восприятие игры великого итальянского трагика Сальвини. Эта черта григорьевского Одиссея-эстета не могла не быть близкой Анненскому, который возлагал на искусство особую миссию в культурной эволюции человека.

Одиссей Григорьева близок *Ник. Т-о* Анненского, который также ищет «в океане мутных далей», «между заносами пустынь» «следов» высокой Поэзии и «в безумном чайные святынь» готов «Бежать <...> презрев гордыню храма/И славословие жреца» («Поэзия»).

Подобно Григорьеву, Анненский сам путь-поиск, странствие осмысляет как движение души и мысли героя. Романтики, по мнению Анненского, указали путь смещения героических потенций личности из сферы действия в область духа.

При этом Анненский неоднократно и подчас довольно иронично высказывался по поводу романтического подхода к жизни и к искусству, хотя и признавал мощь этого литературно-философского движения, «отразившего целые века культурной жизни» [17, с. 106]. Не углубляясь в критическую оценку, данную Анненским романтизму и как отношению к жизни, и как художественному методу, скажем только, что его *Ник. Т-о*, преследуемый на своем пути мучительным вопросом совести, в отличие от григорьевского Ивана Ивановича, не склонен «жертвовать всем положительным в жизни» ради только искусства, поэтического впечатления, он, наоборот, ищет ее положительного основания, «оправдания» «безнадежной разоренности <...> пошлого мира» [5, с. 138].

Гипотетически можно предположить, что не последнюю роль в выборе Анненским псевдонима сыграл выход в свет в 1901 г. «Полного собрания сочинений» А. А. Фета в 3-х томах под редакцией Б. В. Никольского. Именно это издание стихотворений Фета Анненский особым образом выделял и называл «только что собранной сокровищницей» поэта [там же, с. 95]. В фетовском собрании в разделе «Вечерние огни» было опубликовано одно незатейливое стихотворение, которое, в частности, было отмечено критикой [см.: 18]:

Кто писал стихи иль прозу?
Кто дарил вот эту розу?
(То ж выходит, да не то!) —
В этом весь вопрос опасный,
И хотел бы, друг прекрасный,
Настоящим быть я «кто»!
[19, с. 73].

Знакомство с этой фетовской автопародией, думается, вполне могло стать провоцирующим для Анненского фактором в выборе псевдонима, который, таким образом, может прочитываться как реплика поэта в творческой полемике с русской поэтической традицией XIX века [об этом см.: 20].

Если в стихотворной пародии Фета фигура поэта весьма иронично оценена как ненастоящий «кто», то есть, по сути, — *никто*, то принципиально иную позицию занимает Анненский. По точному замечанию Гитина, «Никто» Анненского — это некий символ, сформированный как отрицательная лексема, но с положительным смыслом.

Выбор псевдонима *Ник. Т-о* обусловлен у Анненского эстетическими воззрениями на природу творчества. В черновом варианте статьи «По ту сторону страха и жалости», незавершенном творческом манифесте, поэт утверждал, что извечный конфликт, внутри которого живет художник, — конфликт между жизнью и мыслью: «Жизнь сильная своей красотой и интересная своей силой и мысль...» [21, л. 3]. Причем творческая мысль, по Анненскому, не принадлежит художнику — эта «вековая безличная Мысль» [7, с. 287]. Поэт оказывается только носителем «коллективного ума» [5, с. 224]. Именно эта функция подчеркивалась выбором псевдонима *Ник. Т-о*. В связи с раскрытием загадки псевдонима Анненского и его творческого диалога с Ницше, интересную гипотезу, на наш взгляд, выдвинула О. Д. Филатова, однако в данном случае речь идет не о литературных интенциях [22].

Псевдоним *Ник. Т-о*, по замыслу Анненского, должен был сыграть роль «симпатического» символа и выполнить функцию сближения поэта с читателем, *внушая* последнему идею героического противостояния страхам и соблазнам бытия. Не случайно в статье «Что такое поэзия?» он писал о гипнотической силе поэтического слова [5, с. 202].

Между тем в судьбе самого псевдонима Анненского особую роль сыграла и другая, литературная традиция. Веским основанием для рассмотрения *Ник. Т-о* в контексте античной драматургии служит работа Анненского над переводом драмы Еврипида «Киклоп» и свойственное ему стремление сближать или, по крайней мере, соотносить еврипидовскую эпоху конца 5 в. до н. э. с эпохой рубежа XIX — XX веков.

Неизвестно точно, когда Анненский перевел «Киклопа», но к моменту выхода книги «Тихие песни» в 1904 г. этот перевод был готов, о чем свидетельствует письмо Анненского к С. Л. Пташицкому от 6 ноября 1904 г. [23, с. 375].

Летом 1905 г. Анненский написал статью ««Киклоп» и драма сатиров», в которой принципиально развел гомеровского Одиссея, героя сказки и мифа, и еврипидовского Одиссея. Характеристики же, данные Анненским еврипидовским героям — Полифему, Одиссею, сатирам, вполне могут быть спроецированы на его представления о современной жизни и человеке рубежа веков.

В своем разборе «Киклопа» Анненский отмечал, что мысль драматурга сосредоточена на Полифеме,

который показан как капризный домовладыка, придрчивый и раздражительный мещанин, упрямый и наивный хозяин [24, с. 621]. По мнению Анненского, еврипидовский Полифем — уже не столько символ «стихийной силы жизни», сколько воплощение ее пошлости и грузности. Именно такой, пошлой и грузной, воспринималась жизнь и самим Анненским — «русским Еврипидом», как его называли современники. В «Тихих песнях» подобное представление о жизни скрывается за образами банального Дня («Утро»), «черной заразы» скуки, «постылого ребуса бытия» («Идеал»), Циклопа скуки («В открытые окна»), мучительно грубого и тяжелого «молота жизни» («Молот и искры») и т. д.

В свою очередь, еврипидовский Одиссей и сладострастные сатиры, пленники Полифема, символизируют человеческую душу с ее условным величием, болезненной чувственностью, любовью к мистификации и игре; душу, осознавшую свое бессилие перед действительностью, истончившуюся, живущую бесконечно пестрой сменой впечатлений.

Заметим, что весьма условными оказываются и победы *Ник. Т-о*, который осознает свою бездейственность и болезненно переживает иллюзорность «отваги» мечты, ее «обманчивость», «сдавшейся мысли позор»:

Но я... безучастен пред нею
И нем и недвижим лежу...
(«Который?»)

Кроме того, пошлый Полифем, «обесцвеченный» Одиссей, сладострастные сатиры у Еврипида — порождение болезни своего времени. По этому поводу Анненский писал: «Еврипид, который сам был в вопросах веры глубоким философом, лишней раз с болью остановился для своего Одиссея на одном из характернейших явлений своего времени: софистика и риторство безмерно обесценили в афинском обществе религию, запросы на нее понизились, и религия отыгрывалась на мистицизме» [24, с. 618]. Как замечает Анненский, Полифема и Одиссея у Еврипида роднит одна общая черта: если Полифем «тронут софистикой и риторством» и «слово бог для него растяжимо», то Одиссей выступает «оппортунистом религиозного чувства» [там же, с. 618]. «Одиссей скептик, Одиссей чуть ли не безбожник. <...> Одиссей постоянно говорит о богах. <...> А вместе с тем, попадая в трудное положение, Одиссей не прочь и усомниться в силе бессмертных», — замечал Анненский (курсив мой — Г. П.) [там же].

Мистические чаяния, религиозные брожения, «софистика и риторство», философская устремленность — характернейшие черты не только эпохи Еврипида, но и русского общества рубежа XIX-XX веков. Не случайно *Ник. Т-о*, подобно еврипидовскому Одиссею, заражен сомнением и отрицанием, но тем сомнением, о котором сам поэт писал: «Я жадно ищу понять и учиться. Но для меня не было бы более торжественного и блаженного дня, когда бы я разбил последнего идола» [5, с. 485]; «Для меня peut-être¹ — не только бог, но это *все*, хотя это не ответ и не успокое-

ние... Сомнение... Бога ради, не бойтесь сомнения... Останавливайтесь, где хотите, приковывайтесь мыслью, желанием к какой хотите низине, творите богов и *горе* и *долу* — везде, но помните, что вздымающая нас сила не терпит иного девиза, кроме *Excelsior*²» [там же, с. 481].

В способности человека сомневаться, осмыслять впечатления бытия, в способности к «постоянному раздумью» над движениями собственной души, которую и демонстрирует *Ник. Т-о*, Анненский видел залог высвобождения человека из плена и власти Полифема, «цепкой реальности», преодоления «отраднейшей лжи», что «мы в сознание носим» («∞»). Но главное, что сближает *Ник. Т-о* с еврипидовским Одиссеем, — их сугубо человеческая сущность, со всеми свойственными ей слабостями.

Ник. Т-о действительно несет связь с мифом, но опосредованную литературной традицией, в рамках которой развитие образа Одиссея шло по пути героизации его человеческой природы и уяснения ее эстетической сущности. Сам Анненский по этому поводу писал, что «мифы дошли до нас не только о ч е л о в е ч е н н ы м и, но и глубоко — ч е л о в е ч н ы м и» [7, с. 178].

Эту литературную природу псевдонима Анненского невозможно не учитывать в подходе к оценке «Тихих песен». Выбирая «псевдоним-маску», Анненский сознательно ориентировался не на то, чтобы скрыть человеческую психологию, а, наоборот, на более полное ее выявление. И дело вовсе не в том, что душа поэта «убита непосильной тоской» [25, с. 620], что он человек «с надорванной волей и развитой рефлексией», «наследник фаланги «лишних людей»», чеховский интеллигент [26, с. 296]. Все эти черты, приписываемые Анненскому критиками и исследователями, только часть той человеческой природы, раскрытие которой, по его замыслу, должно сблизить его с читателем, таким же, как он, — *Никто*.

Анненский считал, что через эту лирическую близость поэта и читателя должна утверждаться мысль об интеллектуально-волевом и нравственном героизме человека, современного Одиссея. Однако именно этот расчет оказался опрометчивым. Предельно обнаженные психологические состояния души, закрепленные в лирике «Тихих песен», не сближали Анненского с читателем, а разводили его с ним, что во многом предопределило критическую оценку, прозвучавшую в первых отзывах на «Тихие песни», где *Ник. Т-о* обвинили в «близости к помешательству» [27, с. 386], в «оторванности от мира» [25, с. 620] и т. д.

Заметим, что время работы над статьей ««Киклоп» и драма сатириков», в которой драматический Одиссей был осмыслен Анненским как существо «безнадежно обесцвеченное», «потерявшее всякое обаяние оригинальности и глубины» [24, с. 617], оказалось переломным, повлекшим за собой период «переоценки ценностей» и, в конечном счете, отказ от псевдонима *Ник. Т-о*. В письме к Е. М. Мухиной Анненский параллельно пишет о завершении «огромной статьи о сатирической драме» и о критической

переоценке своих прежних идеалов: «В болезни я перечитал, знаете кого? Морис Барреса... И сделалось даже страшно за себя... Давно ли я его читал, а ведь это были уже не те слова, которые я читал еще пять лет тому назад. Что случилось с эгоизмом, который меня еще так недавно увлекал? Такой блеклый и тусклый стал этот идеал свободного проявления человеческой личности!.. Как будто все дело в том, что захотел, как Бальмонт, сделаться альбатросом, и делайся им...» [5, с. 459].

Литературная природа *Ник. Т-о* не только определяла особые смысловые перспективы этого псевдонима-маски, но и обременяла ее чертами гооголевского Одиссея-Чичикова, «ошеломляюще телесного», природа которого «определяется вся его едою» [там же, с. 227, 228], григорьевского Одиссея-Ивана Ивановича, прожигателя жизни, «трагедии ломающего», еврипидовского Одиссея-моралиста, даже ум которого «какой-то показной, ненастоящий, а главное ненужный» [24, с. 618].

В силу этого идея героического противостояния «вековой безличной Мысли» и Жизни явно профанировалась.

Псевдоним *Ник. Т-о* оказывался слишком индивидуализированным, не отзывался в душе читателям сочувствием и пониманием и воспринимался как «наивная» и «сомнительная» литературная игра [25, с. 620], не более чем прихоть художника. Видимо, и сам Анненский понял это. В письме к С. А. Соколову от 11 ноября 1906 г., отвечая на критику и упреки в «эстетическом нигилизме», прозвучавшие в символистских «Весах» [см.: 28], Анненский заметил в *post scriptum*¹: «Я бросил псевдоним «Ник. Т-о»» [5, с. 469]. Таким образом, поэт не просто отказывается от своего псевдонима, он его *бросает*, как ненужную и надоевшую маску.

Список литературы

1. Гитин В. В. Точка зрения как эстетическая реальность. Лексические отрицания у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. — СПб., 1996. — С. 3.
2. Мусатов В. В. «Тихие песни» Иннокентия Анненского // Известия РАН. Сер. лит. и яз. — 1992. — Т. 51. — № 6. — С. 14–24.
3. Иванова О. Ю. Античность как энтелехия культуры «серебряного века». Автореф. дис... канд. культур. наук. — М., 1999.
4. Анненский И. Мои досуги. Собранные из периодической печати мелкие сочинения Федора Буслаева // Библиограф. — 1888. — № 1. — С. 35
5. Анненский И. Книги отражений. — М., 1979. — С. 207.
6. Анненский И. И. Н. Потапенко. Сочинения // Журнал Министерства народного просвещения. — 1907. — Февраль. — С. 232.
7. Анненский И. Ф. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. — 1908. — № 7. — С. 179.
8. Виноцкий И. Теодиссея Жуковского: гомеровский эпос и революция 1848–1849 годов // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 60. — С. 191.
9. Стецкий Н. Я. Памяти А. А. Фета (1892–21 ноября 1902). — СПб., 1903. — С. 14–15.
10. Анненский И. Разбор стихотворного перевода лирических стихотворений Горация П. Ф. Порфирова. — СПб., 1904. — С. 3.
11. Переписка П. А. Вяземского с В. А. Жуковским/Публ. М. И. Гилельсона // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник на 1979 год. — Л., 1980. — С. 39.
12. Гоголь Н. В. Духовная проза. — М., 1992. — С. 62.
13. Ашимбаева Н. Т. Русская классическая литература в критике И. Анненского. Автореферат дис... канд. филол. наук. — Л., 1985.
14. Подольская И. И. И. Анненский — критик // Анненский Иннокентий. Книги отражений. — М., 1979. — С. 501–542.
15. Пономарева Г. М. «Книги отражений» И. Анненского и критика А. Григорьева // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. — СПб., 1996. — С. 86–94.
16. Григорьев А. Воспоминания. — Л., 1980. — С. 264–265, 270.
17. Анненский И. Ф. Очерки истории русской литературы... составил А. Радонежский. СПб., 1899 // Анненский И. Ф. Учено-комитетские рецензии. 1899–1900 годов. — Иваново, 2000. — С. 106.
18. Коробка Н. Поэзия Фета // Образование. — 1901. — № 7–8. — С. 13.
19. Фет А. А. Полн. собр. стих./Под ред. Б. В. Никольского. Т. 1. — СПб., 1901. — С. 73.
20. Петрова Г. В. Фетовские «Параллели» Иннокентия Анненского // Вестник НовГУ. Сер. «Филология». Спец. вып. «Мусатовские чтения — 2009». — 2010. — № 56. — С. 53–57.
21. РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 179. Л. 3.
22. Филатова О. Д. Иннокентий Анненский и Фридрих Ницше: к вопросу влияния // Вестник НовГУ. Сер. «Филология». Спец. вып. «Мусатовские чтения — 2009». — 2010. — № 56. — С. 66–70.
23. Анненский И. Ф. Письма. Т. 1. 1879–1905/Сост. и коммент. А. И. Червякова. — СПб., 2007. — С. 375.
24. Театр Еврипида. Т. 1. — СПб., 1906. — С. 621.
25. Блок А. Ник. Т-о. Тихие песни // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. — М.; Л., 1962. — С. 620.
26. Гинзбург Л. Я. О лирике. — М., 1997. — С. 296
27. М. М-в. Ник. Т — о. Тихие песни. С прил. сб. стих. перев. «Парнасцы и проклятые». С-Петербург, 1904 // Русский вестник. — 1904. — Июль. — С. 386.
28. Петрова Г. В. И. Ф. Анненский и «Весь»: к постановке проблемы // Из истории символистской журналистики: «Весь». — М., 2007. — С. 127–138.

Примечания

1. Может быть (*фр.*)
2. Выше и выше (*лат.*)