

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

Г.В.ПЕТРОВА

***ТВОРЧЕСТВО
ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО***

Учебное пособие

Великий Новгород
2002

*При поддержке Института “Открытое общество”
(Фонд Сороса), Россия*

Настоящее издание является учебным пособием к спецкурсу по творчеству И.Ф.Анненского, и в целом может быть использовано в преподавании истории русской литературы конца XIX – начала XX вв. В пособии анализируются лирические трагедии, критические и теоретические работы поэта, в том числе и неопубликованные, главное же внимание уделено рассмотрению динамики развития его лирической системы. В результате складывается общий очерк творчества И.Ф.Анненского, одного из крупнейших поэтов в истории русской литературы рубежа веков, чьи художественные открытия обозначили новые перспективы развития поэзии XX века.

Пособие рекомендуется для студентов–филологов, аспирантов и преподавателей вузов.

Оглавление

Введение

Глава 1. “Муки мысли”: проблема страдающего сознания в эстетике и творчестве Анненского (драматургия и “Тихие песни”)

Глава 2. “Трагедия иронической муки” (“Театр Еврипида”, “Книги отражений”, “Кипарисовый ларец”)

Основные даты жизни и творчества И.Ф.Анненского

Избранная библиография о жизни и творчестве И.Ф.Анненского

Введение

*Тайна? Но ей довольно места и на острие твоего пера.
Да как бы и там еще ей не пришлось иногда делиться с Иронией,
Тайне. Далеко с портала четкие, мерещатся мне и слова:
<Аполлон улыбается не гордости мастера, а рвению ученика>
И.Анненский*

Творчество Иннокентия Анненского до сих пор остается одним из загадочных явлений в русской литературе рубежа XIX - XX веков. На наш взгляд, эта “загадка” Анненского, как и его “непонятость” эпохой, во многом предопределены уникальностью творческой биографии поэта. Анненский родился 20 августа 1855 года и фактом своего рождения принадлежит второй половине XIX века. С одной стороны, он является современником А.П.Чехова, В.Г.Короленко, В.М.Гаршина, С.Я.Надсона. Однако творческий дебют Анненского, если не считать прошедших практически незамеченными публикаций лирических трагедий “Меланиппа-философ” и “Царь Иксион”, соответственно в 1901 и 1902 годах, состоялся только в 1904 году, когда поэт в возрасте 49 лет на собственные средства издал свою первую и единственную прижизненную книгу стихов “Тихие песни”, состоящую из 53 оригинальных стихотворений и приложения стихотворных переводов французских поэтов – “парнасцев и проклятых” - Ш.Бодлера, Ш.Леконта де Лиля, П.Верлена, С.Прюдома, А.Рембо, С.Малларме, Ш.Кро, М.Роллина, Т.Корбьера, Ф.Жамма. Таким образом, Анненский оказался поэтом, принадлежавшим одновременно двум культурным эпохам: уходящему XIX столетию и вступающему в силу XX веку.

При этом на протяжении почти всей жизни Анненский-поэт находился почти вне поля зрения литературных кругов. Современники больше знали Анненского - педагога, критика русской литературы, филолога, переводчика. Так, В.В.Гофман даже в 1909 году, когда уже увидели свет три его лирические трагедии, книга стихов “Тихие песни”, когда поэт уже периодически выступал с небольшими подборками своих стихотворений в Литературном приложении к газете “Слово”, в журналах “Перевал” и “Трудовой путь”, в альманахе “Белый камень”, в письме к А.А.Шемшурину писал: “Вчера был в Царском Селе у Анненского (один из редакторов “Аполлона”): очень интересный старик – какой-то спесивый, важный и учености действительно изумительной и, даже примеряя к собственным возможностям, непостижимой. Однако не без некоторых слабостей. Вы его знаете, – он перевел всего Еврипида и написал ряд критических исследований”¹. Как видно, и для автора письма, и для его корреспондента имя Анненского практически не связывается с поэтическим творчеством. В свою очередь, можно вспомнить и известное признание М.Волошина, утверждавшего: “Для меня здесь [в Анненском – Г.П.] было около десятка различных лиц друг с

¹ ОР РГБ. Ф.336. Шемшурины. Картон.2. Ед.хр.13. Гофман Виктор Викторович. Письма к Шемшурину Андрею Акимовичу.

другом не схожих ни своими интересами, ни возрастом, ни характером деятельности, ни общественным положением”².

При этом чуть позже творческое наследие Анненского, плод труда “тихого” и “систематического”³, окажется востребованным целой плеядой молодых поэтов и критиков. Так, С.Городецкий в статье “Формотворчество”, отмечая появление в 10-х гг. XX века новых тенденций в развитии русской поэзии, “взрывающих” символистское мифотворчество, одним из первых связал их с именем Анненского и его посмертно изданной книгой стихов “Кипарисовый ларец”. “Наверное, “Кипарисовый ларец” откроет нам новые изломы формотворчества...” - писал Городецкий⁴. В 1914 году Евгений Архиппов издал первую библиографическую работу по творчеству Анненского, в которой назвал его “Светлым Учителем, Поэтом и русским Еврипидом”⁵. А в 1916 году В.М.Жирмунский в рецензии на сборник стихов Георгия Адамовича “Облака” возвел поэтический метод поэта, как, впрочем, и всех Гиперборейцев, “преодолевших символизм”, к Анненскому, назвав последнего их учителем⁶. Уже стало широко известно, что учителем признавали Анненского и Гумилев, и Ахматова, которая утверждала, что “...дело Анненского ожило со страшной силой в следующем поколении”, называя при этом Б.Пастернака, В.Хлебникова, В.Маяковского, О.Мандельштама⁷. В рассуждениях Ахматовой далеко не случайно появились имена поэтов не только исторически связанных с акмеизмом, в разговоре о котором уже привычны упоминания имени Анненского, но и поэтов футуристического толка, поскольку некоторые из них и сами признавали особую роль, которую сыграло творческое наследие Анненского в становлении их эстетики и поэтики. Так, в 1914 году в альманахе интуитивной критики и поэзии “Очарованный странник”, выпускаемом издательством эгофутуристов, была опубликована статья Д.Крючкова “Критик-интуист. (Иннокентий Анненский)”, проникнутая “благоговейным преклонением” перед автором “Кипарисового ларца”. Более того, слова Анненского из статьи “Бальмонт-лирик”: “Мы слишком привыкли смотреть на слово сверху вниз, как на нечто бесцветно-служилое, точно бы это была какая-нибудь стенография или эсперанто, а не эстетически ценное явление из области древнейшего и тончайшего из искусств, где живут мировые типы со всей красотой их эмоционального и живописного выражения”⁸, Д.Крючков рассмотрел как органично вписывающиеся в “футуристическую эру” и сопроводил их следующим комментарием: “Не вчера ли это написано, – быть может, это в защиту самовитого слова Николай Бурлюк или кто-нибудь из наро-

² Волошин М. Путник по вселенным. М., 1990. С.190.

³ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.168. “Поэтические формы современной чувствительности”, черновой набросок статьи. Л.1.

⁴ Городецкий С. Формотворчество // Золотое Руно. 1909. №10. С.56 – 57.

⁵ Архиппов Е. Библиография Иннокентия Анненского. М., 1914. С.7.

⁶ Жирмунский В. Георгий Адамович. “Облака”. Стихи. “Гиперборей”. Петроград.1916. // Биржевые ведомости. 1916. №15861. 14 октября. Утр. вып. С.5.

⁷ Ахматова А. Сочинения: В 2-х тт. Т.2. М.,1986. С.202.

⁸ Анненский И. Книги отражений. М.,1979. С.93. [Далее по тексту (КО), с указанием страницы].

дившихся “всяков” ратоборствует?”⁹. В свою очередь, и другой эгофутурист Виктор Ховин источником своей интуитивной критики, которая, по его мнению, должна придти на смену истории литературы, называл критику Анненского¹⁰.

В свое время, А.В.Федоров, автор единственной монографии о творчестве Анненского, завершая свой разбор наследия поэта, отмечал: “Вопрос о той роли, которую для дальнейшей истории русской и русской советской поэзии сыграло искусство Анненского, в сущности, почти не освещен, но вопрос этот весьма реален”¹¹. Таким же “реальным” и неосвященным он остается и поныне и будет оставаться до тех пор, пока не произойдет действительное признание и раскрытие “страшной силы” небольшого по объему творческого наследия поэта.

Л.Я.Гинзбург, пытаясь объяснить популярность Анненского в 10-х гг. XX столетия, отмечала: “Постсимволистской поэзии понадобился тогда Анненский с его психологизмом и новым пониманием позиции поэта”, когда потребовалось “преодолеть символистское развеществление”¹². При всей авторитетности мнение Л.Я.Гинзбург на сегодняшний день не может быть признано исчерпывающим, да и в самих ее рассуждениях обнаруживается некоторое противоречие. Раскрывая содержание “новой позиции поэта” у Анненского, Л.Я.Гинзбург, утверждала, что сквозь его лирику “проходит человек с надорванной волей и развитой рефлексией - тем самым преемник фаланги “лишних людей” и современник чеховского интеллигента, не приспособленного ни к борьбе, ни к созданию личного благополучия”¹³, что в его лирике речь идет о “сознании, раздавленном будничной неподвижностью”¹⁴. При этом О.Э.Мандельштам, ярчайший представитель этой самой “постсимволистской поэзии”, которой “понадобился” Анненский, называл свою эпоху “героической эрой”, наступившей в жизни слова, и не только вспоминал об “уроках творчества Анненского”, но и его самого считал представителем “эллинизма героического, филологии

⁹ Крючков Д. Критик-интуист. (Иннокентий Анненский) // Очарованный странник. Альманах интуитивной критики и поэзии. 1914. Вып. III. С.13.

¹⁰ Ховин В. Футуризм и война // Очарованный странник. Альманах зимний. 1915. №6. С.5 – 9.

¹¹ Федоров А. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984. С.252.

¹² Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1964. С.342.

¹³ Гинзбург Л.Л. О лирике. М., 1997. С.296. Эта мысль Л.Я.Гинзбург восходит еще к первым откликам на поэзию И.Ф.Анненского, в частности, к работе Вяч.Иванова “О поэзии Иннокентия Анненского”, где отмечалось, что в лирике Анненского переживается “Трагизм прикованного к земной пыли, изнемогающего в своей эмпирической ограниченности “бескрылого духа, полоненного землей”, что здесь “Уединенное сознание допеваает <...> свою тоску...”. (Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С.170,179. Вперв.: Аполлон. 1910. №4. С.17, 24.). Мнение Л.Я.Гинзбург, в свою очередь, надолго предопределило подход к изучению лирики Анненского в истории литературы и до сих пор имеет своих последователей. Например, А.Кушнер, в одной из последних своих работ об Анненском пишет: “Человек Анненского так же, как чеховский герой, не знает окончательных ответов...”. (Кушнер А. “Среди людей, которые не слышат...” // Новый мир. 1997. №12. С.194.). Однако в последнее время эта точка зрения уже не раз подвергалась и сомнению. Так, полемизируя с Л.Я.Гинзбург, В.В.Мусатов, справедливо замечает: “По своему строю, смысловой направленности, по этике лирика Анненского представляла собою нечто прямо противоположное чеховскому творчеству. А лирический герой его не имел ничего общего с чеховскими интеллигентами. Параллель “Анненский – Чехов” <...> одно из наиболее досадных недоразумений”. (Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С.184 – 194.).

¹⁴ Гинзбург Л.Я. Указ. соч. С.317.

воинствующей”¹⁵. В этой связи более убедительным нам представляется мнение В.В.Мусатова, утверждающего, что Анненский, выработав особую позицию творческой личности, воплотил в своей лирике и особый принцип героического, и “наметил пути развенчания “романтической оппозиции по отношению к истории”, таким образом, в чем-то предвосхитив формирование принципов историзма, объективизма и драматизма, которые были осуществлены в границах уникальных лирических систем Мандельштама, Ахматовой, Пастернака¹⁶.

Ну а начиналось все с “чепухи”, так оценит Анненский свои первые поэтические опыты в “Автобиографии”: “Как большинство людей моего поколения, если они как я, выросли в литературных и даже точнее – литературских традициях, я рано начал писать. <...> Черт знает что!” (КО,495). Осознание своего поэтического предназначения придет к Анненскому не сразу. Изначально в его жизни наметилось, как он сам определял, два русла – “педагогическое и литературное” (КО,447), но где-то подспудно на протяжении учебы в университете, преподавания в гимназиях, во время занятий переводами трагедий Еврипида и выступления в различных журналах с научными рецензиями (полемическими статейками, как он их сам называл) происходило становление и формирование крупного поэта, чьи художественные открытия обозначат новые перспективы в поэзии XX века.

Исследователи творчества Анненского уже не раз отмечали, что его поэтическая система имела противоречивые и сложные основания. Но еще В.Александров, откликнувшийся на первое серьезное издание поэтического наследия Анненского в советскую эпоху в большой серии “Библиотеки поэта” в 1937 году, заметил, что без понимания общественного распада и идейного кризиса 70 – 80-х годов XIX века, “мы не поймем и поэзии Анненского”¹⁷. Нравственно-интеллектуальная атмосфера последних трех десятилетий XIX века, действительно, оказалась важнейшим фактором, повлиявшим на формирование художественного сознания Анненского. Вспомним один из шедевров его любовной лирики:

Нависнет ли пламенный зной
Иль, пенясь, расходятся волны,
Два паруса лодки одной,
Одним и дыханьем мы полны.

Нам буря желанья слила,
Мы свиты безумными снами,
Но молча судьба между нами

¹⁵ Мандельштам О. Собр. соч.: В 4-х тт. Т.2. М.,1991. С.225, 252.

¹⁶ Мусатов В.В. Указ. соч. С.442.

¹⁷ Александров В. Иннокентий Анненский // Литературный критик. 1939. Кн.5 – 6. С.118.

Черту навсегда провела.

И в ночи беззвездного юга,
Когда так привольно-темно,
Сгорая коснуться друг друга
Одним парусам не дано...

(“Два паруса лодки одной”)¹⁸ (43)

Своеобразным комментарием к этому стихотворению, конечно не исчерпывающим всего его содержания, могут выступить строки из статьи С.Каминского “Пессимизм как философская доктрина”, опубликованной в журнале “Наблюдатель” в 1885 году: “Словом, любовь <...> чуждое нам, не наше дело. Нам принадлежит в ней только мучительная тоска и жажда отделаться от последней, слиться в одно с любимым существом и обнять в лице его абсолютное, всю вселенную. Но как только объятие совершилось, завеса тот час же падает с наших глаз, и мы – уже не сомневаемся в том, что не всю вселенную держим в руках, а такое же томящееся одиночеством существо, как и мы сами, и при том даже от него остаемся обособленными, каждый со своей индивидуальностью как было раньше <...> пессимисты, без сомнения, вполне верно подметили психологическую основу любви в тоске индивидуального существования и стремлении пополнить себя, расширить пределы своей личности”¹⁹.

Психологический комплекс, сформированный быстрым усвоением на русской почве в 70-80-е годы XIX столетия “философии пессимизма” стал одной из составляющих творческой личности Анненского. Об этом свидетельствуют и воспоминания П.П.Митрофанова, близко знавшего поэта: “Чтобы не погибнуть и иметь возможность жить, т.е. думать и чувствовать, необходимо другое – сострадание к человеку, мука за брата своего. Анненский исповедовал эту мысль тайно в кругу друзей и явно в своих произведениях. Он выработал себе по этому поводу целую мистическую теорию: мир заключает в себе лишь известную сумму зла, и страдающие должны радоваться, если свалится на них лихая беда или лютая болезнь, они тем облегчают бытие всего человечества”²⁰. Как все это оказывается близко альтруизму 70-х гг., который оказался следствием “острого религиозно-моралистического возбуждения”²¹, пережитого русским обществом во второй половине XIX века.

Причем Анненский и в “Автобиографии”, и в статье “Клара Милич. Умиравший Тургенев”

¹⁸ Здесь и далее стихотворения и лирические трагедии Анненского цитируются по изданию: Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.,1990. (Б-ка поэта. Большая серия), с указанием страницы в скобках.

¹⁹ Каминский С. Пессимизм как философская доктрина // Наблюдатель. 1885. Ноябрь. С.124 – 125.

²⁰ Митрофанов П.П. Иннокентий Анненский // Русская литература XX века. 1890 – 1910. В 2-х тт. / Под ред. Проф. С.А.Венгерова. Т.2. М.,1915. С.287.

²¹ Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс,1991. С.401.

особо отметит свою личную причастность исторической судьбе поколения 70-х гг. Так, анализируя образ Купфера, он будет писать: “И что же общего у него с концом 70-х годов, когда заставил его жить Тургенев. Неужто Купфер читал брошюру Драгоманова²² и переживал в м е с т е с н а м и “Четыре дня” Гаршина? Неужто это для него тонкая улыбка Глеба Успенского так скорбно осветила весь романтизм *старых* народников?..” (КО,39) [разрядка наша – Г.П.]. Феномен поколения 70-80-х годов XIX столетия состоял в изначальной внутренней противоречивости черт, ему присущих. С одной стороны, острое болезненное переживание уже начавшегося разложения народничества, разочарования и “хандра”, утрата ощущения цельности и смысла жизни, пессимистические настроения и интерес к мистике, бессознательным движениям человеческой души, с другой - отчаянная борьба за идеал активной, героизированной личности и новые драматические поиски единства и ценности бытия. Именно на долю этого поколения, поколения Анненского, выпало переживание процесса “расшатывания”, “сдвига” в веками складывающейся системе ценностей, который в 90-е годы завершится их “переоценкой”.

В ранних поэтических произведениях Анненского, которые дошли до нас в очень небольшом количестве, поскольку в 1908 году Анненский сжег свой архив, а ни одно из ранних произведений так и не было опубликовано им при жизни, рельефно проступают психологические черты человека “конца века”: “отравленность”, как говорил сам поэт, “Эдгаром По и его французским переводчиком”²³ (КО,39), отзвуки шопенгауэровской философии (стихотворение “NOTTURNO”), религиозные сомнения и размышления (поэма “Магдалина”).

Чтобы воссоздать атмосферу, породившую феномен Анненского, обратимся к рассуждениям Г.Флоровского, который, осмысляя особенности развития русского общественного сознания в конце XIX века, писал: “Расходятся и вновь сталкиваются два настроения: и с т о р и з м и м о р а л и з м <...> Остро проявляется историческая любознательность, историческое чутье и внимание, любовь и умение возвращаться сочувственным воображением в прошедшие века. Эта новая чуткость сочетается нередко с <...> философским проникновением в историю... <...> Но в те же годы начинается и какой-то неудержимый рецидив “отвлеченного морализма”. И в нем историче-

²² При издании в 1979 году “Книг отражений” в серии “Литературные памятники” А.В.Федоров, комментируя статью “Умиравший Тургенев. Клара Милич” утверждал, что Анненский “имеет в виду не какую-то конкретную брошюру Драгоманова, а его брошюры как характерное чтение студента конца 70-х годов XIX века” (КО,585). Позже он же высказал предположение, что в данном случае речь у Анненского может идти о брошюрах М.П.Драгоманова “Внутреннее рабство и борьба за освобождение” (Женева-Базель-Лион,1877) или “До чего довоевались” (Женева,1878) (Анненский. Иннокентий. Избранные произведения. Л.,1988. С.697). Однако в этот период не меньший общественный резонанс вызвала и брошюра М.П.Драгоманова “Детоубийство, совершаемое русским правительством” (Женева,1877). Более того, гипотетически можно предположить, что строки Анненского из стихотворения “Гармония”: “И чье-то молодое за меня / Кончается в тоске существованье”, вызваны как раз острым переживанием катастрофы народнического движения, повлекшей за собой гибель многих ее участников, средний возраст которых был 18 – 20 лет и многих из которых Анненский по всей видимости знал раньше. Так, помимо Иннокентия, в семье его старшего брата Н.Ф.Анненского воспитывался и другой юноша Ваня Ермолаев, который был участником террористического акта 1881 года против царя.

ская нечувствительность и даже прямое нечувствие скрещивается с пафосом безусловного долженствования. <...> Здесь были свои приобретения. Повысилась нравственная восприимчивость, иногда слишком нервная и болезненная. Усилилась личная заинтересованность в религиозной проблематике. Но с этим нераздельны и опасности. И всего сложнее о п а с н о с т ь п с и х о л о г и з м а: точно уход с бурных просторов объективной действительности в некую теплицу чувствительного сердца”²⁴. Сознание раннего Анненского не чуждо этих настроений. Еще в начале 70-х годов, по собственному признанию, он “б р е д и т религиозным жанром Мурильо” (КО,495) [разрядка наша. – Г. П.], результатом чего становится написание нескольких стихотворений на сюжеты картин Мурильо (“Канцоны на посещение Эрмитажа”) и поэмы “Магдалина”, текст которой насквозь пронизан “религиозно-моралистическим возбуждением”. А в 1975 году, поступив в Петербургский университет на историко-филологический факультет, у Анненского остро проявляется “историческая любознательность, историческое чутье и внимание, любовь и умение возвращаться сочувственным воображением в прошедшие века”. В автобиографическом разделе “Критико-биографического словаря русских писателей и ученых”, С.А.Венгеров, ссылаясь на сведения полученные, по всей вероятности, от самого Анненского, писал о нем: “С тех пор как себя помнит, любил заниматься и с т о р и е й и с л о в е с т н о с т ь ю и чувствовал антипатию ко всему элементарному и банально-ясному”²⁵ [разрядка наша. – Г.П.]. “Историзм” как одна из составляющих общественно интеллектуального настроения второй половины XIX века, по-своему отозвался на всех видах деятельности Анненского. В период учебы в университете определяется его интерес к проблемам исторического развития культуры, искусства, языка. Поэт признавался: “В университете, – как отрезало со стихами. Я влюбился в филологию и ничего не писал кроме диссертаций” (КО,494). Причем в научной деятельности Анненский всегда будет отдавать приоритет методу сравнительно-исторического анализа и исследованию генезиса того или иного явления культуры или искусства ²⁶. На “историко-генетическую основу” должно, по мнению Анненского, опираться и школьное изучение явлений словесности ²⁷. Сама творческая деятельность, в частности, поэтическая, по его мнению, неотделима от истории. Так, еще в 1899 году он выскажет мысль о том, что

²³ Имеется в виду Ш.Бодлер.

²⁴ Флоровский Георгий, прот. Указ. соч. С.450.

²⁵ Венгеров С.А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. (Историко-литературный сборник). Т. VI. СПб., 1897 – 1904. С.341.

²⁶ По этому поводу Анненский писал: “Завоевания сравнительного метода с каждым шагом становятся неоспоримее и прочнее...” (Анненский И.Ф. Слово о полку Игореве как художественный памятник Киевской дружинной Руси. Е Барсова. Два тома. М., 1888. // Журнал Министерства Народного Просвещения [Далее по тексту: ЖМНП]. 1888. Апрель. С.504) или “Сравнительный метод один из самых широких и важных научных методов...” (Анненский И. Grammatyka historyczno-porowniawcza Języka polskiego, przez d-ra Antoniego Mateckiego. Lwow. 1879 // ЖМНП. 1883. №3. С.170 – 179). А в 1905 году в письмах к А.Веселовскому он признавался: “вопросы сравнительной поэтики мне, по некоторым обстоятельствам, теперь особенно интересны...” (Лавров А.В. И.Ф.Анненский в переписке с Александром Веселовским // Русская литература. 1978. №1. С.176.).

литература не просто связана с историей, а ей подчинена²⁸. При этом Анненский прекрасно понимал “опасности”, к которым неизбежно ведет конфликт “историзма” и “отвлеченного морализма”. Об этом уже в конце жизни, выступая в Обществе ревнителей художественного слова с докладом “Поэтические формы современной чувствительности”, он скажет: “Жизнь усложнилась, темп ее сделался быстрый. Литературные, как и другие задержки действуют болезненно, вызывают скуку, истерию. <...> Отсюда самое искание веры приобретает какой-то публичный, ораторский почти декламационный характер. Отсюда этот цинизм, который так любит философское обличье, громкие исповеди, истерики...”²⁹.

Поэтический кризис последних десятилетий XIX века Анненский непосредственно связывал с “уходом” творчества в “теплицу чувствительного сердца”, поэтому поводу в 1898 году он говорил: “Дети поколения, в котором болезненная чувствительность воспиталась на Фете, Алекс. Толстом и Апухтине <...> не смогут непосредственно чувствовать Пушкинский мир <...> речь кажется им условной”³⁰. Пренебрежение объективностью, по его мнению, приводит к тому, что “красота слов” оказывается поставлена на службу художнику, что, в свою очередь, делает поэзию, наполненной “тяжелыми, пошлыми мифологическими метафорами, ставшими условными формами”³¹. Драматические поиски разрешения конфликта между “историзмом” в восприятии жизни и творчества и “пафосом долженствования”, сопряженные со стремлением обновить поэтический язык, “освободить” его от “условных форм”, становятся отправной точкой в развитии эстетики и поэтической системы Анненского. Сам поэт об этом сказал так: “...я беспокоюсь и почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется **справедливым и прекрасным**” (КО,457) [разрядка наша – Г.П.]

Анненский разделял многие общие тенденции литературного процесса конца XIX – начала XX века. И ему было свойственно повышенное внимание к “священным” (как он сам их называл) вопросам эстетики как самостоятельной сферы жизни, существующей по своим законам, к которой не применимы этические запросы. Проповедовал он и отказ от идеи поэта, подчиняющего творчество социально-общественным проблемам своего времени. Вспомним хотя бы его слова из статьи “Бальмонт-лирик”, в которых явно чувствуется момент эстетического если не бунта, то протеста: “В области эстетической <...> и оправдывать в сущности нечего, потому что творчество аморально, и лишь в том случае, когда искусство *приспособляется* к целям воспитательным или иным этическим, оно руководится чуждым природе его критерием. <...> Морализуйте над Свид-

²⁷ Анненский И. Проф. Д.Н.Овсянко-Куликовский. Теория прозы и поэзии. Руководство для средней школы и для самообразования. Москва. 1908. // ЖМНП. 1908. Ноябрь. С.125.

²⁸ Анненский И. Теория поэзии П.Житецкого // ЖМНП. 1899. Июнь. С.13.

²⁹ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр. 168. “Поэтические формы современной чувствительности”, черновой набросок статьи. Л.1.

³⁰ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.14. Записная книжка (1898). Л.60.

ригайловым сколько душе угодно, черпайте из его изображения какие хотите уроки, стройте на нем любую теорию, но чтобы осталось от этого, может быть глубочайшего из эстетических замыслов Достоевского, если бы поэт переводил его в слова на основании этических критериев и для морального освещения человеческой души, а не в силу чистого эстетизма, оправданного гением?” (КО,111). Но при этом нельзя не отметить, что повышенная нравственная чуткость и восприимчивость останутся навсегда определяющими чертами и творческого, не только человеческого облика поэта. Да никогда и не разводил Анненский творческое и человеческое в своих размышлениях об искусстве, как никогда он не был склонен искать, подобной символистам, метафизической сущности мира и поэзии и возводить творчество к разного рода религиозно-философским системам. “Творческая работа, - как писал Анненский, - психологический процесс еще не объясненный” (КО,244). Поэтому в любой деятельности, будь это оригинальное поэтическое творчество, критика или перевод, он всегда будет ценить момент “п с и х о л о г и ч е с к о й п р а в д ы”. Неслучайно, в рецензии на перевод трагедии Еврипида “Ипполит”, сделанный Мережковским, он критически отзывался о “модернизировании <...> с чертами античного мирозерцания”, которое, по его мнению, предпринял переводчик и которое “уничтожает и *психологическую правду*”³² [курсив наш. – Г.П.]. Не уходит от психологии, очищая ее “авгиевы конюшни” “музыкой, вольной и плавной”, как об этом писал А.Белый³³, а преодолевать “опасности психологизма” изнутри его, “дерзким и мужественным” самоанализом освещая самые темные уголки бесконечно разнообразной и постоянно изменчивой человеческой души – вот, пожалуй, первоначальный пафос, пронизывающий все творчество Анненского.

³¹ Там же. Л.32 – 33.

³² Анненский И. “Ипполит”, трагедия Еврипида, в переводе Д.Мережковского // Филологическое обозрение. 1893. Том. IV. Кн.2. С.187.

³³ Белый А. Символизм как миропонимание. М.,1994. С.196 – 197.

Глава 1
“Муки мысли”:
проблема страдающего сознания в эстетике и творчестве Анненского
(драматургия и “Тихие песни”)

1

В 1890-е годы определяется устойчивый интерес Анненского к античности, особенно к жанру трагедии. В “киевский период” своей жизни (1891 – 1893), он берется за перевод трагедий Еврипида. В начале своего трагически короткого творческого пути именно с этой деятельностью он связывал свои, в лучшем смысле, честолюбивые замыслы. Работа над переводом еврипидовского наследия осознавалась им как добровольно возложенная на себя, высокая филологическая миссия, о чем свидетельствуют строки из письма 1899 года А.В.Бородиной: “Нисколько не смущаюсь тем, что работаю исключительно для будущего и все еще питаю твердую надежду в пять лет довести до конца свой полный перевод и художественный анализ Еврипида - первый на русском языке, чтоб заработать себе одну строчку в истории русской литературы - в этом все мои мечты” (КО,447).

Вообще отметим, что интерес к античности станет определяющим в формировании художественного сознания Анненского и его эволюции. Совершенно справедливо исследователи отмечают, что литературное наследие Анненского во всем многообразии форм представляет собой художественно-эстетическое единство, в основе которого лежит главенствующий принцип – постоянный диалог с Античностью. Неслучайно и в литературный мир в первые годы XX столетия Анненский вступает как драматург, разрабатывающий античные сюжеты. В 1901 году он пишет свою первую трагедию “Меланиппа-философ”, в 1902 году появляются “Царь Иксион” и “Лаодамия”, а в 1906 – “Фамира-Кифарэд”³⁴. Все четыре драматические пьесы Анненского ориентированы на воссоздание не сохранившихся трагедий Софокла и Еврипида. Для него подобное реконструирование было очень важным моментом, как в личностном, так и в творческом плане. Это был своеобразный способ внести свою лепту в дело установления “третьего по счету Славянского Возрождения”³⁵, о котором, как вспоминал Ф.Ф.Зелинский, мечтал поэт и основу которого видел в слиянии мира античного с современной душой³⁶.

Античное искусство на рубеже веков в России пользовалось особым спросом, и обращение к нему – явление вполне характерное для многих представителей литературных кругов: ученых, поэтов, писателей, критиков. Сам Анненский в рецензии на перевод Н.Минского “Илиады” Гомера

³⁴ Анненский в письме к А.В.Бородиной от 2 августа 1906 года утверждал, что замысел “Фамиры” родился у него “Лет шесть тому назад” (КО,468), следовательно, в тот же период, что и первые три лирические трагедии, этот факт и позволяет нам рассматривать вакхическую драму “Фамира-кифарэд” в одном ряду с ними.

³⁵ Зелинский Ф. Иннокентий Федорович Анненский. Как филолог-классик // Аполлон. 1910. №4. С.8.

³⁶ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.,1990. С.290.

ра по этому поводу 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”³⁷ [разрядка наша – Г.П.]

Как мы уже отмечали, кризис творческого сознания конца XIX века в России был органично связан с нравственно-психологическим кризисом общественного сознания. По-своему откликаясь на общеэпохальную “переоценку ценностей”, Анненский обращался к эллинскому миру и высшему образцу его искусства к античной трагедии как к явлению, которое может дать устойчивый, целостный этический и эстетический идеал и в целом стать ориентиром в развитии личной и социальной психологии. Неслучайно он всю свою жизнь был “убежденным защитником классицизма” (КО, 448) и как педагог активно боролся за обязательность классического образования. В рецензии на три школьных издания Софоклова “Эдипа Царя”, он писал: “На Эдипе чрезвычайно рельефно может быть разъяснено ученикам отличие произведения классического от христианского, где всегда более или менее отражается мировоззрение дуалистическое, и действующие лица оказываются одни добрыми, другие – злыми”³⁸. В античности же, как отмечал автор рецензии, все действующие лица с и м п а т и ч н ы. Несмотря на непритязательность вывода о с и м п а т и ч н о с т и античных героев, он очень значим, т.к. разъясняет специфику понимания Анненским сути античной трагедии. С и м п а т и я для него, в первую очередь, – явление нравственного и социального порядка. Об этом он постоянно говорил в своих лекциях по истории античной драмы. Так, по его мнению, в античном театре создавалась та “атмосфера симпатии, которая придает всякому искусству характер социальный”³⁹. В черновиках же предполагаемой, и так и не увидевшей свет статьи “О поэтических критериях” он писал: “...симпатия – моральный критерий...”⁴⁰. Эта атмосфера симпатии, рождающаяся в античном театре, так привлекала Анненского, поскольку главная цель, определяющая ценность и пользу искусства, по его мнению, – объединять людей между собой. В статье “Художественный идеализм Гоголя” (1902) он замечал: “У поэзии свои законы и своя правда, и из всех гуманитарных целей она знает только две: сближение людей и их оправдание; все остальное – скучные подмеси, житейский шлак искусства” (КО,220). Сама же идея “сближения людей между собой” возникает в сознании поэта, в частности, и как реакция на

³⁷ Анненский И.Ф. “Илиада” Гомера в переводе Н.Минского // Филологическое обозрение. 1896. Том. XI. Кн.2. С.58 – 66.

³⁸ Анненский И. Три школьных издания Софоклова “Эдипа Царя” // ЖМНП. 1893. Май. С. 282

³⁹ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.83. Лекции по истории античной драмы. Л.21.

общественный распад конца XIX века. Анненский считал, что синтетическое, цельное художественное эллинское мирозерцание, основанное на стройном идеале “справедливого и прекрасного”, может выступить противовесом переживающему кризис современному дуалистическому мировоззрению. По его мнению, своеобразие и совершенство античной трагедии, опирающейся на миф, состояли как раз в проблематичном для современного искусства синтезе гармоничного, красивого и нравственной нормы. В частности, в статье “Античная трагедия” он писал: “В эстетическом отношении он [миф, лежащий в основе трагедии. – Г.П.] незаменим, потому что допускал возбуждение чисто эстетических эмоций и лицемерие красоты, не загрязненной прикосновением реальности”, и в то же время миф, как утверждал поэт, не давал возможности забыть этических рамок и норм, поэтому античная трагедия вызывала “в сердцах зрителей такой полный гармоничный аккорд, что эти сердца широко открывались для нравственных уроков...”⁴¹. В лекциях по античной литературе с еще большей определенностью он заявлял: “...относительно трагедии колебания быть не может: в ней, безусловно, преобладает элемент этический <...> только в этом ее оправдание и только этим она коренится в сознании человека. По наружному виду древняя трагедия походила на суд...”⁴².

Осознание этического и эстетического единства и целостности античной трагедии, осмысление “большой чуткости к эллинизму” в современности, заставляло Анненского в своих рецензиях на современные переводы античных произведений постоянно вступать в полемику с Д.Мережковским, Н.Минским, видевшими в античности претворение принципа идеальной красоты. Оспаривая эту точку зрения, он писал: “Пора прекратить и утверждения, будто поэты и художники греков “не искали, не думали и не скорбели”, а все получали благодаря какому-то чисто дурацкому счастью, вроде того героя русских сказок, у которого алмаз в лоб вделан. Неужто ни Гесиод, ни Архилох, ни Еврипид “не думали и не скорбели”? Неужто же эллинская поэзия была так разобщена с философскою мыслью, которая произвела диалоги и мифы Платона?”⁴³. Критикует Анненский, в первую очередь то, что он называет “метафизической точкой зрения” на античность, т.е. пренебрежение “историческим, национальным, бытовым освещением произведений”, которое только и может дать современнику представление о сущности нравственно-психологического комплекса эллина⁴⁴. Представление же это необходимо, потому что античность,

⁴⁰ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.204. О поэтических критериях. (Конспект статьи). Л.2.

⁴¹ Театр Еврипида. Т.1. Спб.,1906. С.25,38. [Далее по тексту (ТЕ) с указанием страницы].

⁴² РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.80. Лекции по античной литературе. Л.66.

⁴³ Анненский И.Ф. Дафнис и Хлоя. Древнегреческий роман Лонгуса. Перевод Д.Мережковского // Филологическое обозрение. 1897. Том XI. Кн.2. С.36.

⁴⁴ Анненский И. “Илиада” Гомера в переводе Н.Минского // Филологическое обозрение. 1896. Том. XI. Кн.2. С.58.

по его мнению, – культурная сила, живущая в “нашем сознании”⁴⁵, и сквозь ее призму возможно “глубже затронуть вопросы психологии и этики” современной жизни⁴⁶.

Следует подчеркнуть, что Анненский-драматург был ориентирован именно на свободное воссоздание недошедших произведений великих древнегреческих трагиков и в предисловии к первой своей трагедии “Меланиппа-философ” подчеркивал, что у него не было стремления “подделываться под Еврипида”⁴⁷. А в предисловии к “Царю Иксиону” – еще раз уточнял: “Автор старался как можно меньше подражать античной трагедии”⁴⁸.

Действительно, в критической и исследовательской литературе уже не раз отмечалось, что сама организация пьес Анненского отличается от построения классической трагедии. Так, уже В.Брюсов в своей рецензии на лирическую трагедию “Лаодамия” отметил допущенные автором нарушения драматического канона. В свою очередь, А.В.Федоров приводит множество примеров того, как “интеллигентский говорок” персонажей лирических трагедий Анненского разрушает иллюзию античности. Он пишет о том, что драматург придает речи своих героев “чисто разговорные, как бы “чеховские” оттенки, лирическую простоту, сдержанность, приглушенность, более напоминающую новую драму, не отступает он иногда и перед анахронизмами”⁴⁹. Отзвуки “новой” драмы в пьесах Анненского действительно присутствуют и не могут не присутствовать, т.к. он ориентирован на психологическую разработку драматического характера. Анненский сам признавался: “Автор трактовал античный сюжет и в античных схемах, но, вероятно, в его пьесе отразилась душа современного человека”⁵⁰ [разрядка наша. – Г.П.]. При этом ни современного театра, ни пафоса современной психологической драмы, в частности, чеховских пьес, Анненский не признавал. По его мнению, “на сцене вместе с развитием реалистичности растет и объективность изображения” (КО,71), но современный театр с его “...нестройным гулом жизни, недоговоренными репликами, хлопаньем дверей, мельканием мокрых подолов, свистом напилка, плачем ребенка” мешает думать и “вглядываться в интересную ткань поэтической концепции художника” (КО,72). Поэтому для него “весьма существенное значение имеет”, например, соблюдение классического принципа “ограниченности времени” или *единства времени*. Он подчеркивал, что “представлял себе трагедию [речь идет о трагедии “Меланиппа-философ”. – Г.П.] не в комнате, а под чистым небом; а различные ее стадии – в связи с положением солнца на горизонте или за горизонтом”⁵¹. Авторские же ремарки в тексте пьес убеждают в том, что драматург стремился избежать бытового декоративного элемента, который может подавить сознание зрителя или читателя. Зада-

⁴⁵ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед. хр.83. Лекции по истории античной драмы. Л.8.

⁴⁶ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.,1990. С. 290.

⁴⁷ Там же. С. 289.

⁴⁸ Там же. С. 349.

⁴⁹ Федоров А. Указ. соч. С.227.

⁵⁰ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.,1990. С. 290.

ча Анненского-драматурга другая: ему необходимо “оторвать душу зрителя от реальности” (ТЕ, б), чтобы она могла воспринять “красоту, силу и умственную энергию” жизни, “кристаллизовавшуюся в ярких героических явлениях и славных муках”⁵², т.е. добиться того эффекта, которого добивалась античная трагедия.

Еще менее приемлем для Анненского оказывается реализуемый в современной драме взгляд на человека. Так, по поводу героев чеховской драматургии он писал: “Сам Чехов изображает господ, точно слушает их из передней. Это у него чудачки, неврастеничные уроды, придаток к старому вишневному саду”⁵³. Не менее интересны в этой связи оказываются и размышления поэта о драме Пушкина “Борис Годунов”: “Да разве это драма? – пишет он, – Разве этот Борис, умирающий от аневризма в тот момент, когда ему только что предстояло вступить в борьбу, разве это трагический герой? Теории трагического и теории драматического творчества решительно нечего делать с этой хроникой, которая имеет слишком много капитальных художественных достоинств, чтобы отвечать еще пиитическим требованиям, возросшим на почве “Прометеев””⁵⁴. Для Анненского драма тем велика и значима, что дает зрителю или читателю героический идеал, а ни чеховские “неврастеники” со всей углубленной психологичностью, ни пушкинский Борис Годунов, которому отказано в сознательном выборе своей участи, не соответствуют категории героя “в виде борца и мученика”⁵⁵, живущей в силу культурной наследственности в сознании современника.

В то же время Анненский прекрасно понимал, что героические проявления современной жизни, которые только одни и могут стать предметом трагедии, “несоизмеримы классической древности”⁵⁶. Сущность той “современной души”, носителями которой являются герои трагедий Анненского, очень точно может быть, на наш взгляд, выражена утверждением А.Л.Волынского, так характеризующего умонастроение “конца века”: “...до бесконечности усилилось желание людей осмыслить мировую трагедию своим пониманием, сознательным духовным участием в таинственном плане божества...”⁵⁷.

Уже в первой трагедии “Меланиппа-философ” поэт воплощает концепцию личности, чей героизм заключается в попытке жить своею волею, следовать велению внутреннего нравственного закона, который, по его мнению, есть в сердце каждого человека, “чудесно вложен в нас нашим создателем” (КО,66). Трагедия Меланиппы, ее “злая честь” обусловлена противоречиями внутри ее сознания. Героиня, с одной стороны, ощущает себя дочерью-царевной, призванной подчиняться обычаям и законам Эллады и воле “бессмертных”, с другой - женщиной-матерью, стремящейся

⁵¹ Там же. С. 289.

⁵² Там же. С. 290.

⁵³ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.168. “Поэтические формы современной чувствительности”, черновой набросок статьи. Л.9.

⁵⁴ Анненский И. Теория поэзии П.Житецкого. Киев. 1898. // ЖМНП. 1899. Июнь. С.14.

⁵⁵ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.79. Конспекты лекций по античной литературе. Л.2.

⁵⁶ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.,1990. С. 290.

защитить своих детей, и, что еще более важно, свободно мыслящим человеком. Именно об этом идет речь в ее диалоге с Эолом:

Я – женщина, но дочь твоя. Во мне
Кровь царская, кровь избранных, быть может,
И голубой божественной хоть капля
Во мне, отец есть крови. Я едва ль
Узнала б мать.

Но свитки муз прилежно
Читала я, и Истины златой
Средь дальних звезд и мне лучи мелькали... (323 – 324)

Руководствуясь своим “светлым умом”, своей мыслью и пытается жить Меланиппа, вставая на откровенную ей “стезю рассудка”. Судьба ее детей, рожденных вне брака, в руках их отца - Посейдона, который заверяет Меланиппу:

И более о них не думай, Арна!
Я имена, я им и славу дам. (293)

Благополучие детей предопределено и прорицаниями Аполлона, о чем хорошо известно царевне из рассказа ее отца Эола:

Пифийский бог сказал, что счастлив буду
Я внуками, что славою они
Широкий мир наполнят, и далеко
Эолов дуб ветвями прошумит... (309)

Однако в душе Меланиппы встает “страшное сомненье”, как результат внутренней духовной независимости и “работы мысли”. Когда же в силу ужасного неведения дети оказываются приговоренными к смерти, Меланиппа не может предать внутреннее чувство материнской любви и пытается сама добиться для них спасения, что в данной ситуации и оказывается своеобразным бунтом против “тяжкого бремени” (воли богов). Трагизм ситуации заключается в том, что сознательное духовное участие Меланиппы в жизни заставляет ее нарушать устоявшиеся нормы поведения. Она вступает в сознательную борьбу с “неведением” царя Эола, что пугает Корифея:

Твоим словам прекрасным я дивлюсь,
Но смелый их полет меня пугает. (325)

И вызывает недоумение и возмущение самого Эола:

Надоедать мне пестрый твой узор
Немножко начинает... Мы не в ткацкой...

⁵⁷ Вольнский А.Л. Борьба за идеализм. Спб., 1900. С.44.

Коль этою богам не ужоу
Я жертвою, – не ты ж в ответе, Арна...
Меж эллинских, коль ты Элладу чтишь,
Обычаев – такого я не помню,
Чтоб с дочерью советовался царь. (327)

или

Я б не хотел бранить тебя. Но стыд
Девичий и дочерний, Меланиппа,
Ты, кажется, забыла... (329)

Таким образом, в трагедиях Анненского обнаруживается два уровня конфликта, первый связан, с претерпеванием героями внутренних противоречий, второй, во многом производный, – с противостоянием их окружающему миру. Вяч. Иванов очень точно по этому поводу отмечал, что Анненский изображает “личность, освободившую свое индивидуальное сознание и самоопределение от уз устарелого бытового и религиозного коллектива...”⁵⁸. В трагедии “Меланиппа-философ” героиня осознает в себе присутствие “силы духа”, которая и составляет героическое величие ее человеческой души. Неслучайно драматург вкладывает в уста Меланиппы следующие слова, которые звучат в кульминационном монологе 3-го действия:

Этот дух,
Он все живит, и нет созданья в мире,
Где б чистый он и вечный не дышал...
А в нас сильней он только, чем в твореньях
Других, отец... Но кто вкусил его
Пленительной и бесконечной власти,
Не может уж на веру слабых душ
Без ужаса глядеть и омерзенья... (325)

Трагическое положение человека, по мнению Анненского, состоит в том, что только ценою жертвы и муки возможно спасение идеала духовной свободы и ценности личностного сознания. Приговор Меланиппы, вынесенный ей фессалийцами, – ослепление, но, даже претерпевая страшные страдания, она боится только одного – потерять разум, что приведет ее к обезличиванию. “Сжался, вышний, ты разума мне мукой не гаси...”, – просит Меланиппа.

При этом идейная основа образа Меланиппы оказывается в большей степени сближена не с античным мировоззрением, а с популярными в 80-х годах в России идеями Э.Гартмана, по мнению которого, в том виде как оно было усвоено на русской почве, долг каждого человека заключается в

⁵⁸ Иванов Вяч. Указ. соч. С.174.

том, что он обязан “всеми силами способствовать развитию целого, тогда жизнь не отбрасывается, как мука, но принимается как истинная жертва, тогда индивидуум будет способствовать приведению мирового процесса к окончательной цели – развитию сознания”⁵⁹. Для Меланиппы этим “целым” является бог-Разум, к которому обращены ее последние слова:

Унижена царица. Но свечи
Она своей еще не погасила,
И, чтобы жить, обманов и надежд
Не надо ей...
Пусть кровь глаза мои запечатлела,
Пусть язвы сердце мне терзают... Ты
Не угасай во мне, эфир, и жребий
Свой не сменю на счастье темных душ. (344)

По-своему противостоять действительности, обрушивающей на людей горе и муки, пытается и Лаодамия, главная героиня второй “женской” трагедии Анненского. Смерть Протесилая, ее молодого мужа, вызывает в Лаодамии внутренний протест:

Но горю я не сдамся, как ребенок,
Как девочка больная иль рабыня... (436)

или

...Покорной

Печалью жить я не сумею... (469)

Лаодамия сталкивается с божественно установленной действительностью как с врагом, стремящимся подавить ее сознание. И в ее душе растет сомнение в справедливости мироустройства: “Иль боги лгут?” - восклицает она. Лучший комментарий к лирической трагедии “Лаодамия” мы находим у самого Анненского в письме к А.В.Бородиной, где автор подчеркивает, что содержание героического характера Лаодамии заключено в “сложной внутренней борьбе разных чувств” (КО,452) и “ряда сомнений” (КО,453), в борьбе активного сознания за понимание происходящего в мире. Именно этим стремлением поныть проникнуты слова героини:

...Дайте слышать,

Чего не слышит ухо, и глазам

Неясное, откройте сердцу, тени... (441)

Лаодамия, как и Меланиппа, осознает величие своей души, велениями которой и руководствуется. И то, что окружающим кажется безумием: недоверие Вестнику, нежелание надевать траур, покло-

⁵⁹ Мокиевский П.В. Ценность жизни. (Изложение и критика учений современного пессимизма) // Русское богатство. 1883. №7. С.97.

нение восковой статуе Протесилая и имитация брачной ночи с ней, исполнение ритуального танца в честь Диониса, – для Лаодамии есть сознательный бунт против жестокой игры “бессмертных” человеческими судьбами. Пафосу Меланиппы – “я думаю” близок и пафос Лаодамии – “я желать умею”.

Однако реализация человеческой героической воли, основанной на активности личностного сознания, по мнению Анненского, неизбежно ставит героя в положение жертвы. Сам драматург писал о том, что Лаодамии “более всего подобала огненная смерть, смерть жертвы; трагический жест Эвадны мог один соединить ее с мужем”⁶⁰. При этом отметим, что Лаодамия у Анненского идет на смерть, отказывалась от жизни не только в стремлении обрести счастье и покой в ином мире. Она, как Алкеста у Еврипида⁶¹: “...приносила себя в жертву для всей Эллады <...> она своею вольной смертью оправдывала один из идеальных устоев” греческого мира (ТЕ,125). В героической жертве Анненский более всего ценил не жест отречения, а стремление спасти и оправдать человеческие ценности и идеалы, и в первую очередь, идеал внутренней духовной независимости и силы личности. Лаодамия у Анненского бросается в костер не на поводу “чар Диониса”: чувства-страсти, умопомрачения, любовного безумия, а вполне сознательно:

... Молча ... молча,
Как черная овца, она в огонь,
За мужем кинулась... (472)

В этом “м о л ч а н и и” и сосредоточена мысль о сознательно и добровольно возложенной на себя Лаодамией мученической смерти. В этом “м о л ч а н и и” проявляется и героический характер Лаодамии. В статье “Белый экстаз” Анненский писал, что “только избранные умирают м о л ч а, в одиноком изумлении”, вольно и сознательно обрекая себя на страдания [разрядка наша. – Г.П.].

Уже сложилось устойчивое исследовательское мнение о том, что Анненский “искал всеобщей гармонии не в переживании дионисийского экстаза, а на путях гуманизма”⁶², что в его мифо-творческой концепции важнейшим является принцип апполонизма, а в целом, мир его драматургии – “это не мир страдающего бога, а мир страдающего человека”⁶³ а основа конфликта в его лирических трагедиях состоит в попытке героев “вырваться из плена цепкой реальности, опошляющей и нивелирующей личность, и не потерять связей с миром”⁶⁴. С этим трудно не согласится. Но мы бы позволили себе оспорить некоторые частные наблюдения над драматургией Анненского. В

⁶⁰ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.,1990. С. 251.

⁶¹ Отметим, что в 1902 году Анненский одновременно с созданием “Лаодамии” работает над переводом трагедии Еврипида “Алкеста”.

⁶² Борисова Л.М. Трагедии И.Анненского и символистская концепция драмы // Неординарные формы русской драмы XX столетия. Вологда // www.libr.vologda.ru

⁶³ Федоров А.В. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского // Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.,1959. С.39.

частности, в одной из последних работ о лирических трагедиях Анненского, Л.М.Борисова, утверждает, что определяющая черта трагического характера Лаодамии, так же как и характера царя Иксиона, главного героя другой пьесы Анненского, заключена в их беспомощном безумии. Думается, что в центре изображения в драмах Анненского стоит именно внутренняя конфликтность личностного сознания человека, пронизанного героическими потенциями, сознания, борющегося с собственным “неведением”, “темнотой”, как Меланиппа, с безумством чувств, обманом, горделивой волей, как Лаодамия, Иксион и Фамира. Неслучайно сквозным в драматургии Анненского является мотив слепоты: ослеплена Меланиппа, сам себя ослепляет Фамира, “слепой” названа у драматурга Лаодамия, – вот с этой-то “слепотой” и борются герои Анненского, преодолевая ее “лучами сознания”.

Несколько иные акценты концепция личности получает у Анненского в “Царе Иксионе” и “Фамире-Кифарэде” - двух “мужских” лирических трагедиях. В пьесе “Царь Иксион” Апата произносит слова, объясняющие во многом, что в сознании Анненского разводит мужские и женские трагические образы:

... Насмотрелась

Довольно я на олимпийцев, царь,

Да и на вас, мужчин, их подражанья. (398)

Подражанье богам толкает и Иксиона, и Фамиру на преступления: один, Иксион, сначала берет на себя смелость осуждать и приговаривать, а затем осмеливается полюбить Геру, другой, Фамира, решается на состязание с музой Евтерпой. Оба героя пытаются доказать превосходство человека перед богами или, по крайней мере, равенство с ними.

И здесь необходимо отметить, что представление о героическом у Анненского не влекло за собой романтического отрицания действительности и противопоставления личности миру, более того, оба эти явления рассматривались как преступно ошибочные. Так, осознание присутствия в своей душе “тени божества” “сверхчеловека” эллинского мира⁶⁵ (как характеризует его сам драматург), царя Иксиона и талантливого высокомерного музыканта Фамиру ведет к отчуждению от мира, пренебрежению им. Вспомним высокомерные слова Фамеры: “...женам я не играю, я играю звездам”. В конечном итоге для Фамеры это оборачивается творческой смертью. В свою очередь, Иксион, сблизившись с богами, получив бессмертие, утрачивает волю, свидетельством чему являются его слова:

Иль точно бог,

Амвросии вкусивший, я? Но где ж

⁶⁴ Хрусталева О.О. Эволюция героя в драматургии Иннокентия Анненского // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905 – 1907 годов. Л., 1987. С.63.

⁶⁵ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 349.

Дерзание? Где знойный жар желаний?.. (376)

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...* (377) [курсив наш. – Г.П.]

По мнению Анненского, пути Иксиона и Фамиры преступны, но героями их делает способность добровольно принимать муку: Фамира добровольно ослепляет себя, Иксион отказывается от бегства с Лиссой, прогоняет ее, что также равносильно добровольному принятию вечных мучений. В этой способности сознательного выбора муки и лежит залог их нравственного обновления, которое происходит в финале трагедии с Фамирой, просящим примирения с людьми:

...молю вас в этот час

Безрадостный и страшный: ради муки
Подъятой им свободно, не оставьте
Фамиру одного - пускай отец
Иль мать ему омоют, плача, раны... (538)

В этой способности страдать и залог нравственного превосходства человека перед богами, именно это декларируется словами Иксиона, обращенными к Гере:

Да разве боги любят? Разве тот,
Кто не страдал, кого не жгло сомненье,
Когда-нибудь умел любить? (384)

Л.Н.Королева-Болтовская отмечала, что “драматические опыты И.Ф.Анненского выражают сознание человека XX столетия, опирающегося <...> на личностное мироощущение, связанное с абсолютизацией индивидуально-человеческого начала...”⁶⁶. Доля эгоизма, как варианта данной абсолютизации, бесспорно, присутствует в раннем творчестве Анненского, но при этом ему остается, в сущности, чужд ницшеанский пафос “сверхчеловека”, осознавшего смерть Богов, на котором эта абсолютизация держалась. Чтобы понять идею нравственного превосходства человека перед Богами, реализованную в драмах Анненского, необходимо еще раз обратиться к предисловию к лирической трагедии “Лаодамия”, где автор писал: “Если на богов Олимпа не распространяется закон эволюции, им суждено, по крайней мере, вырождаться”⁶⁷. В сознании Анненского н е п о д в и ж н о м у миру условных догм и норм, символом которого в его драматургии становится мир олимпийцев, противопоставлен п о д в и ж н ы й человеческий мир, внутреннюю сущность кото-

⁶⁶ Королева-Болтовская Л.Н. Наследие Еврипида в творчестве И.Анненского // Драма и драматургический принцип в прозе. Л.,1991. С.12.

⁶⁷ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.,1990. С. 416.

рого составляет непрекращающийся творческий процесс нравственных ценностей, основанный на силе сложного взаимодействия личностного сознания с унаследованными традициями.

Мысль о нравственном творчестве по всей вероятности восходит у драматурга к лекциям профессора Л.М.Лопатина, которые публиковались в журнале “Вопросы философии и психологии” на рубеже веков и которые особенно привлекли его внимание, о чем свидетельствует письмо к П.П.Семенникову, написанное в апреле 1891 года, где Анненский утверждает: “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”⁶⁸.

По мнению Лопатина, великий коренной факт человеческой природы заключен в возможности нравственного творчества. На страницах своих лекций, заинтересовавших Анненского, он развивал мысль о том, что творческая активность человека, основанная на личностном сознании и *воле*, которая есть “корень существа человека”⁶⁹, ведет к постоянным “нравственным переломам”, совершающимся во внутреннем мире человека. При этом не только отдельно взятая личность, как утверждал философ, но любой духовно активный центр несет в себе эту потенциальную возможность нравственного переворота и творческой самодеятельности. Само общество, как считает Лопатин, “в своем роде также есть индивидуальный организм, - только очень обширный”, и тоже наделен творческой психической силой, складывающейся на основе “симпатических чувств”, “взаимного отражения душевных состояний отдельных личностей”⁷⁰. Думается, сказанное о Лопатине и его учении о нравственном творчестве как нельзя лучше корреспондирует с размышлениями Анненского и в чем-то объясняет, почему в своих пьесах он трансформирует принципиальные основы жанра классической трагедии, изменяя функцию хора. Анненский в предисловии к своей первой трагедии подчеркивал: “Но хор новой “Меланиппы” совсем не тот, что был в античной трагедии. Он индивидуализован, составляя гармоническое дополнение к героине трагедии”⁷¹. А в своих “Заметках по творчеству Эсхила” он в целом оспаривал сложившееся в учении Шиллера и Ницше понимание хора античной трагедии, где хор был понят “как живая стена, воздвигаемая вокруг себя трагедией для совершенного самоограждения от действительного мира и для сохранения своей идеальной почвы...”⁷². Хор в драмах Анненского не столько выносит объективные оценки поступкам и размышлениям героев с точки зрения устоявшейся идеальной системы ценностей, сколько

⁶⁸ РО ИРЛИ. Ф.275. Оп.2. №66. Арх. П.П. и В.П.Семенниковых.

⁶⁹ Лопатин Л.М. Положение этической задачи в современной философии // Вопросы философии и психологии [Далее по тексту: ВФП]. 1890. Кн.2. С.69.

⁷⁰ Лопатин Л.М. Критика эмпирических начал нравственности // ВФП. 1890. Кн.3. С.94.

⁷¹ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.,1990. С. 289.

⁷² РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр. 106. Заметки по творчеству Эсхила. Л.14.

откликается, и по-своему симпатически отражает “борьбу и мученья” героев, тем самым опосредованно участвуя в становлении творческой активности их сознания.

Однако нельзя не отметить, что решение проблематики, поднятой Анненским, никак не укладывалось в рамки драматического жанра, тем более стесненной условностью античной схемы. Видимо, поэтому в ходе создания своих трагедий у автора вызревает и другое их жанровое определение – “драматическая сказка”. По мнению Анненского, перед поэзией будущего стоит задача “художественного синтеза двух пафосов - мистического, холодного ужаса Эсхила и цепкого, жгучаго пафоса Еврипида” (ТЕ,38), а драматизированный античный миф у читателя уже не вызывает ни “захватывающего ужаса”, ни “властного над душою сострадания” (ТЕ,107). В итоге произведение, разрабатывающее мертвый античный сюжет и в застывших античных схемах, оказывается всего лишь нравоучительной сказкой или “эффектным спектаклем, - и только” (ТЕ.3). В 1901 году он посещает французское местечко Базье, где парижские актеры в открытом театре Арен, устроенном по образцу античного, разыгрывали “Прометея”. Впечатления от спектакля, вынесенные Анненским, нашли свое отражение в статье “Античная трагедия”, увидевшей свет в 1902 году, где он писал: “Пьесы собственно нет. Есть интересные лирические места, монологи прекрасно декламируются, много красоты в стихах, положениях, позы пластичны, но сильное чувство негодования, жалости, ужаса и удивления ни на минуту не охватывает вас” (ТЕ,3). Думается, что эти рассуждения Анненского можно применить и к его собственным драматическим опытам, в которых лирическое начало явно преобладает над драматическим и театральным. Неслучайно О.Э.Мандельштам в рецензии на вакхическую драму Анненского “Фамира-кифаред” отмечал: ““Фамира-Кифаред” прежде всего произведение словесного творчества. Вера Анненского в могущество слова безгранична.<...> Театральность пьесы весьма сомнительна <...> и не как советы исполнителям, а как исполнение следует понимать чудесные ремарки, в выразительности не уступающие тексту”⁷³.

Анненский прекрасно понимал, что “душа современного человека”, отягощена наследственностью не только культурной, но и “не-культурной: инстинктами, суевериями, страхами, наклонностями к мистицизму...”⁷⁴, поэтому сам процесс становления личностного сознания, его “борьба и мучения”, не могут исчерпывающе преломиться сквозь героический идеал, доставшийся как культурное наследство от античности. В статье “Бальмонт-лирик” он писал: “Наследственность, атавизм, вырождение, влияние бессознательного, психология толпы, la bete humaine, боваризм – все эти научные и художественные обогащения нашего самосознания сделали современное я, может быть более робким и пассивным, но зато и более чутким и более глубоким...” (КО.101).

⁷³ Мандельштам О.Э. Указ. соч. С. 416.

⁷⁴ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.79. Конспекты лекций по античной литературе и заметки к ним. Л.6.

Глубина же этого “я”, “замученного сознанием своего безысходного существования, неизбежного конца и бесцельного существования, я в кошмаре возвратов, под грузом наследственности, я – среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием” доступна только “беглому языку намеков, недосказов, символов” (КО,102). Все это неизбежно заставляло поэта обращаться к возможностям лирики, отражающей живой процесс становления сознания “современной души”.

2

Параллельно с созданием лирических трагедий Анненский начинает активно готовить к публикации накопившийся к этому времени поэтический материал (оригинальные стихотворения и переводы). По архивным материалам устанавливается, что приблизительно с 1900 года он работает над созданием книги стихов под названием “Утис. Из пещеры Полифема”. Но только в 1904 году поэту удастся осуществить свой замысел: в свет выходят “Тихие песни”, подписанные псевдонимом Ник.Т-о.

“Тихие песни” - книга, в которой поэт откликнулся на многие общеэпохальные эстетические проблемы, и в то же время она содержит черты внутренней полемики и с поэтической эпохой конца XIX века, и с символистской поэзией начала XX века.

Исследователи уже не раз обращали свое внимание на то, что структура первой книги стихов Анненского предопределена соотношением лирического героя, ищущего свою “духовную Итаку”, творческую красоту - Поэзию, с героическим образом Одиссея⁷⁵.

Действительно, мотив пути-поиска задан в первом же стихотворении “Поэзия”, открывающем книгу “Тихие песни”:

Над высью пламенной Синая
Любить туман Ее лучей,
Молиться Ей, Ее не зная,
Тем безнадежно горячей,

Но из лазури фимиама,
От лилий праздного венца,
Бежать... презрев гордыню храма
И славословие жреца,

⁷⁵ См.: Мусатов В.В. “Тихие песни” Иннокентия Анненского // Известия АН (РАН) Сер. литературы и языка. 1992. Т.51. №6. С.14 – 24; Козубовская Г.П. Лирический мир И.Анненского: поэтика отражений и сцеплений // Русская литература. 1995. №2. С.72 – 86 и др.

Чтоб в океане мутных далей,
В безумном чаяньи святынь
Искать следов Ее сандалий
Между заносами пустынь. (55)

При этом сама идея пути-поиска, служащая поэту средством раскрытия развивающегося в столкновении с “мутными далями” действительности, лирического характера, реализуется крайне своеобразно. В стихотворениях “Тихих песен” лишь изредка мы сталкиваемся с образными деталями пути: заглавиями стихотворений “В дороге”, “Трактир жизни”, “Опять в дороге”, а в стихотворении “Далеко... Далеко...” появляется образ тройки:

Пора и в дорогу, старушка,
Под утро душна эта клеть.
Мы тронулись... Тройка плетется,
Никак не найдет колеи,
А сердце... бубенчиком бьется
Так тихо у потной шлеи... (73)

Более того, чаще всего лирический герой осознает себя в состоянии неподвижности: “И я лежал, а тени шли” (“Бессонница ребенка”), в замкнутом пространстве - комнате, как в стихотворениях “Тоска”, “Падение лилий” и др. Критики, обращая свое внимание на эту особенность позиции лирического героя Анненского, утверждали, что по отношению к окружающему миру он оказывается созерцателем, наблюдателем, по мнению В.Гофмана⁷⁶, или, по М.Волошину, человеком, “который только смотрит и мучительно-пассивно переживает”⁷⁷. Действительно, поза созерцания иногда вычитывается из названий стихотворений - “У гроба”, “В открытые окна”, “С балкона”. Зрительное восприятие мира, которому сам поэт отдает предпочтение, поскольку, по его мнению, “зрительные впечатления” “занимают ум и теснее связаны с областью мысли” (КО,254), оказывается лежащим в основе почти всех стихотворений, вошедших в состав “Тихих песен”. Но это не пассивное, а активное созерцание, отмеченное стремлением познать мир - “Все глазами взять хочу я / Из темнеющего сада” (“Перед закатом”) [разрядка наша. – Г.П.]. Путь-поиск у Анненского связан не с пространственными перемещениями личности, а скорее, с ее гносеологическими устремлениями, а лирика “Тихих песен” предстает перед нами как пространство постепенно раскрывающейся “души автора” и “странствующей” мысли творческой личности. Неслучайно уже упомянутое нами стихотворение “В дороге”, которое на первый взгляд является пейзажно-бытовой, до-

⁷⁶ Гофман В. Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). К-во “Триф”. Москва. 1910 // Новый журнал для всех. 1910. №21. С.121.

⁷⁷ Волошин М. Лики творчества. И.Ф.Анненский – лирик // Аполлон. 1910. №4. С.13.

рожной зарисовкой с повышенной детальностью в изображении первоначально имело черновой заголовок “Когда закроешь глаза”:

Перестал холодный дождь,
Сизый пар по небу вьется,
Но на пятна нив и рощ
Точно блеск молочный льется.

В этом чаяньи утра
И предчувствии мороза
Как у черного костра
Мертвы линии обоза!

Жеребчий дробный бег,
Пробы первых свистов птичьих
И кошмары снов мужичьих
Под рогожами телег.

Тошно сердцу моему
От одних намеков шума:
Все бы молча в полутьму
Уводила думу дума.

Не сошла и тень с земли,
Уж в дыму овины тонут,
И с бадьями журавли,
Выпрямляясь, тихо стонут.

Дед идет с сумой и бос,
Нищета заводит повесть:
О, мучительный вопрос!
Наша совесть... Наша совесть... (64)

Следовательно, и “пятна нив и рощ”, с поднимающимся утренним осенним туманом, и “мертвые линии обоза”, с озябшими под рогожами мужиками, и стонущие колодезные журавли – весь образный ряд стихотворения вырисовывается лишь в воображении поэта и порожден внутренними психологическими переживаниями. А в стихотворении “Зимние лилии” ночной, “долгий путь”,

совершающийся в замкнутом пространстве комнаты, непосредственно обозначен как движение по внутреннему миру лирического героя, миру ощущений, настроений, воспоминаний. Путь лирического героя “Тихих песен” совершается в глубинах души, памяти и связан с творчеством:

Зимней ночи путь так долог,
Зимней ночью мне не спится:
Из углов и с книжных полог
Сквозь ее тяжелый полог
Сумрак розовый струится.

Серебристые фиалы,
Опрокинув в воздух сонный,
Льют лилеи небывалый
Мне напиток благовонный, –

И из кубка их живого
В поэтической оправе
Рад я сладостной отраве
Напряженья мозгового...

В белой чаше тают звенья
Из цепей воспоминанья,
И от яду на мгновенье
Знаньем кажется незнанье. (74 – 75)

В стихотворении “Зимние лилии” творческий процесс непосредственно соотнесен с “напряженьем мозговым”, с деятельностью интеллектуально-волевого порядка, главная цель которой получение “знаний”. Таким образом, Анненский воплощает представление о поэзии как процессе “бесстрашного”, “правдивого и тонкого самоанализа поэта” (КО,206), представление, обозначенное им в статье-манифесте “Что такое поэзия?”, которая по первоначальному замыслу должна была открывать книгу стихов “Тихие песни”, предваряя ее собственно лирический состав.

Центральная проблема книги “Тихие песни” – проблема столкновения со стихией бессознательного. В статье “Бальмонт-лирик” поэт писал: “В нашем я глубже сознательной жизни и позади столь неточно сформулированных нашим языком эмоций и хотений, есть темный мир бессознательного, мир провалов и бездн” (КО,110). Об обнаружении стихии бессознательного идет речь и в письме Анненского от 15 июня 1904 года А.В.Бородиной: “...душа стала для меня гораздо сложнее, и в том чувстве, которое казалось моему отцу цельным и элементарным, я вижу шлак бессоз-

нательной души, пестрящий ею и низводящий с эфирных высот в цепкую засасывающую тину” (КО,457). В данном случае “цепкая засасывающая тина” бессознательно это и есть властная и поглощающая сознание и мысль поэта “пещера Полифема”.

В поэтическом плане бессознательный мир у Анненского “осмыслен” и конкретизирован. Так, у лирического героя “Тихих песен” появляется Двойник:

Не я, и не он, и не ты,
И то же, что я, и не то же:
Так были мы где-то похожи,
Что наши смешались черты.

В сомненьи кипит еще спор,
Но, слиты незримой четою,
Одной мы живем и мечтою,
Мечтою разлуки с тех пор.

Горячешный сон волновал
Обманом вторых очертаний,
Но чем я глядел неустанней,
Тем ярче себя ж узнавал.

Лишь полога ночи немой
Порой отразит колыханье
Мое и другое дыханье,
Бой сердца и мой, и не мой... (56)

Подобное раздвоение претерпевает и окружающая человека действительность: “целый мир” в сознании поэта оказывается “разомкнутым” на “Здесь и Там” (“На пороге”). Стихия бессознательного коварно скрывается за “нарастающей тенью” вечера (“В открытые окна”), за “вереницей”, движущихся “через северный портал” храма теней (“Тоска возврата”), за “тусклым стеклом”, блистающим “пожаром запада” (“Май”), под “желтым шелком осенних ковров”, в “бездонности черных прудов” (“Сентябрь”). Каждый предмет: книга чудная (“Первый фортепьянный сонет”), пальцы музыканта и клавиши фортепьяно (“Второй фортепьянный сонет”), “с рожком для синих губ подушка кислорода” (“У гроба”), каждая деталь окружающего мира: пламя свечи (“Свечка гаснет”), пятно света, идущее от абажура (“Под зеленым абажуром”), каждое явление: июльский дождь (“Июль”), солнечный и лунный свет, сменяющие друг друга Ночь и День, звучание музыки – представлены поэтом как носители таинственных сил и начал. Сама же структура художественного

мира “Тихих песен” – результат проекции мысли о таинственной сущности мира и человека. Анненский утверждал: “Греки изображали людей богами, мы должны изображать людей тайнами”⁷⁸. Перед современным поэтом, по мнению Анненского, стоит важная задача, – проникая в эту “тайну” человека, победить глубинные темные бессознательные деструктивные силы человеческого бытия, “внести порядок” в хаос и “пеструю смену впечатлений”⁷⁹. Именно это стремление должно, по мнению поэта, лежать в основе любой творческой деятельности и искусства в целом. Только творчество, отмеченное “сознательным отношением человека к жизни”⁸⁰, стремлением “д у м а т ь над жизнью и учиться лавировать среди ее Сцилл и Харибд”⁸¹ [разрядка наша. – Г.П.], признается поэтом.

При этом сам процесс познания “тайны” осознан Анненским как процесс, не лишенный внутреннего драматизма, а еще точнее процесс мучительный. Лирика “Тихих песен” по преимуществу и запечатлевает непримиримый конфликт сознания и бессознательных начал человеческой души, открывшихся поэту на пути “бесстрашного” творческого анализа. Спасение от власти Полифема, по мнению Анненского, возможно только посредством “хитрости”, преодоления разного рода препятствий: иллюзий, заблуждений, соблазнов, обманов, страхов, запретов – всего того, что в статье “Проблема Гамлета” он образно назовет банальностью Скиллы и сомнительным парадоксом Харибды (КО,163).

Здесь следует отметить, что для Анненского был значим не только героический образ “хитроумного” Одиссея, оставленный нам в наследство древним мифом, но и еврипидовский Одиссей, “оппортунист религиозного чувства” (ТЕ,618), как его назвал поэт в статье ““Киклоп” и драма сатиров”. Анненский по-своему достаточно болезненно пережил один из драматичнейших процессов конца XIX – начала XX века, который в исследовательской литературе устойчиво обозначается как “кризис веры”. При этом в сознании поэта кризисная эпоха рубежа веков оказывалась соотношенной с эпохой Еврипида, о которой он писал: “...и я думаю, что 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” (ТЕ,618). Во многом “Ник.Т-о” Анненского также оказывается “оппортунистом”, но только не собственно “религиозного чувства”, которое, по мнению поэта, “бессознательно и глубоко живет” (КО,59) в каждом человеке и является “живым, действующим” нравственным законом, в силу которого “*добро*, творится человеком *свободно*” (КО,67), а тех утративших силу, мертвых внешних императивов, метафорами которых в

⁷⁸ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр. 79. Конспекты лекций по античной литературе и заметки к ним. Л.82.

⁷⁹ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр. 173. Об искусстве. Начало статьи и отдельные разрозненные записи Л.67.

⁸⁰ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр. 80. Лекции по античной литературе. Л.15.

⁸¹ Анненский И. И.Н. Потапенко. Сочинения. Спб. // ЖМНП. 1907. Февраль. С.232.

стихотворении “Поэзия” становятся “лилий праздный венец”, “гордыня храма” и “славословие жреца”, способных вызвать к жизни лишь “скуки черную заразу” (“Идеал”). Неслучайно поэтому путь, совершаемый лирическим героем “Тихих песен”, лежит от горы Синай, горы законодательства, и заключается в обретении новых святынь, новых творческих идеалов (“новых” в смысле “живых”, “подвижных”, соответствующих постоянно усложняющемуся представлению о жизни и человеке). Обретение же это возможно только через познание-преодоление (“безумное чаянье”) “океана мутных далей”, самого потока жизни, в котором постоянно происходит видоизменение как условий жизни человека (общественно-исторических, культурно-эстетических, нравственно-религиозных), так и форм его “чувствительности” и мысли. Вообще необходимо отметить, что Анненскому оказывается чужда любая форма “идолопоклонничества”, “абсолютизма”⁸². Об этом он будет писать в письмах к своим постоянным корреспонденткам Е.М.Мухиной и Т.А.Богданович: “Я жадно ищу понять и учиться. Но для меня не было бы более торжественного и блаженного дня, когда бы я разбил последнего идола” (КО,485) или “Для меня *reut-etre* – не только бог, но это *все*, хотя это не ответ и не успокоение... 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*” (КО,481). В способности человека сомневаться, осмыслять впечатления бытия, в способности к “постоянному раздумью” над движениями собственной души Анненский видел залог высвобождения человека из власти Полифема, “цепкой реальности”, преодоления “отраднейшей лжи”, что “мы в сознании носим” (“∞”). В этом, по его мнению, и главная пружина творческого процесса, а если выходить на более широкий уровень обобщения, то и залог культурно-исторической эволюции человечества. Неслучайно знак “?” выносится Анненским в заглавие стихотворения, которое первоначально в автографах называлось “Поэзия”, а центральным образом его становится образ старого мудреца с морщиной – Вековой Мечтой на лице – символом напряженной мысли человечества над загадкой своего существования.

Сомнение и “стремление распутать узлы” творческого бытия (“Мухи как мысли”) становятся кредом лирического героя Анненского. Ярким свидетельством тому является цикл “фортепьянных сонетов”, в котором сомнению и разоблачению оказывается подвергнут принцип эстетизации, гармонизации действительности посредством творчества. Здесь столкновение с творческой красотой, как “таинственной силой, которая на время освобождает нас от тумана и паутин

⁸² Заметим, что после того, как Анненский переживает страстное увлечение творчеством Вагнера, он будет разоблачать “вагнерианство”, критикуя именно основополагающий его принцип абсолютизма. Так в черновиках “Лекций по истории античной драмы”, датированных 1909 годом, содержится запись: “Эстетический путь Вагнеровской музыки к нашему сознанию полон очарований и самых подлинных наслаждений, но он проходит где-то мимо нашего сердца и не вызывает при этом наших симпатий. Абсолюты Вагнера не терпят возле себя с о м н е н и й , без которых для куль-

жизни и дает на минуту прозреть несозерцаемое” (ТЕ,47), оборачивается для лирического героя “Тихих песен” внутренними конфликтами.

Сам замысел создания цикла “фортепьянных сонетов” у Анненского несет черты внутренней полемики с различными эстетическими теориями творчества, получившими особое распространение на рубеже веков. В основу цикла “фортепьянных сонетов” легли музыкальные впечатления поэта, на что указывают сами заглавия стихотворений, а цикл в целом связан с его представлениями о музыке. Вообще особое внимание к музыкальному творчеству было своеобразной приметой времени. В эпохе символизма, в которой Анненскому пришлось утверждаться, музыка рассматривалась как высший род искусства, музыкальный образ – как идеальное воплощение творческого вдохновения. Подобные представления, без сомнения, восходили к эстетике романтиков и философским учениям Шопенгауэра и Ницше. Если Шопенгауэр утвердил мысль, что “...музыка проявляет свое могущество и высокую способность в том, что открывает <...> подлинную и истинную сущность и позволяет нам проникнуть в сокровенную глубину событий и происшествий”, то Ницше конкретизировал ее. Для него в музыке происходит становление и самораскрытие дионисического начала как некой метафизической силы управляющей бытием человека. Представление этих немецких философов оказали сильнейшее влияние на поэтический процесс и эстетическую мысль рубежа веков, в том числе и на эстетическую систему Анненского. В письмах к А.В.Бородиной поэт признавался: “...Есть слова, которые манят, как малахиты тины, и в которых пропадаешь... Для меня такое слово “музыка”...” (КО,457); “В поэзии слов слишком много литературы <...> Недавно <..> играли в Павловске “Charfreitage Zauder” из “Парсифаля”... Вот это музыка... И разве поэзия слов достигнет когда-нибудь этого покаянного экстаза со своими прилагательными в сравнительной степени и оковами силлогизмов - в утешение!” (КО, 466-467). Для Анненского “поэзия” – “непередаваемый золотой сон нашей души, которая вошла в сочетание с красотой в природе” – “высказывается [в музыке. – Г.П.] гораздо скромнее, но часто интимнее и глубже, чем в словах”. А в черновых набросках статьи “Об искусстве” находим и еще один тезис, раскрывающий взгляд Анненского на сущность музыки: “...ни одно из искусств, – пишет он, – 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”⁸³. В своих рассуждениях поэт подчеркивает, что музыка является высшим способом воплощения “поэзии”, творческих потенций личности, вызывает в человеке сложное

турного человека нет теперь ни любви, ни ненависти. Вагнеровские абсолюты т р е б у ю т и покоряют...” (РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр. 83. Л.14.)

⁸³ РГАЛИ. Ф.6.Оп.1. Ед.хр. 173. Об искусстве. Начало статьи и отдельные разрозненные записи. Л.1.

вневременное психологическое переживание, идеализирующее, эстетизирующее действительность, и, будучи не оформившемся в отчетливый образ, проявляет антиномичный, “разорванно-слитный” душевный мир человека пусть иллюзорно, но все же “единым и цельным” (КО, 109). Эта мысль становится ведущей и в той части статьи Анненского “Власть тьмы”, где он формулирует свое понимание музыки: “...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, преображенном счастье” (КО, 63-64).

При этом цикл “фортепьянных сонетов” подчинен единой концепции книги и должен рассматриваться под определенным углом зрения. Основная проблематика цикла – столкновение лирического героя с “музыкальной” красотой, выступающей препятствием на его пути к духовной истине, соблазном, требующим интеллектуально-волевого преодоления.

Обратим внимание и на тот факт, что уже в начале “Первого фортепьянного сонета” Анненский не дает нам никаких указаний на то, что речь идет о музыке, зато уже в первом катрене сонета появляется образ “книги чудной”.

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...

(67)

Сложно определить, какую в данном случае книгу имеет в виду поэт. Важно оказывается само указание на книгу, как предмет, воплощающий какой-либо результат творчества, носитель творческого идеала. При этом процесс вслушивания в музыку и процесс прочтения книги уравниваются в сознании Анненского. И книга, и фортепьянный сонет подобны по выполняемой функции: они предметно закрепляют творческий процесс, выступают посредниками в передачи творческих идеалов, заключают в себе идею гармонизированного, эстетизированного мира. Таким образом, тема музыки, заявленная в заглавии стихотворения, перерастает в более широкую тему – тему творчества в целом.

Под воздействием музыки лирическому герою сонета Анненского открывается иной мир, мир таинственный, мир галлюцинаторный, в котором удивительно реализуется принцип гармонического слияния явлений – “галлюцинации таинственно свиты”. Однако уже первый катрен сонета пронизан еле ощутимой иронией по отношению к миру бреда, миру “книги чудной” – книги не только удивительной, изумительной, но и странной, непонятной. Что же так непонятно и странно для поэта? Дело оказывается в том, что открывшийся ему мир “небылицы”, мир бреда – ущербен. “Там” даже листья клена “бумажные”, “замороженные” (заморозить – значит не только околдовать, но и остановить, уничтожить – в этом значении эпитет разворачивается через смыслообразующую рифму: листья-свиты (скручены)).

Нельзя не обратить внимания и на аллюзию, рождающуюся в третьей строке катрена: “Там *полон* старый сад луной и небылицей”. Анненский явно намекает на стихотворение А.Фета “Сияла ночь. Луной был полон сад...”, почти цитирует первую строку этого стихотворения:

Сияла ночь. *Луной был полон сад.* Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песнею твоей ⁸⁴.

[курсив наш. – Г.П.]

Гипотетически можно даже предположить, что и под “книгой чудной” Анненский понимает сборники Фета “Вечерние огни”, которые вызвали достаточно широкий резонанс в литературной среде конца XIX века. В фетовском стихотворении “Сияла ночь Луной был полон сад...” действительность представлена двумя стихиями: с одной стороны, жизнь, “томительная и скучная”, с бесконечной чередой “обид судьбы”, “сердца жгучей мукой”, с другой – искусство, творчество, гармонизирующее отношения человека с миром. Сама любовь для поэта оказывается “прекрасна и божественна” лишь в пределах ее воплощенности в искусстве, в пении. Но если в стихотворении Фета проблема преображающей, гармонизирующей силы творчества решена позитивно – творчество

⁸⁴ Фет А.А. Вечерние огни. М., 1979. С.42. (Литературные памятники).

у него преобразует “обида судьбы”, “жгучую муку” сердца, противопоставит разрушающему движению времени, то для лирического героя Анненского подобные представления – “небылица” и “галлюцинация”, обман. И если у Фета, ночь оказывается сияющей, заполняющей лунным светом сад, светом, проникающим, просвечивающим темное пространство “гостиной без огней”, то у Анненского ночь, “тревожная” и “пустая”. На наш взгляд, лучшим комментарием к фетовскому образу ночи могут служить рассуждения самого поэта из письма Я.П.Полонскому от 4 сентября 1889 года: “...в предыдущем стихе указывается не на сладость или приятность осенней ночи, а на ее всемогущество. Чем высказывается это всемогущество? Всемогущество может высказываться только активно, а не пассивно. <...> Чем же у меня ночь доказывает свое всемогущество? Она и сама заражена, и меня квасит смертной истомой. Это не шуточное дело. Чем же еще она проявляет свое действие? Тишина ее может быть прелестным ее качеством, но не воздействием на меня. Живой, я с утра до вечера сижу в борьбе пожирания одного другим – и вдруг, открывая балкон, я поражен, что ночь не принимает, не допускает к себе этой борьбы, и чувствую, что если и я попаду в нее, то она и во мне убьет это чувство борьбы. Ты совершенно справедливо заметил, что отменять или подтверждать может только существо сознательное, а не ночь или что-нибудь тому подобное. Но оттенок нужной мне мысли сохранит другое слово: *отказом от борьбы*. <...> И потому с твоего разрешения ставлю: “Отказом от борьбы””⁸⁵. В рассуждениях Фета о ночи, противопоставленной дневному бытию человека, ночи, всемогущество которой проявляется в “отказе от борьбы”, явно просматривается влияние шопенгауэровской философии. Однако мысль Шопенгауэра о том, что мир есть бесконечная борьба разнонаправленных волей, а любая форма существования определяется степенью вовлеченности ее в этот бесконечный и мучительный процесс борьбы, получает у Фета свой оборот. Ночь для него – это особая, высшая форма существования именно потому, что “всемогуща”, находится вне драматической “борьбы” за выживание, а потому и вечна; высшая – еще и потому, что в ее пределах происходит становление творчества и любви: “Ты пела до зари, в слезах изнемогая, / Что ты одна - любовь, что нет любви иной...”. При этом у Фета действует и обратная логика. Творчество и любовь в пределах ночного бытия человека также оказываются всемогущественны и вечны. Об этой силе творчества, силе “вздохов этих звучных” и идет речь в стихотворении Фета “Сияла ночь, Луной был полон сад...”.

В отличие от Фета в лирике Анненского обнаружение романтического противопоставления дневного, будничного и ночного, творческого начал человеческого бытия сопряжено с целым рядом сложностей. Хотя, бесспорно, некоторая романтическая окрашенность присуща его лирике, что до сих пор некоторых исследователей подталкивает и провоцирует рассматривать его творчество как романтическое по преимуществу. Особенно настойчиво отстаивает эту точку зрения

⁸⁵ Фет А. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1988. С.362.

Е.П.Беренштейн, утверждающий, что именно романтическое миропонимание поэта является “внутренней пружиной его художественного метода”⁸⁶. Здесь нельзя не вспомнить признания самого Анненского, высказанные в статье “Юмор Лермонтова”, где он однозначно заявлял: “...я не романтик...” (КО, 138). Для Анненского обе сущности человека, “дневная” и “ночная” – равноправны и равнозначны. Так, если в стихотворении “Еще один” “гордое” дневное бытие человека оборачивается чадом и пеплом по отношению к ночи, перед лицом которой человек осознает иллюзорность своих надежд и чаяний, то в стихотворении “Который?”, наоборот, иллюзорны оказываются “победы мечты”, которые связаны с “ночным” состоянием человека. Для поэта важна не проблема выбора и приоритета между двумя человеческими ипостасями – он понимает, что они “слиты незримой четою”. Анненского волнует проблема целостности человеческой природы и проблема участия личности в реальном бытии.

Вообще отметим, что представления о сущности человека у него восходят к философии Платона, краткий обзор которой он дает во вступительной части к комментарию “Воспоминаний о Сократе” Ксенофонта. Излагая учение древнегреческого философа, Анненский актуализирует для себя два вывода: во-первых, о том, что “душа стоит на грани между двумя мирами”, во-вторых, о том, что человек есть причудливое сочетание души, рассуждающей, разумной, начальствующей и бессмертной, с душой страстной и смертной, составляющими которой являются “полная самостоятельность воли” и “чувственные стремления”⁸⁷. Поэтому если творчество ведет к утрате равновесия между двумя составляющими человеческой природы, пробуждает лишь “душу страстную” то оно может стать разрушающей силой и, действительно, привести к “отказу от борьбы”, но для Анненского этот процесс не столько положительного, как у Фета, сколько отрицательного характера, поскольку оборачивается полным квиетивом воли. В стихотворении “На воде” мы застаем лирического героя Анненского мучительно переживающего подобное состояние:

То луга ли, скажи, облака ли, вода ль
Околдована желтой луною:
Серебристая гладь, серебристая даль
Надо мной, предо мною, за мною...

Ни о чем не жалеть... Ничего не желать...
Только б маска колдуньи светилась
Да клубком ее сказка катилась

⁸⁶ Беренштейн Е.П. Действительность и искусство в творчестве И.Ф.Анненского // Эстетика и творчество русских и зарубежных романтиков. Калинин, 1983. С. 146.

⁸⁷ Ксенофонт. Воспоминания о Сократе / Объяснил И.Ф.Анненский. Изд. 2-е. Спб.,1900. С.36.

В серебристую даль, на серебристую гладь. (69)

Причем это состояние лирического героя первоначально, как свидетельствуют черновики Анненского, вызывалось именно музыкой, поскольку первая строфа стихотворения звучала следующим образом:

Муза левую тихо нажала педаль
И волна улеглась за волною.
Серебристая гладь, серебристая даль
Развернулась опять предо мною. (545)

Анненского всегда страшил даже временный паралич критических способностей ума и воли, поэтому и лирический герой “Тихих песен” в “Первом фортепьянном сонете” вступает в конфликтные отношения с красотой, воплощающейся в образе “мятущейся вереницы” десяти менад, бешенных, безумствующих спутниц Диониса, а власть красоты, открывшего лирическому герою мира, осознается им как угрожающая сила. “Дев мучительная стая” “волнует”, играет, гипнотизирует сознание переливающимся блеском изумрудных запястий, активизируя стихийную, бессознательную природу человека. Воздействие красоты-силы, по мнению поэта, имеет свой положительный момент, так как вызывает “покаянный экстаз”, который может рассматриваться как “клапан для разрядки тяжелой душевной атмосферы”. В критическом разборе “Вакханок” Еврипида он писал: “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...”⁸⁸. В то же время Анненский понимал, что воздействие этой силы может обернуться для личности внутренним нравственным опустошением, неслучайно его герой стремится “порвать” “серебряные звенья”, уйти из-под власти кристально-чистой, но бешено гордой красоты. “Серебряные звенья” – это и метафора творческих иллюзий, обманов искусства (они также как серебро – мягки и подвижны, подвержены воздействиям внешних сил, непрочны). Но как порождения самого человека, его фантазии, его “страстной души”, они неотделимы от поэта: “нет разлуки нам”, нет освобождения от их власти для лирического героя сонета.

По сути дела, в “Первом фортепьянном сонете” Анненский разоблачает дионисийскую природу творчества, столь значимую для символистов. Вяч. Иванов в работе “Ницше и Дионис”, впервые опубликованной в № 5 журнала “Весы” за 1904 год, писал, что “вселенская жизнь в целом и жизнь природы”, равно как и “существо красоты и поэзии” “несомненно дионисийны”. Рассматривая дионисийское начало как позитивное, он отводил ему главное место в новом искусстве и

⁸⁸ Анненский И. “Вакханки” Еврипида // Вакханки. Трагедия Еврипида. Спб., 1894. С. 167.

утверждал: “В этом священном хмеле и оргийном самозабвении мы различаем состояние блаженного до муки переполнения, ощущения чудесного могущества и преизбытка силы, сознание безличной и безвольной стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге”⁸⁹. Представления Вяч. Иванова непосредственно восходили к работе Ницше “Рождение трагедии из духа музыки”, где искусство музыки рассматривалось как искусство Диониса, под чарами которого “не только вновь смыкается союз человека с человеком; сама отчужденная, враждебная или порабощенная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном – человеком”. По Ницше “в пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины: он научился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси <...> он сам шествует теперь восторженный и возвышенный”⁹⁰. Именно с этим пафосом Ницше и его русского последователя Вяч. Иванова и полемизирует Анненский. Поэта страшит дионисическая сила творчества, “опьянение”, способное “обезволить, обезличить” человека, лишить его способности “ходить и говорить”, т.к. в конечном итоге, она приводит к смерти личности. Эта мысль символически обозначена в стихотворении “Под зеленым абажуром”. Карточная игра “дразнит” сердце человека возможностью бросить вызов судьбе, пережить сильные эмоциональные потрясения, а “быстро мелькающий крап” гипнотически завораживает человека, “ласкает”, “тешит”, заглушает голос разума.

В вашей смене дразнящей сердца,
В вашем быстро мелькающем крапе
Счастье дочери, имя отца,
Слово чести, поставленной на-пе,
В вашем быстро мелькающем крапе,
В вашей смене дразнящей сердца... (80)

Карточная страсть, как и воздействие стихийного танца менад, может обернуться разрушением и разума, и самолюбия, и совести и в этом смысле это страшная сила, так как превращает человека в “безвольное орудие”, грозит уничтожением внутреннего нравственного закона .

По мнению поэта, творческий процесс (будь это музыка, поэзия или танец), имеющий своей целью не только эстетически преобразить мир, но и выступить в качестве нравственного оправдания человека, должен быть связан с действенным человеческим сознанием, в противном случае мир превратится в театральную декорацию, оборвется его живое развитие, жизнь обернется маской любимой женщины, как в стихотворении “Декорация”:

Это - лунная ночь невозможного сна,

⁸⁹ Иванов Вяч. Указ. Соч. С.29.

⁹⁰ Ницше Ф. Сочинения: В 2-х тт. М.,1990. Т.2. С. 62.

Так уныла, желта и больна
В облаках театральных луна,

Свет полос запыленно-зеленых
На бумажных колеблется кленах.

Это - лунная ночь невозможной мечты...

Но недвижны и странны черты:

– Это маска твоя или ты?

Вот чуть-чуть шевельнулись ресницы...

Дальше... вырваны дальше страницы. (72)

Однако связь цикла “фортепьянных сонетов” Анненского с работой Ницше оказывается значительно шире. Мимо внимания Анненского не прошли и рассуждения Ницше о другом аполлоническом начале творчества как противоположном дионисийскому. В соответствии с мыслью Ницше: “Аполлон <...> бог, вещающий истину, возвещающий грядущее”, “блещущий”, божество света. Аполлоническое начало связано в сознании философа с истинностью и совершенством, “полным чувством меры, самоограничением, свободой от диких порывов, мудрым покоем” и в то же время, с иллюзией⁹¹. Драматично складывались отношения лирического героя Анненского и с этой сущностью искусства.

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,

⁹¹ Ницше Ф. Указ. соч. С. 60–61.

Но, непонятною не трогаясь мольбой,

Своим властителям лишь улыбались девы,

И с пляской чуткою, под чашей голубой,

Их равнодушные сливались напевы. (81)

В первом катрене “Второго фортепянного сонета” возникает метафора аполлонической красоты – “стройные ряды пляшущих невольниц”. Если в первом сонете лирический герой Анненского вступал в конфликт с красотой-силой, то здесь образ “пляшущих невольниц”, выступает как метафора красоты-истины и, получая дальнейшую разработку, также как и в первом случае, 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 конфликтные отношения с “неопалимою красой”, ее “самодавлюще-созерцательной данностью”⁹². Он болезненно переживает “равнодушие” Красоты, которая оказывается “вне жизненной заинтересованности”⁹³ – плясуньи не трогаются человеческой мольбой, не отзываются на страстные призывы, на донимание “жадных ос”⁹⁴. Эта красота для Анненского оказывается “пустоцветом”, не способным насытить “жадных ос”, а ее ущербность заключена в неспособности к страданию, к динамике и развитию.

Художественные миры “фортепянных сонетов” Анненского контрастны друг другу: в одном случае мятежная пляска менад, в другом – стройные ряды невольниц, в одном случае ночь и зеленый отсвет луны, в другом – горящие синие небеса, серебрянные звенья и золотые. Этот контраст в цикле Анненского реализует идею двойственной природы самого искусства. В то же время “фортепянные сонеты” оказываются внутренне сопряжены и однородны. Понимание Анненским красоты восходит к античной эстетике, где красота мыслилась как тождество тела и души, имеющее свой смысл, свое назначение. А.Ф.Лосев писал: “Красота, как ее понимали в античности, есть, конечно, в первую очередь тело <...> тело не мертвое, но живое, одушевленное, то есть носитель души (мы сейчас скорее сказали бы – жизни)”⁹⁵. В цикле Анненского образ творческой красоты и возникает как телесно-душевная, осмысленно-оформленная сущность. Но для поэта и красота как

⁹² Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2-х кн. Кн.1. М.,1992. С. 310.

⁹³ Там же.

⁹⁴ У Анненского “оса” – не только символ страстной любви. Образ “жадных ос” в стихотворении “Второй фортепянный сонет” корреспондирует с высказыванием из статьи “Античная трагедия”, где, интерпретируя образ телки Ио, Анненский писал, что муки ее связаны с “неотвязной осой”, которая “наполняла бредом, отчаянием и вечным желанием двигаться” (ТЕ, 9).

стихийная сила, и красота как священная истина, не могли выступить творческим идеалом. Творческое переживание, оторванное от страдающей реальности, – беспредметно, пустой и бессмысленный произвол. Неслучайно в стихотворении “Далеко... далеко...” “ночной”, творческий процесс перед лицом действительности, “утра” осознается поэтом “душной клетью”. Однако, в свою очередь, и действительность без привнесения в нее творческого элемента оборачивается “властью тьмы”, пошлостью “трактира” и также обесмысливается:

Вкруг белеющей Психеи
Те же фикусы торчат,
Те же грустные лакеи,
Тот же гам и тот же чад...

Муть вина, нагие кости,
Пепел стынущих сигар,
На губах - отравы злости,
В сердце - скуки перегар... (66)

В своем творчестве Анненский утверждает особый эстетический идеал *страдающей красоты*. В свое время еще Вяч.Иванов очень верно подметил, что “трогательное” поэт ставил “выше прекрасного”⁹⁶. Неслучайно в стихотворении “Параллели” звучит восклицание:

Но не надо сердцу алых, –
Сердце просит роз поблеклых,
Гиацинтов небывалых,
Лилий плачущих на стеклах (81)

В лирике Анненского красота мира, и в первую очередь мира природного, оказывается подчиненной общей разрушительной силе жизни и страдающей красоте. В “Тихих песнях” стихотворения, посвященные природе – “Май”, “Июль”, “Август”, “Сентябрь”, “Ноябрь” – пронизаны эмоцией страдания. Причем все перечисленные стихотворения имеют своеобразную сюжетную связь – не только последовательное расположение. Сквозной образ, связывающий их в микроцикл – образ по-разному больного, страдающего солнца.

Мотивы страдания, муки, тоски настойчиво повторяются в лирике Анненского, что многих исследователей и критиков заставляло говорить о ее якобы как декадентской сущности. Действительно, как мы уже отмечали, поэт, становление которого пришлось на 80-е годы XIX века, не мог избежать влияния “философии пессимизма”, а сформированный ею психологический комплекс

⁹⁵ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 444 – 446.

⁹⁶ Иванов Вяч. Указ. соч. С. 172.

“декадента” по-своему отразился в его лирике. Но страдания и боль занимают в творчестве Анненского особое положение, выполняют особую функцию. Это почувствовал еще Е.Архиппов, который писал: “Самое особенное, самое ценное в Иннокентии Анненском это метод мировосприятия и мироощущения. Не сквозь слезы, – что слезы! – сквозь боль воспринимается мир. Боль для него единственный путь от мира к сердцу. Боль для него это “путь и жизнь”, а в отношении к миру земному, юдольному – и истина...”⁹⁷. Претерпев достаточно сильное влияние философии Шопенгауэра, Анненский воспринимал жизнь как цепь непрерывных страданий, но именно в муке заключена для него и “живая” истина, и одновременно сила, вспомним его утверждение о том, что именно человеческое страдание способно “показать нам всю силу и все величие нашей души...” (КО,28). Поэтому и признает поэт только страдающую красоту: его внимание приковано к *блеклой синеве тихо тающего майского вечера* (“Май”), *безнадежно припадающей к гробовой крышке хризантемы* (“Август”), *стонущим колодезным журавлям* (“В дороге”), к цветку, *забытому на гряде, разоренному балкону* (“Перед закатом”) и т.д. В.В.Мусатов в своем исследовании лирики Анненского писал, что “мука принципиально неустранима из самой сердцевины лирической эмоции поэта, но, став принципом творческого переживания, она превращается именно в активную силу”⁹⁸.

При этом отметим, что сам механизм рождения муки и страдания у Анненского вполне укладывается в шопенгауэровскую схему: “Воля – это струна, препятствия и столкновения – ее вибрация, познания – резонансовая доска, а боль и страдания –звук”⁹⁹. Как видно, страдания и боль – это только результат процесса высвобождающего из “кабалы” действительности, пробуждающегося сознания человека.

При этом нельзя обойти вниманием и особую организацию лирического пространства “Тихих песен”. Возвращаясь к циклу “фортепьянных сонетов”, заметим, что лирическое сознание в них относится к образу “так, что образ считается объективным”¹⁰⁰, что, в свою очередь, является верным признаком мифологического мышления. В “Тихих песнях” происходит становление самостоятельного бытия *хризантемы*, *“безнадежно припадающей к гробовой крышке”* (“Август”), *“кружащихся нежных листов”*, *нежелающих прикасаться к праху земли* (“Листы”), *“мучительной стаи десяти менад”* (“Первый фортепьянный сонет”), грозного *Дня – уходящего* в лучах слабеющей Надежды паладина (“Еще один”) или банального *Дня, улыбающегося* за утренней сетью дождя (“Утро”), молодой и нежной *ивы, полюбившей* солнце апреля (“С балкона”) – и все это уже не тро-

⁹⁷ Архиппов Е. Миртовый венец. М., 1915. С. 85.

⁹⁸ Мусатов В.В. Указ. соч. С.51.

⁹⁹ Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы: Мысли: В 3-х кн. / Пер. Ф.В.Черниговца. Спб., 1886 – 1895. Кн.1. С. 317.

¹⁰⁰ Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С.406.

пы, а “...предметы осуществляющие действия”¹⁰¹. Утверждая, что “миф – первооснова <...> поэзии” (ТЕ, 105), Анненский стремился организовать художественное пространство “Тихих песен” как мифологическую реальность.

Здесь мы стоим перед необходимостью определить собственно специфику отношения Анненского к мифу, понимание поэтом его сущности. Заметим, что в своих критических разборах трагедий Еврипида он не раз говорил о “психологической” сущности мифа. “Трагик, – отмечал критик, – раскрывал мифы в их глубочайшей, сокровенной сущности: он искал угадать в этих беглых и смутных отражениях жизни *психологическую основу* мифа” (ТЕ.416) [курсив наш. – Г.П.]. Для Анненского мифы – это первые свидетельства становления человеческого *сознания*. Неслучайно поэт назвал мифы “печальными асфоделями” (ТЕ,26), т.е. растениями, которые с древних времен выступали символами мысли (ТЕ,18). Анненский смотрел на миф сквозь призму античной трагедии, и во многом, поэтому ее достижения и открытия, особенно в области психологии человека, он распространяет на сам миф. Миф оказывается значим для него тем, что это форма познания “младенческим умом” древнего человечества “своего “я” во всем окружающем”¹⁰². По его мнению, миф гносеологичен и принципиально “человечен”, и это отличает подход Анненского от представлений Вяч.Иванова, для которого миф реализует идею преобразовательного искусства и творится богами, в лучшем случае, поэтами-теургами. Отметим также, что Анненский не склонен трактовать миф и подобно А.Н.Афанасьеву. В статье “Миф и трагедия Геракла” он замечает: “Я должен оговориться при этом, что отнюдь не считаю основой и сущностью <...> мифа <...> соответствия с тем или иным явлением из области солярной или атмосферической” (ТЕ,416). В чем-то его понимание мифа оказалось близко представлениям современных психоаналитиков, для которых миф повествует об отделении сознательного “я” от “бессознательного”, а это отделение, в свою очередь, выражается архетипом борьбы. Итак, миф рассматривается Анненский как воплощение истории человеческого сознания, “народного сознания”, стремящегося “разгадать тайну” бытия, которая, по его мнению, “еще и теперь обступает нас отовсюду”¹⁰³. Разграничивая понятия мифа и культа, он писал: “Миф – явление очень сложное: он создается постепенно и незаметно из умственной работы целых поколений: масса фантазий чертит причудливый узор картины, а мысли не считанных творцов мифа, поправляя и вытесняя друг друга, кое-как слаживают и осмысливают эту совокупную работу воображений”¹⁰⁴.

Но Анненский не просто вписывал частное личностное переживание, личный опыт, по раскрытию “тайны” человека в пространство мифологической фабулы, для того, чтобы его “личная

¹⁰¹ Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.,1987. С.36.

¹⁰² Анненский И. Дионис в легенде и культе // Вакханки. Трагедия Еврипида. Спб., 1894. С. LXVII.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Там же. С. LXVIII.

фантазия” получила “устойчивость и определенность типа”, вошла бы в состав “совокупной работы воображений” человечества, не утратив при этом “неясного и вибрирующего контура индивидуальности” (ТЕ,546). Для него сама “поэтическая мысль”, “мысль художника” не есть результат деятельности только сугубо индивидуальной, “личной фантазии” творца. Неслучайно поэт выпускает свою первую книгу стихов под псевдонимом Ник.Т-о, стремясь избежать конкретной привязанности выраженного лирического переживания к авторской индивидуальности, и ориентирует свою лирику на жанр песни, выражающей коллективную эмоцию. По мнению поэта, каждая объективированная в слове поэтическая мысль есть результат деятельности постоянно творящейся “умственной работы человечества”. Можно утверждать, что само лирическое сознание рассматривается поэтом как мифологическое (или пользуясь его выражением “народное сознание”) (ТЕ, 125), а “поэтическое я” оказывается наделено чертами мифологического героя, его *своеобразно понятой* “транс- и суперперсональностью”¹⁰⁵. По мнению Анненского, лирическое “я” в современном мире является воплощением героических потенций целого (поколения, коллектива, общины, народа), это “наше я”. Вот эта мысль и скрывается за рассуждениями Анненского из статьи “Бальмонт-лирик” о стихе, который “не *есть* *созданье поэта*, он даже если хотите не принадлежит поэту” (КО,99). Поэтому он и утверждал, что “искусство лишь кажется принадлежащим индивидууму, подобно религии и истории оно есть принадлежность рода”¹⁰⁶, а “... удовлетворенность [искусством. – Г.П.] есть возвышение родового сознания над личным моментом”¹⁰⁷. Так, в статье “Господин Прохарчин”, конкретизируя представление о художественном произведении как симпатическом символе, Анненский писал, что “всякий поэтический образ, достигающий известной идейной значительности, не является самодовлеющим, – он возводится к более сложному порядку художественных явлений, – т.е. это уже не просто некоторое подобие человека, но и симпатический символ, т.е. *мысль художника...*” (КО,31) [курсив наш. – Г.П.]. И далее в черновых набросках к статье “Об искусстве”, пояснял: “Вместо мысли можно сказать идея в Платоновском смысле. У Платона идеи не принадлежат отдельным умам <...> это <...> объекты внутреннего созерцания...”¹⁰⁸. Из данных замечаний Анненского органично вытекают два важнейших для понимания его эстетики и поэтики моменты. Во-первых, о том, что поэтическая мысль, воплощенная в художественном образе, не принадлежит только индивидуальности художника, не есть порождение только его личной фантазии, а восходит к “художественному фонду” его души, к тому же “бессознательному”. Неслучайно поэт признавался, что чувствует “себя ответственным за целый мир, который бессознательно во мне живет...” (КО, 108). И здесь невозможно не отметить, что

¹⁰⁵ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.,1994. С.26.

¹⁰⁶ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед. хр. 175. О поэтике. Конспект лекции. Л.15.

¹⁰⁷ РГАЛИ. Ф.6. Оп. 1. Ед.хр. 173. Об искусстве. Начало статьи и отдельные разрозненные записи. Л.6.

¹⁰⁸ Там же. Л.50.

Анненский не пытается наполнить бессознательное мистически-божественным содержанием, как это было у Минского и символистов. Бессознательные начала человеческой души предстают перед лирическим героем “Тихих песен” и как носители положительного знания о естественно-природной жизни, о законах движения времени:

И я лежал, а тени шли,
Наверно зная и скрывая,
Как гриб выходит из земли
И ходит стрелка часовая (72)

Для поэта сфера бессознательного оказывается некоей формой хранения природного, исторического и культурного опыта человечества – это “минутные строения с могил далеких и полей”. Об этом же он позже будет писать и в статье “Античный миф в современной французской поэзии”, где скажет, что в “мире наших мыслей” заключаются в “бледных абстракциях <...> целые века...”¹⁰⁹. Во-вторых, “дно бессознательной души” (КО,73) художника, в глубине которой осуществляется связь человека с предшествующей культурой, историей, религией, доступна “внутреннему созерцанию”. Эта мысль в структуре “Тихих песен” реализуется через сквозной мотив воспоминания. По этому поводу, излагая учение Платона, Анненский писал: “Душа человека предвечно жила в блаженном мире идей, и идеи, которые она когда-то созерцала, оставили в ней *след, который оживляется воспоминанием...*”¹¹⁰ [курсив наш. – Г.П.]. Вообще, говоря о специфике решения Анненским проблемы бессознательного, невозможно обойти вниманием вопроса о связи ее с платоновским учением об идеях, связи, на которую указал сам поэт. При этом оказывается, что само восприятие платоновского учения у Анненского глубоко оригинально и не вписывается в общее символистское понимание философии Платона. Неслучайно, по свидетельству Е.Архиппова, Анненский имел “намерение проверить перевод Платона, сделанный Вл.Соловьевым”¹¹¹. Дело в том, что творческому сознанию поэта в отличие от его современников-символистов осталась чужда платоновская метафизика, утверждение, что мир идей, мир “настоящий”, “сверхчувственный”, “истинный, вечный и прекрасный”¹¹², трансцендентен по отношению к данным внутреннего опыта человека. У Анненского “бессознательный мир”, теперь мы назовем его и “миром идей” скорее имманентная составляющая самого человека, пробуждающаяся под воздействием предметной действительности. Для закрепления же этого процесса пробуждения Анненскому и потребовалось ассоциативное слово. Так, в уже цитированном нами стихотворении “Второй фортепьянный сонет” первый катрен дает нам метафорический образ пляшущих невольниц.

¹⁰⁹ Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. №10. С.273.

¹¹⁰ Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. С. 35

¹¹¹ Архиппов Е. Библиография Иннокентия Анненского. М.,1914. С.33.

¹¹² Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. С.35.

Над ризой белой, как уголь волоса,
Рядами стройными невольницы плясали,
Без слов кристальные сливались голоса,
И кастаньетами их пальцы потрясали... (81)

Восстановить предметную реальность, породившую этот образ, мы можем, используя название стихотворения и ассоциативный ряд: черно-белая клавиатура фортепьяно – белая риза, уголь волос, движение пальцев музыканта – стройные ряды пляшущих невольниц, фортепьянные звуки – кристальные голоса, стук костяных клавиш – кастаньеты. Эту принципиальную особенность его поэзии выделил еще Вяч.Иванов, в целом определяя художественный метод поэта как “символизм ассоциативный”¹¹³. “Психический закон ассоциации”¹¹⁴ – вот основной принцип, лежащий в основе построения мифопоэтической реальности “Тихих песен”, в которой происходит становление страдающего сознания поэта.

¹¹³ Иванов Вяч. Указ. соч. С.170.

¹¹⁴ Анненский И. Из наблюдений над языком Ликофрона // Сборник статей в честь И.В.Помяловского. Спб.,1897. С.55.

Глава 2
“Трагедия иронической муки”
 (“Театр Еврипида”, “Книги отражений”, “Кипарисовый ларец”)

1

На рубеже веков обозначился определенный перелом в творческой судьбе поэта. Анненский как будто дает волю внутренним художественным устремлениям до этого полусознательно сдерживаемым¹¹⁵. Приходит к нему и осознание своего поэтического предназначения. Однако творческий подъем, пережитый поэтом в первые годы XX века, результатом которого явилась публикация “Тихих песен”, обернулся для него глубоким личным кризисом. Анненский начинает тяготиться рутинностью своей служебной деятельности, о чем свидетельствуют его письма. Так в 1901 году в письме к А.В.Бородиной звучат признания: “Завтра опять – гимназия, и постылое и тягостное дело, которому я себя закрепостил <...> Не знаю, долго ли мне придется быть директором гимназии, так как за последнее время мои отношения с начальством стали очень деликатными. Клею, насколько могу, коробку моей служебной карьеры, но не отличаюсь “умными руками”, и дело валится у меня из рук. Как назло, если бы Вы только знали, как у меня работает теперь голова; сколько я пишу, перевожу, творю *malgre tout*” (КО,450).

Достаточно драматично складываются отношения поэта и с литературной эпохой начала XX века. Публикация трагедий “Меланиппа-философ” и “Царь Иксион” прошла абсолютно незамеченной: была только одна восторженно-одобрительная рецензия П.Соколова, которая при этом не отличалась ни глубиной, ни серьезностью. Да и написана она была учеником Ф.Ф.Зелинского (как свидетельствует Б.В.Варнеке¹¹⁶), поэтому с большей или меньшей достоверностью можно предположить, что сама рецензия явилась не столько откликом благодарного читателя, сколько фактом внутренней жизни узкого круга ученых-эллинистов. Такого же рода признание получил Анненский и со стороны Б.В.Варнеке, который писал ему о “восторге”, вызванном чтением “Меланиппы-философа”. Могло ли это удовлетворить поэта, отдающего свое произведение на суд широкого круга читателей? Конечно, нет. Не мог не задеть Анненского и отзыв, данный в 1902 году комиссией по присуждению премии Литературно-Артистического общества его пьесе “Царь Иксион”, которая, без ведома автора, как это значится в Протоколе заседания комиссии, была представлена на соискание премии. В решении комиссии было отмечено, что пьеса “крайне интересная” и является “предвозвестницей нового имени в

¹¹⁵ По признанию самого Анненского, он свято исполнял совет своего старшего брата Н.Ф.Анненского не печататься до 33 лет (См.: (КО,495).

¹¹⁶ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.304. Письма И.Ф.Анненскому от Б.В.Варнеке. Л.9 –10. В этом же письме, правда, содержится указание Варнеке на то, что А.Волынский “готовит о ней [пьесе “Царь Иксион”. – Г.П.] большой фельетон”, но, по всей видимости, этот замысел так и не был осуществлен.

области русской драмы”, но при этом сама драма была признана “недоступной для понимания многочисленной аудитории и поэтому не совсем удобной для театральной постановки”¹¹⁷.

Достаточно предвзято была встречена и публикация “Тихих песен”. В критических отзывах на книгу звучало или откровенное неприятие, или снисходительное одобрение по отношению к “молодому” автору. Так, в апрельском номере журнала “Образование” в рецензии на “Тихие песни” отмечалось: “...в подавляющем большинстве случаев все это испорчено цветистой вычурностью, поисками тонких нюансов и небывалых комбинаций; сплошь и рядом исчезает даже элементарный смысл стиха <...> Так пишут стихи на Удельной, Удельной, Удельной...”¹¹⁸, а в “Русском вестнике” автор “Тихих песен” вообще был обвинен в близости к помешательству¹¹⁹. Более лояльной по отношению к первой книге стихов Анненского была позиция поэтов и критиков “нового” направления в искусстве, но и их рецензии не отличались аналитичностью, а признание заслуг и достоинств поэта оказалось достаточно скользким и половинчатым. Так, В.Брюсов в №4 журнала “Весы” за 1904 год отмечал, что данный стихотворный сборник должен быть выделен из числа других, поскольку “в его оригинальных стихотворениях есть умение дать движение стиху, красиво построить строфу, ударить рифму о рифму как сталь о кремень...”, но при этом он писал: “Это еще не поэзия, но уже предчувствие поэзии, обещание ее <...> Будем ждать его [Анненского. – Г.П.] работы над самим собой”¹²⁰. В свою очередь, А.Блок в отзыве на “Тихие песни”, отмечая “новизну впечатления”, оставляемую книгой стихов, признавался: “Но, вдруг, заинтересовавшись как-то, прочтешь, – и становится хорошо...”. Однако при этом Блок осмыслил лирику “Тихих песен” как выражение души, “которая как бы прячет себя от себя самой, переживает свои чистые ощущения в угаре декадентских форм”¹²¹.

Подобное непризнание критикой достаточно болезненно откликнулось на мироощущении поэта. По сути дела, то глубинное личностное осмысление мира и проблем творчества, которое воплотилось в лирике “Тихих песен” осталось непонятым и невостребованным. Переживание одиночества усугублялось и внутренним творческим спадом, обозначившимся в 1905 году. Сам Анненский, цитируя Достоевского, в письме к Е.М.Мухиной сравнивал свою жизнь в этот момент с “водяной капелью”, “звонко и мерно падающей с залавка в лохань”, и писал: “Такова и моя жизнь... Только еще и ритма у нее нет, как у этой капли. Она идет толчками, как телега под морозящим холодным дождем, среди облетающих деревьев и по скованному морозом чернозему...”

¹¹⁷ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.402. Протокол заседания комиссии по присуждению премии Литературно-Артистического общества с обсуждением трагедии И.Ф.Анненского “Царь Иксион” (1902). Л.2.

¹¹⁸ Л.В. <Василевский Л.> Ник. Т-о. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов “Парнасцы и проклятые”. Спб.,1904. // Образование. 1904. Апрель. С.97 – 98.

¹¹⁹ М.М-в. Ник. Т-о. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов “Парнасцы и проклятые. С. - Петербург,1904. // Русский вестник. 1904. Июль. С.386.

¹²⁰ Аврелий <В.Брюсов>. Ник. Т-о. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов “Парнасцы и проклятые” Спб.,1904 // Весы. 1904. №4. С.62 – 63.

Толкнуло и ничего... вперед, а куда вперед?” (КО,459). Но и в этом “смутном состоянии” он отчаянно, в “терзаниях мысли” продолжал искать свой ритм и отстаивать свою творческую позицию. В начале 1906 года вышла в свет первая “Книга отражений”. В это же время он активно работает над завершением перевода и критического исследования творчества Еврипида. “Пишу понемножку и все Еврипида, все Еврипида, ничего кроме Еврипида”, – признавался он в одном из писем Е.М.Мухиной (КО,458 – 459). Результатом этой работы в конце 1906 года явилась публикация первого тома “Театра Еврипида”. И, в очередной раз, через обращение к античной трагедии, “т.е. той литературной форме”, которая, по мнению поэта, “более чем за 23 века до нашего времени, показала человечеству, насколько жизненным и высоким в общественном смысле может быть чистое искусство” (ТЕ,VI) и, в частности, к творчеству Еврипида, “типического представителя античной трагедии” (ТЕ,VI), обретет Анненский и “новый ритм”, и особую форму творческого освоения действительности, которые чуть позже найдут свое воплощение в вершинном его произведении “Кипарисовый ларец”.

Здесь в творческой биографии Анненского преломился процесс, отмеченный в свое время Вяч.Ивановым, который писал: “... европейская мысль постоянно и закономерно возвращается за новыми стимулами <...> к гению Эллады”¹²². Именно “гений Эллады”, пропущенный сквозь призму сознания человека “конца века”, откроет Анненскому новые творческие перспективы.

Активная работа Анненского по созданию “Театра Еврипида”, была вызвана и стремлением вступить в полемику с быстро распространяющейся в России теорией происхождения трагедии Ницше, которая в свете усвоения его же учения о сверхчеловеке, получала в символистской среде своеобразное толкование. Думается, что “Театр Еврипида” в каком-то смысле явился реакцией на публикацию в 1904 году в журнале “Новый путь” работы Вяч.Иванова “Эллинская религия страдающего бога”. Стремлением “приобщить [своего. – Г.П.] Еврипида русской литературе” (ТЕ,V) была вызвана и особая структура “Театра Еврипида”, который содержал не только поэтический перевод трагедий великого поэта античного мира, но и критические статьи к каждой из них, где переводчик давал психологический и эстетический комментарий, касался вопроса литературных влияний Еврипида, затрагивал общественные и политические темы античного мира. В самом понимании трагедии и составляющих ее главных элементов, которые Анненский обозначил как “трагический пафос и героическое”¹²³, он оказался очень далек и от символистской трактовки трагедии, и от понимания трагедии научными кругами своего времени.

¹²¹ Блок А. Ник. Т-о. Тихие песни // Блок А. Собр. соч.: В 8-ми тт. Т.5. М.;Л.,1962. С.620

¹²² Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. Февраль. С.59.

¹²³ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр. 80. Лекции по античной литературе. Л.100.

В статье “Власть тьмы” (1905), написание которой совпало по времени с усиленной работой поэта над “Театром Еврипида”, он, достаточно иронично оценивая теорию Ницше, писал: “В 1886 году вышло в свет две замечательные книги. Одна из них (в этот год впрочем лишь переизданная) говорила о происхождении трагедии из духа музыки <...> [где. – Г.П.] романтик Ницше возводил ребячью сказку в высшие сферы духовной жизни...” (КО,63). Анненский неслучайно назвал Ницше романтиком. По мнению поэта, “для романтика античный мир закрыт навеки...” (ТЕ,529). Сила же античности, живущая в сознании такого романтика, проявляет себя крайне искаженно, что особенно страшно, т.к. наносит вред не только пониманию античной трагедии, но и развитию современной поэзии, порождая извращенные “формы творческой мысли”, заводит развитие поэзии в “тупик”, лишает ее перспективы. В своих лекциях по античной литературе он не раз рассуждал о неправомерности “романтического” подхода к античности, который, по его мнению, был осуществлен Ницше и который, к его прискорбию, подхватила поэтическая эпоха рубежа веков. По мнению Анненского, “романтизм представлял себе древность как бы в одном плане, на подобие <...> картины, без перспективы”. Поэтому историк, по его утверждению, “должен разоблачать романтизм”¹²⁴. Сам “историзм” Анненского в подходе к пониманию сущности античной трагедии – явление очень неоднозначное и достаточно спорное. Но критические статьи, вошедшие в состав “Театра Еврипида”, бесспорно, стали осуществленным замыслом разоблачения “романтической” в его терминологии интерпретации античной трагедии.

В “романтическом подходе” к античности, он, в первую очередь, не приемлет признания метафизической сущности трагедии. А ведь и для Ницше, и для символистов, в частности, Вяч. Иванова метафизика искусства – это краеугольный камень их теорий, отправная точка почти всех разысканий и размышлений. По этому поводу сохранились критические замечания Анненского о трагических последствиях символистской любви к метафизической “тайне”: “Мы забыли разницу между игрой папуаса и игрой Гете. Тайна это что-то под нами, с чем мы играем как с кубарем. Религию мы вырабатываем за зеленым сукном. Мы зовем на Синай из Тенишева <...> И мы не уважаем ни старых, ни мертвых...”¹²⁵. “Эстетическая метафизика”, на основании которой Ницше объясняет себе лирика, а вслед за этим и существо античной трагедии, и которая, по Анненскому, являлась результатом “возведения ребячьей сказки в высшие сферы духовной жизни”, не приложима к античности. При этом он не оспаривает ни дионисического, ни аполлонического начал в становлении трагедии, но для него это силы скорее не метафизического, а психологического порядка. Само существо трагического пафоса для Анненского связано в первую очередь с психологическими коллизиями.

¹²⁴ Там же. Л.6.

¹²⁵ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.160. Черновые материалы к непрочитанному докладу “Об эстетическом критерии”. Л.10.

Герои еврипидовских трагедий, по Анненскому, не просто оказываются в точке пересечения двух божественных сил – Диониса и Аполлона – и претерпевают на себе “соревнование божеств...”¹²⁶. У него трагический конфликт обнаруживает столкновение и борьбу во внутреннем мире героев, что, собственно, и предопределяет их страдания. “Человеческая душа – вот та призма, сквозь которую Еврипид смотрит на мир”, – утверждал Анненский. Оспаривая и “эстетическую метафизику” Ницше, и признание символистами религиозного и культового аспекта трагедии¹²⁷, он писал: “Люди для трагика 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”¹²⁸. На мысль Мережковского о “первоначальном религиозном значении театра”, высказанную в статье “О новом значении древней трагедии (Вступительное слово к представлению “Ипполита””, где было однозначно заявлено: “У древних греков театр был храмом; действия, происходившие на сцене, трагедия была священнодействием, богослужением”¹²⁹, Анненский откликнулся достаточно резким утверждением: “Но думать, чтобы театр был неизменным спутником религии, значило бы не понимать ни того, ни другого” (ТЕ,38).

Полемика Анненского с символистской 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”¹³⁰, а, освобождая его “от тесноты личного сознания, от тюрьмы “я””¹³¹, возвышало до Бога, или, по Ницше, заставляло “чувствовать себя богом”¹³². Вяч.Иванов, вслед за Ницше, исходил 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 особо подчеркивал: “Заметьте, Дионис обманывает людей призраком своего унижения и страдания <...>

¹²⁶ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. Март. С.39.

¹²⁷ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. Февраль. С.64.

¹²⁸ Анненский И. Еврипид, поэт и мыслитель // Вакханки. Трагедия Еврипида. С.XXXVIII.

¹²⁹ Мережковский Д. О новом значении древней трагедии (Вступительное слово к представлению “Ипполита”) // Новое время. 1902. №9560. 15 (28) октября. С.2.

¹³⁰ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. Февраль. С.64

¹³¹ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. Март. С.60 – 61.

¹³² Ницше Ф. Указ. соч. С.62.

он увлекает их, играет с ними, дурачит их...” (ТЕ,18). По мнению Анненского, в культе Диониса “проходят две неслиянных струи: экстагическая и освободительная”. “Первая, – как отмечал он, – выразилась в Агриониях и оргиях”, вторая – породила Аттические Дионисии, которые “представляли яркий контраст с экстазом оргий” (ТЕ,18). Именно с Аттическими Дионисиями связывает Анненский происхождение трагедии. Если для Ницше и Вяч.Иванова экстагическое 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” (ТЕ,19). Трагедия, по его признанию, “не чужда экстаза оргий и дикого Диониса”, но при этом она “более подходила к культуре аттического узорешителя”. “Не даром же, – писал Анненский, – через 200 лет после ее начала Аристотель считает целью трагедии очистить душу от страстей” (ТЕ,19).

Сам катарсис, вызываемый античной трагедией в душе зрителя, для него явление особого порядка, а аристотелевский тезис об очищении души зрителя от страстей осмыслен им крайне 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” (КО,15). По этому поводу он со всей определенностью писал: “Уже давно доказано, что Аристотель в 6-ой главе “Поэтики” говорил вовсе не об очищении страстей, а о постепенном удалении аффектов, которое <...> совершается их искусственным возбуждением (Sollicitationstheorie). При этом, конечно, не было речи об исчезновении аффектов на какое-нибудь определенное время, и трагедия не должна была влечь за собою апатию; тем не менее можно заподозрить философа в желании смешать врачебное действие трагедии с моральным – сущность “т р а г и ч е с к о г о” вовсе не заключается в о б л а г о р а ж и в а н и и души и исправлении людей; искусство и этика строго разграничивались Аристотелем, и уже одно это составляет большую заслугу “отца поэтики”.

Теория освобождения души из-под власти аффектов, как нельзя лучше гармонирует с характером той жизни, которую искусственно возбуждает в нас сценическое представление трагедии. Как в оргиях и экстагических культах находили себе таинственно оберегаемый исход живущие в людях инстинкты животного, так и 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 у м с т в е н н ы й и н т е р е с” (ТЕ,212). Для Анненского значимость трагедии состоит не в вызывании “боговдохновенного порыва”, не в том, что она дает простор “началу безмерному, подвижному <...> беспредельному”¹³³, 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 м ы с л и. Само эстетическое наслаждение творчеством для него “никогда не теряет и н т е л л е к т у а л ь н о г о о т т е н к а” (ТЕ,237).

Как и Иванов, Анненский прекрасно понимал, что героями трагедии не могли стать люди. Об этом он, размышляя на страницах статьи “Античная трагедия”, писал: “Но в центре трагедии не стали и люди, и этому не надо удивляться. Даже героические характеры Аристокитонов и Леонидов влекли за собой стеснительную реальность, целый груз жизненных мелочей...” (ТЕ,24) или “В трагедии нет людей... <...> Люди, вчерашние траглотиты, копошатся где-то там, внизу и им нет места на сцене, трагедия творится ради них, а не ими...” (ТЕ,9). “Но и боги, – по мнению поэта, – не остались в центре трагедии” (ТЕ,23), поскольку “на Олимпе жили существа, которые не подходят к понятиям борьбы и страдания. Они избегают треног и ищут только наслаждений <...> Страдания и страсти человека для богов только игра” (ТЕ,24). “Героями трагедии после богов стало их смертное поколение, стали существа, которые безмерно превосходили людей силами, красотой, славой и несчастьями; существа, которые двойственностью своего рода, двумя неслившимися токами крови в их жилах создавали особую избранную расу, более человеческую, чем боги, и более божественную, чем люди, расу, которая носила трагизм в самой неслиянности двух начал своей природы” (ТЕ,25), – утверждает поэт. Тем не менее, герои античной трагедии, по Анненскому, ни в коем случае не “сверхчеловеческие существа”¹³⁴, как это мыслил себе Иванов. Да, это “избранная раса”, но в том то и дело, что страдает, думает, поступает эта раса героев “почеловечески”, герой трагедии близок миру людей тем внутренним психологическим конфликтным переживанием, которое несет в своей душе и в своем сознании. Он утверждал, что перед греческим амфитеатром страдал Герой, Избранный, но с человеческим характером. Только на этом основании древний грек “...в страдающем преступнике сцены” мог узнать самого себя, “он, – как пишет Анненский, – жалеет самого себя, а кто не знает, что это одна из самых интенсивных форм жалости” (ТЕ,213), и уже через переживание жалости и сострадания “в сознании зрителя п о

¹³³ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. Январь. С.123.

¹³⁴ Там же. С.110.

вышел человек” (ТЕ,597 – 598). Только через “узнавание самого себя” в герое трагедии, узнавание, которое и являлось результатом деятельного человеческого сознания, очищенного от аффектов и страстей, совершалось в пределах греческого амфитеатра имперсональное по своему характеру нравственное творчество. По Анненскому центральный момент античной трагедии, заключается в том, что герои, преступники и страдальцы, здесь одерживали моральную победу над богами. Античная трагедия заставляла почувствовать, что правда на стороне героев, а следовательно, и на стороне человека. Даже в одной из древних трагедий Эсхила “Прикованный Прометей”, как отмечал Анненский, страдающий и мудрый титан, имел нравственный перевес перед всемогущим Зевсом. “Судьба, – писал он, анализируя эту классическую трагедию древнего мира, – сделала Зевса сильнее Прометея, а Прометея мудрее Зевса, по крайней мере, старой мудростью тайн и откровений, и в этом лежит основание их трагической коллизии” (ТЕ,5).

Однако уже здесь в рассуждениях Анненского открывается и другая составляющая трагического пафоса. Грандиозная трагедия человеческой жизни, виделась ему, в изначальной слепоте и слабости человеческого рода. Здесь, слышится отзвук шопенгауэровской “философии пессимизма” и далеко не случайно. Как мы уж могли убедиться, анализируя лирику “Тихих песен”, Анненский не является прямым идейным последователем философии и эстетики Шопенгауэра, более того, его художественное сознание содержит важные черты внутренней полемики с учением этого философа, и все же некоторые положения пессимизма, как умонастроения конца XIX века, отозвались и на его мирозерцании. В трагедии Эсхила нота “глубокого пессимизма” слышится поэту в хоре океанид, который “обращаясь к титану, <...> так поет о людях: “Неужто-ж ты не видишь *недвижной слабости*, подобной сну, которой скован *слепой род* мужей? Нет, никогда не смести воле смертных Зевсова миропорядка...” (ТЕ,8) [курсив наш. – Г.П.]. Однако саму трагическую коллизию трагедии Эсхила Анненский возводит к противостоянию свободного ума и творческой воли титана некой объективной силе, миропорядку, воплощением которой становится Зевс. И в этом противостоянии верх одерживает, по его мнению, именно Прометей, т.к. через *добровольно* претерпеваемую муку, через ее, опять же, добровольное усиление “показывает миру всю бесполезность Зевсова гнева” (ТЕ,10) и обретает особый пророческий дар, истинное знание. Анненский утверждал, что в сцене диалога с Ио, мы видим титана пророком и всевидцем. Это пророческое видение, *прозрение* и лежит, по Анненскому, в основе бунта трагического героя. Он считал, что именно идея трагического *прозрения* античного героя, составляющая существо трагического пафоса, эволюционируя, в трагедиях Еврипида получает свое специфическое преломление, т.к. разворачивается в мире бытовых человеческих коллизий. Поэтому из всех “гениев Эллады” он своим “героем” сделал именно Еврипида.

Понимание Анненским трагедии, не вписавшись в порубежную эпоху, окажется в чем-то созвучно будущим исследовательским воззрениям ученых XX века. Так, на наш взгляд, оно оказывается близко тому, о чем позже будет писать О.М.Фрейденберг, которая выделит в качестве основного трагического конфликта – конфликт “кажущегося” с “истинным”. О.М.Фрейденберг замечала: “Этот основной конфликт сказывается в атмосфере моральной мнимости, окружающего героя: в ошибках, в его нравственной слепоте, в неведении. <...> Конфликт греческой трагедии дает стык не правого с неправым, а слепого со зрячим, мнимого с подлинным, несведующего с мудрым. Это коллизия ошибки и истины”¹³⁵. Анненский также, разбирая трагедии Еврипида, подчеркивал, что трагические герои действуют и совершают трагические ошибки в силу неведения истины, непонимания ее, они у Еврипида, как подчеркивает критик, всегда либо “обмануты”, либо чего-то “не знают”, либо “ослеплены”. При этом отметим, что для Анненского, определяющим качеством героя оказывалась сила дерзкого сознания, противостоящего своей слепоте, слабости и ограниченности. Поэтому, так или иначе, а все герои Еврипида в разборах Анненского борются с собственной слепотой и слабостью, и в этом стремлении личностного сознания “ухватить” истину, доступную только богам, их бунт и их трагическая вина.

Так, существом трагической проблемы Медеи, по Анненскому, является ее собственное признание: “Я ясно сознаю, – говорит Медея хору, – что то, в ч е м д л я м е н я з а к л ю ч а л о с ь в с е, мой муж – одна низость” (ТЕ,221). Поэтому у Анненского, “Медея не ревнива, но она глубоко страдает, потому что жизнь ее оказалась только иллюзией ...” (ТЕ,221). Трагическое положение Медеи как раз и определено тем, что она сама *осознала, поняла*, что “Вся ее жизнь оказалась обманом, все, что ее радовало, разбито, и ей невыносимо жить...” (ТЕ,221). Вот в этом-то *прозрении* и героическая сила, и трагическая вина Медеи, бросающей вызов жизни. По этому поводу Анненский замечал: “...мы видим на сцене лишь одну часть драмы Медеи, другая где-то глубже, и о ней покуда никто не знает. В о д н о й – мысли, воля, слова, – д р у г а я творится там, на дне бессознательной души Медеи. Неподвижная идея чернеет там как ядовитый паук, но сеть этого паука растет, ей суждено мало-помалу захватить и сознание, и волю матери”. Медея же “молча борется с одолевающим ее кошмаром” (ТЕ,226), но, в конечном итоге, “черная точка”, как осознание иллюзорности и обманчивости своей жизни, входя в сочетании со страстной натурой Медеи, ее “растительной частью души”, вырастает, пробивается наружу и превращается в “страшную, неодолимую власть” (ТЕ,232). В свою очередь и Ипполит, и Федра, в интерпретации Анненского, также “не могли не быть виновны, потому что умы их были ограничены их человеческой природой!”, но именно этим *умом*, презрев объективность и власть “растительной” души, бессознательно страстной человеческой природы, пытаются жить герои. Поэтому обоих, и Ипполита, и Федру, по Ан-

¹³⁵ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Изд.2-е. М.,1998. С.602.

ненскому, “сгубило стремление освободиться от уз пола, от ига растительной формы души” (ТЕ,348 – 349), и они в предсмертном состоянии оказываются “зрячими”, прозревшими истину. В свою очередь, в изложении Анненского, и в душе Агамемнона “возникает страшная трагическая коллизия между *сознанием святости* принятого на себя обязательства *и отращением от обмана*”¹³⁶. Анненский считал, что суть героического характера¹³⁷ в переживании перехода от “слепоты”, “неведения” к страшному прозрению своей участи. Этот переход через борьбу человеческих страстей: страха, мести, любви, жалости, – совершается в судьбах всех героев Еврипида: Адмета и Алкесты, Иона и Креусы, Геракла и Пенфея, и при этом все же они оказываются способны на добровольную жертву, на свободное принятие страдания, тем самым, отрицая, обесмысливая власть над собой законов “Зевсова миропорядка”.

Важно было для Анненского также и то, что это *прозрение* передавалось и “амфитеатру”, в котором по-своему отзывался процесс становления героического характера, способного противостоять великим и страшным испытаниям. Неслучайно он писал: “Борьба, страдание, жертва, религиозный закон, все эти исконные элементы трагедии получают такой глубокий, такой вечный смысл именно потому, что великие трагики Эллады жили прямым или отраженным светом грандиозной трагедии человеческой жизни. Пафос, пережитый Элладой в великой борьбе, дал ей <...> настоящее знание: он сковал иное Зевсово человечество вместо того инертного, из-за которого упрямо страдал великий титан” (ТЕ,20) [имеется в виду Прометей. – Г.П.]

Поэты, писатели, творцы последующих эпох в каком-то смысле для Анненского выступают наследниками трагических героев и скованного в борьбе с богами “иного Зевсова человечества”. Видимо, поэтому так много внимания на страницах своих критических разборов трагедий Еврипида он уделял проблеме литературных влияний, проводя параллели между Еврипидом и Шек-

¹³⁶ Анненский И. Посмертная “Ифигения” Еврипида // ЖМНП. 1898. №5. С.72.

¹³⁷ Здесь необходимо отметить еще один важный, на наш взгляд, момент. Дело в том, что Анненский не только полемизирует с концепцией трагедии Ницше и символистов, но и вступает в полемику со своим другом и коллегой по филологической деятельности Ф.Ф.Зелинским. В ответ на концепцию “трагедии рока” Зелинского, Анненский отвечал: “У Эсхила не могло быть фатализма. Разве могли победить персов фаталисты. Не только фатализма, как определенной философской мысли, но даже фатализма, как полусознательной наклонности” (РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.106. Заметки по творчеству Эсхила. Л.10.) или “У Эсхила нет фатализма. Это не трагедия рока, а характеров” (РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр. 79. Конспекты лекций по античной литературе. Л.76.). Поэтому, если для Зелинского, “Медея” Еврипида – “трагедия ревности, жгучей, неумолимой” (Зелинский Ф. Еврипид. Очерк. М.,1919. С.6.), то в интерпретации Анненского Медея меньше всего ревнива.

спиром (ст. “Поэтическая концепция Алкесты Еврипида), между античностью и Гете (ст. “Таврическая жрица у Еврипида, Руччелай и Гете”) в частности, утверждая: “...о г р а н и ч е н н о с т ь и х у д о ж е с т в е н н о е р а в е н с т в о л ю д е й п е р е д в ы ш е и х с т о я щ е й и д е е ю , в о т т о о б щ е е м е ж д у Г е т е и а н т и ч н о с т ь ю . . . ”¹³⁸. Наследницей истинно эллинского духа оказывается для Анненского и французская поэзия, особенно творчество Леконта де Лиля, о котором в статье “Ион и Аполлонид” поэт писал: “...он чувствовал элементы эллинизма в своем генерическом сознании, он был прирожденным эллинистом по самой своей натуре французского поэта” (ТЕ,546). Не в меньшей, если не в большей степени, по мнению Анненского, потомками трагических героев и носителями “эллинского духа”, воспитанного античной трагедией, оказываются и русские поэты-пророки, творчество которых рассматривается в “Книгах отражений” (1906, 1909 гг.) под особым углом зрения, с точки зрения воплощенного в них трагического пафоса.

При этом отметим, что трагический пафос и героический характер для Анненского не являются лишь элементами драматической литературной формы. В “Книгах отражений” речь идет не только о драмах (Писемского, Толстого, Горького, Чехова, Леонида Андреева, наконец, Шекспира и Ибсена), но и о повестях Гоголя и Тургенева, о романах Достоевского, о лирике Лермонтова и Бальмонта. Дело в том, что, по мнению критика, выраженному в статье “Античный миф в современной французской поэзии”, без “категории г е р о и з м а <...> в нашем творчестве, вероятно, не образовалось бы ни поэмы, ни трагедии, ни романа”¹³⁹.

“Книги отражений” – еще одна “загадка”, оставленная критиком и поэтом Анненским исследователям его творчества. В отличие и от лирических трагедий поэта, и от книги стихов “Тихих песен”, и от “Театра Еврипида”, обе “Книги отражений” вызвали определенный резонанс в литературной среде начала XX века, и все-таки в целом, как подытожил Г.Чулков в 1910 году в статье “Траурный эстетизм. И.Ф.Анненский - критик” “остались непонятыми”¹⁴⁰.

Первые рецензенты сразу заговорили об оригинальности самой “манеры” критических очерков Анненского, настолько они были необычны по стилю и способу изложения мысли. К.Чуковский обвинил его в “эстетическом нигилизме” и крайнем субъективизме¹⁴¹, позже метод

¹³⁸ Анненский И. Таврическая жрица у Еврипида, Руччелай и Гете // Гермес. 1910. №19. С.494.

¹³⁹ Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. №7. С.179.

¹⁴⁰ Чулков Г. Траурный эстетизм. И.Ф.Анненский – критик. // Аполлон. 1910.№4. С. 9 – 10.

¹⁴¹ Чуковский К. Об эстетическом нигилизме // Весы. 1906. №3 – 4. С. 79 – 81.

Анненского-критика определяли и как импрессионистический, и как интуитивистский¹⁴², но поскольку ни в одно сложившееся представление о критике он не вписывался, то в конечном итоге, был признан “ненужно-туманным”, “неожиданным и необоснованным”¹⁴³. На сегодняшний день ситуация, связанная с интерпретацией концепции “Книг отражений”, мало чем изменилась, хотя критическая проза Анненского и получила признание. Внимание исследователей все так же сосредоточено на проблеме определения “критического метода” Анненского. Уже сделаны попытки описать его и с точки зрения генезиса, и специфики. Здесь необходимо вспомнить целый цикл работ Г.М.Пономаревой¹⁴⁴, статьи И.И.Подольской, А.В.Федорова, Н.Т.Ашимбаевой, А.М.Штейнгольц и Е.М.Таборисской¹⁴⁵.

“Критика” Анненского, действительно, явление необычное, поскольку собственно “чистой” критикой, критикой в прямом смысле этого слова не является. “Книги отражений” – скорее литературные очерки, этюды, в которых на первое место выходит не предмет критической оценки, а преломляется эстетическая и мировоззренческая позиция самого автора. Это признавал и сам Анненский, отмечая в предисловие к первой “Книге отражений”: “Эта книга состоит из

¹⁴² См.: Эрберг К. О воздушных мостах критики. // Аполлон. 1909. №2: Бурнакин А. Мученик красоты // Ис-кра. 1909. №3. С. 7 – 9; Крючков Д. Критик-интуист // Очарованный странник. Пг.,1914. Вып.3. С. 12 – 14.

¹⁴³ Горнфельд А.Г. И.Анненский. Вторая книга отражений // Русское богатство. 1909. №1. С.74.

¹⁴⁴ Пономарева Г.М. И.Ф.Анненский и А.Н.Веселовский (трансформация методологических принципов акад. Веселовского в “Книгах отражений” Анненского) // Ученые записки ТГУ. 1986. Вып.683. С.84-93, Пономарева Г.М. Анненский и Платон (трансформация платонических идей в “Книгах отражений” И.Ф.Анненского). // Ученые записки ТГУ. Вып.781. С.73-82, Пономарева Г.М. Анненский и А.Потебня (К вопросу об источнике концепции внутренней формы в “Книгах отражений” Иннокентия Анненского) // Ученые записки ТГУ. Вып.620. Тарту,1983. С.64-72, Пономарева Г.М. Анненский и Уайльд (Английская эстетическая критика и “Книги отражений” Анненского) // Ученые записки ТГУ. Вып.645. С.112-122, Пономарева Г.М. Функция контакта в эстетических взглядах И.Ф.Анненского // Ученые записки ТГУ. Вып.822. С.74-87, М.,1988, Пономарева Г. Белинский в критическом наследии Анненского // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту,1996. №2. С.178 – 190.

¹⁴⁵ Подольская И.И. И.Анненский – критик // Анненский И. Книги отражений. М.,1979; Федоров А.В. Стиль и композиция критической прозы Иннокентия Анненского // Анненский И. Книги отражений. М.,1979; Ашимбаева Н.Т. Ф.М.Достоевский в критической прозе И.Ф.Анненского // Вестник Ленинградского университета.1985. Вып.2. История, язык, литература. №9. С.40-47; Штейнгольц А.М., Табориская Е.М. Критическая диалогия Иннокентия Анненского о “Достоевском до катастрофы” // Ученые записки ТГУ. Вып.781.

десяти очерков. Я назвал их *отражениями*. И вот почему. Критик стоит обыкновенно вне произведения: он его разбирает и оценивает. Он не только вне его, но где-то над ним. Я же писал только о том, что *мною владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался*, что я хотел сберечь в себе, сделав собою”¹⁴⁶. Может быть, поэтому на замечания современников относительно “манеры” и “метода” своих очерков-“отражений” Анненский почти не откликался, только в ответ Чуковскому заметил: “В “Весах” меня назвали эстетическим нигилистом – это неточно, т.к. я ничего не отрицаю” (КО, 469). При этом он “решительно протестовал” против рассмотрения “Книг отражений” как “беглых заметок”¹⁴⁷, о чем свидетельствуют его письма к С.А.Соколову от 11 октября 1906 года (КО,469) и М.К.Лемке от 13 января 1909 г.¹⁴⁸. В своих рассуждениях Анненский подчеркивал, что его “Книги отражений” нечто целостное, “не только единое, но и расчлененное”¹⁴⁹, т.е. композиционно взвешенное. А в предисловии ко “Второй книге отражений” определенно заявлял: “Но самая *книга моя*, хотя и пестрят ее разные названия, вовсе *не сборник*. И она не только одно со мной, но и *одно в себе*” (КО,123) [курсив наш. – Г.П.]

Единство “Книг отражений”, на наш взгляд, предопределено тем, что Анненский апеллирует к тем произведениям, по преимуществу русской литературы, в которых, на его взгляд, так или иначе, преломилась идея трагического прозрения. В свое время это почувствовал М.А.Волошин, отметив в своем отзыве на “Вторую книгу отражений”, что в ней постигается глубоко скрытое э л л и н с т в о автора¹⁵⁰.

Своеобразной “трагедией” оказываются у Анненского и повесть Гоголя “Нос”, настоящая моральная развязка которой заключается в том, что в ней восстановлена “неприкосновенность, законнейшая неприкосновенность обиженному” (КО,13), и “Портрет”, где дается не только

¹⁴⁶ Анненский И. Книги отражений. М.,1979. С.5. [Далее по тексту КО, с указанием страницы]

¹⁴⁷ Так охарактеризовал “Книгу отражений” Анненского К.Чуковский (Чуковский К. Об эстетическом нигилизме // Весы. 1906. №3 – 4. С. 79 – 81). Позже А.Г.Горенфельд и Г.Чулков, будут отмечать фрагментарность, разрозненность, “случайность”, “недосказанность” мыслей Анненского о русской поэзии.

¹⁴⁸ РО ИРЛИ. Ф.6661. М.К.Лемке. Ед.хр.89.

¹⁴⁹ Там же.

¹⁵⁰ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.307. Письма М.А.Волошина к И.Ф.Анненскому. Л.11.

“страшное и исчерпывающее изображение пошлости”, но и показано, как в богомазе Чарткове проснулся художник, дерзко открывший адскую тайну жизни, за что был проклят и наказан безумием. Трагическими героями, по Анненскому, являются и “выцветшие”, “вытертые”, “линялые” “человечки” – персонажи повестей Достоевского “Двойник” и “Господин Прохарчин”. И Голядкин, и Прохарчин для критика, прежде всего, бунтари и страдальцы, наказанные за свой протест против обманчивого призрака жизни. И оба героя Достоевского в этом страдании, по его мнению, обретают особое понимание своего существования, равное прозрению. Вот, как “отражен” в сознании Анненского оказывается “вымороченный” чиновник Голядкин: “И, умирая от внутренней дрожи, господин Голядкин на одну минуту видит перед собой весь ужас своего будущего. Он понимает, т.е. почти понимает, что он потерял все...” (КО,24). В свою очередь, горячешный сон Прохарчина с “одуряюще-яркой вереницей призраков” обнажает и ему трагическую суть жизнь, “злополучие” как некий объективный закон данного людям миропорядка. Еще более отчетливо идея трагического пророческого прозрения Прохарчина обнажена Анненским в докладе “Достоевский”, где он пишет: “Еще до катастрофы, фурьеристом, Достоевский написал “Прохарчина”, вещь непонятую тогда и забытую потом. В этой повести изображена была душа, выскобленная и выветренная почти до полного идиотизма и одичания. Прохарчин растерял даже все свои слова, но зато перед смертью, в горячечном сне он делается на миг обладателем целого удивительно яркого мира обездоленных, вопиющих и надорванно-грозных ему созданий: на миг он видит свое же я, только внезапно вспыхнувшее и бессчетно дробимое в мучительных кристаллах осевших паров безумия, – таков был первый абрис пророка в поэзии Достоевского” (КО,238). В сознании Анненского безумие Прохарчина восходит к страшному безумию героев античной трагедии, а его страдания вызывают в памяти критика воспоминания о “колесе Иксиона”, о Прометее и леди Макбет. (КО,30).

Эту концепцию “тонкого и прозорливого критика” Анненского о Достоевском как трагическом писателе одним из первых воспринял Вяч.Иванов, который позже в своем докладе “Достоевский и роман-трагедия”, раскрывая специфику “принципа формы” романов-трагедий Достоевского, сошлется именно на Анненского¹⁵¹.

И в разобранных “трех социальных драмах” (“Горькой судьбине” Писемского, “Власти тьмы” Толстого, “На дне” Горького) критик искал и находил отзвуки трагического пафоса античности. Во всех трех пьесах слышится ему “замаскированная речь” о “*держании и мужестве*” (КО,71) “сильных людей”, “в которых среди грубой житейской прозы, среди подъяремной тяжести жизни является, наполовину независимо от них, высшее одухотворяющее, божественное начало”

¹⁵¹ См.: Иванов Вяч. Указ. соч. С.284.

(КО,61). Сами герои всех трех драм представляются Анненскому как носители особой героики “взбунтовавшейся души”: для Анания Писемского она в обретенной “справедливости понимания”, для Никиты Толстого в преодолении “страха и стыда перед людьми”, с которого он “начинает свое искупление”, для “сильных” и “по-своему красивых” “человеческих особей” Горького в их “трагической наивности” и нежелании обмана, “канцелярских рецептов, слепленных из обрывков философии и религии” (КО,78).

Даже у Тургенева и Чехова обнаруживает Анненский элементы “трагического”. Правда, здесь, как это и оговаривает сам критик, уместнее говорить о метаморфозе героического пафоса, произошедшей в современной литературе. Героика и Тургенева в “Кларе Милич”, и Чехова в “Трех сестрах” заключена в “разрушении иллюзий”, в минутном, “на терцию”, осознании обманчивой, призрачной сущности бытия, в очевидности того, “что земля-то [имеется в виду “земля обетованная”. – Г.П.] не идет и что мы должны идти” (КО,87) – и все это для Анненского проекция трагического прозрения героев античного мира.

При этом Анненский прекрасно понимал, что в этом процессе “отражения” современным художником трагического пафоса античности происходит и его видоизменение, так же как трансформации подвергается и сама категория героического. “Трагический пафос, – писал Анненский, – т.е. та особенная эмоция, которая возбуждает в нас преступление и кара героев трагедии, имел тоже свою эволюцию” (ТЕ,36). В 1908 году в научном реферате “Античный миф в современной французской поэзии” Анненский определит категорию действия как “пародию мысли”. Отталкиваясь от этого утверждения поэта, В.В.Мусатов очень точно замечает, что Анненским героическое не отрицалось, а “переносилось <...> в область интеллектуального и нравственного усилия”¹⁵². Представления о действии как пародии мысли получило у Анненского оригинальное развитие во “Второй книге отражений”, вышедшей в свет в 1909 году, где в статье “Символы красоты у русских писателей” критик рассуждает о том, что современный поэт *симулирует страдание*: “Симулирует, конечно, как поэт, т.е. *творчески*, прекрасно, со страстью, с самозабвением, но все же только симулирует” (КО,129). “Симуляция страдания” для Анненского и есть пародийное воплощение героического поступка. При этом отметим, что сам принцип “симуляции страдания” не несет в рассуждениях поэта негативного оттенка, и причина этого заключается в том, что в своем творчестве, как отмечает В.В.Мусатов, он “касался такого уровня противоречий человеческого бытия, на котором действие ничего не решало”¹⁵³. Однако для Анненского не только действие ничего не решало в обнаруженной им конфликтной природе

¹⁵² Мусатов В.В. Указ. соч. С.233

¹⁵³ Там же.

бытия, но и мысль, была осознана как “невозможность действовать”¹⁵⁴. Одна из принципиальных эстетических и мировоззренческих установок Анненского кроется в признании “бессилия идеи перед действительностью”¹⁵⁵. Эта мысль для Анненского – источник всепоглощающей, пронизывающей все его творчество, иронии. Впервые эту черту творческого облика Анненского выделил В. Брюсов, который писал: “Его стихи раскрывают перед нами душу нежную и стыдливую, но слишком чуткую и потому привыкшую таиться под маской иронии. И эта ирония стала вторым лицом И. Анненского, стала неотделима от его духовного облика”¹⁵⁶. При этом отмеченная Брюсовым в качестве определяющей черты поэта “маска иронии” здесь раскрыта в романтическом эмоциональном ключе, что представляется не только не точным, но и противоречащим самому Анненскому.

Для Анненского проблема юмора, иронии одна из ключевых в его эстетике. Еще в 1899 году в одной из своих рецензий он заявляет: “...юмор есть вовсе не эмоция, и не изображение, а целое мирозерцание”¹⁵⁷. И далее, осмысляя сущность юмора как мировоззрения, он приходит к выводу о том, что в основе его лежит представление о противоречивой и двойственной природе человека, об “абсурдности существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу...” (КО, 20). При этом сам факт этой “абсурдности” для Анненского явление одновременно и трагического порядка, вспомним хотя бы его статью “Трагедия Ипполита и Федры”, в которой поэт обнаруживает трагический пафос в борьбе героев с “узами пола”, с “растительными формами души”, приводящей их к гибели. Трагическое и юмористическое мировоззрения по Анненскому смыкаются в обнажении конфликтности человеческого бытия, неслучайно, в рецензии на работу Ф. Ф. Зелинского “Из жизни идей” он призывает и комический жанр рассматривать в связи с трагическим, утверждая: “Этого требует, по крайней мере, родословие Менандра”¹⁵⁸. Еврипид, по мнению Анненского, воплотил в своем творчестве принцип трагического юмора. Самое яркое проявление трагического юмора Еврипида критик увидел в коллизии Адмета и Алкесты. В статье “Поэтическая концепция Алкесты Еврипида” он писал: “обратим внимание на ю м о р и с т и ч е с к и й к о н т р а с т, где проявление одной какой-либо черты в данном лице делает его резко отличным

¹⁵⁴ Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. №10. С.287

¹⁵⁵ РГАЛИ. Ф.6.Оп.1. Ед.хр.185. “Звуки и ритмы в Пушкинской драме” – выписки текстов к работе на эту тему. Л.12.

¹⁵⁶ Брюсов В. Далекие и близкие. М., 1912. С.159 –160.

¹⁵⁷ Анненский И. Теория поэзии П. Житецкого // ЖМНП. 1899. Июнь. С.15.

¹⁵⁸ Анненский И. Из жизни идей. Научно-популярные статьи проф. Ф. Зелинского. Изд. 2-е.

Спб., 1908. // Гермес. 1908. №19. С.494.

от общепринятого представления о его типе или положении <...> В мифе “Алкесты” Еврипид подметил <...> антитезу двух юмористических контрастов; с одной стороны, Аргонавт, участник охоты на калидонского вепря, в странной роли человека, который обходит своих друзей с мольбою сменить его в преисподней, и, наконец, принимает от своей молодой и нежной Алкесты ту жизнь, которая была вверена его охране; с другой, самая кроткая из женщин, прекраснейшая из Пелиад, которая одна бежала от кровавого опыта, придуманного Медеей для дочерей Пелия над их дряхлым отцом, чтобы, забыв чары молодости, красоты, знатности и богатства, сойти добровольно в могилу за молодого героя – мужа” (ТЕ,124). Для Анненского за этими “превращениями” героев и стоит мысль о “бессилии идеи перед действительностью”, которая составляет сущность трагического юмора. Этот-то трагический юмор и скрывается под “маской иронии” у самого Анненского, который в “Книгах отражений” иронию в целом определяет как принцип творческого самопознания, творческой рефлексии и даже “самозащиты” современного художника¹⁵⁹.

Наиболее рельефно идея эволюции творческого героического начала обозначена у Анненского в докладе “Достоевский”, прочитанном в царско-сельской гимназии и вышедшем отдельной брошюрой в 1905 году, где он актуализировал особые смыслы пророческой традиции русской литературы, рассматривая библейский и эллинский прототипы поэтов.

Вообще, особое внимание к творчеству Достоевского, которое Анненский пронес сквозь всю свою жизнь, органично вписывается в порубежную эпоху, которой Достоевский виделся творцом “отгадавшим загадку Пушкина – и с ним загадку русского призвания”¹⁶⁰. На рубеже веков Достоевский воспринимался “последователем” пушкинского пророка, всевидцем и мессионером, открывающим истину, и, в первую очередь, истину метафизического порядка. Огромную роль в формировании этого подхода к творчеству Достоевского, через осмысление пушкинской традиции, сыграла статья Вл.Соловьева “Значение поэзии в стихотворениях Пушкина”, опубликованная в 1899 году в №10 “Вестника Европы”. Анненский, оспаривая подобную точку зрения на Достоевского, однозначно заявлял: “Пророк Достоевского отнюдь не проповедник и не учитель, всего менее в нем, уж конечно, мессианизма” (КО,238). Он начинает свой доклад с воспоминания о чтении Достоевским стихотворения Пушкина “Пророк”: “Достоевский останавливался у самого края, шага этак за три от входа, – как сейчас вижу его мешковатый сюртук, сутулую фигуру и скуластое лицо с редкой и светлой бородой и глубокими глазницами, – и голосом, которому самая осиплость придавала нутряной и зловещий оттенок, читал, немножко

¹⁵⁹ Анненский И. Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом / Публ. Н.Т.Ашимбаевой // Известия АН СССР. Сер. Литературы и языка. 1981. №4. С. 384.

¹⁶⁰ Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. Спб.,1997. С.62.

торопясь и как бы про себя, знаменитую оду. <...> Я не удержал памятью в передаче Достоевского всех деталей того жестокого акта... <...> Помню только, что в заключительном стихе

Глаголом жги сердца людей

Достоевский не забирал вверх, как делали иные чтецы, а даже как-то опадал, так что у него получался не приказ, а скорее предсказание, и при том невеселое” (КО,237). И здесь поразительным и даже парадоксальным образом пророк Достоевского в восприятии Анненского напоминает “жалкого сторожа” (ТЕ,6), великого мученика, титана Прометея в том виде в каком он дан в статье “Античная трагедия”. И за этим подобием, на наш взгляд, скрывается мысль о пророке Достоевского, “осужденного жечь сердца людей и при этом твердо знающего, что уголь в сердце прежде всего мучительная вещь” (КО,238), как приемнике великого титана, наследующего не только муку, но и пророческий дар. Однако при этом Анненский подчеркивал, что “Пророк Достоевского не только не деятель, но самое яркое отрицание деятельности. <...> Весь пророк в случайности, в наитии, он весь в переработке воспринятого извне...” (КО,238). В сознании критика Достоевский, а в свою очередь и Гоголь, и Толстой, наследуют и другой традиции, другой героизированной теории творчества, “сохраненной Библией”, в свете которой суть пророка Достоевского, как воплощения “пассивной формы гения”, одновременно оказывается и противопоставленной эллинскому образу Прометея. Анненский замечал, что “если он берет на себя грехи мира <...> не потому, чтобы этого хотел или чтобы ему так жаль было этого оскорбленного человечества, а лишь потому, что не может не беречь его муками, как не может обращенная к солнцу луна не вбирать в себя солнечных лучей”” (КО,238). Действительно, библейские пророки никогда не проявляли собственной воли. Так в Священном писании находим: “Никогда пророчество не было произносимо по воле человеческой, но изрекали его святые Божии человеки, будучи движимы духом святым” (II.Петр.I.22). По своему эта мысль преломилась у Вл.Соловьева в интерпретации пушкинского пророка, который писал: “Поэт не волен в своем творчестве. Это – первая эстетическая аксиома. Так называемая “свобода творчества” не имеет ничего общего с так называемой свободой воли””¹⁶¹. И на первый взгляд Анненский следует этой аксиоме в своей интерпретации поэта-пророка. Но это только первое впечатление, следование которому ведет к целому ряду заблуждениям. Для Анненского все оказывалось гораздо сложнее. Во-первых, сама “одержимость” творца и его пассивность не связаны для Анненского с религиозными представлениями о преломлении божественной воли через человека. И “солнечные лучи”, отраженным светом которых живет поэт, и “бодрый пламень”, как внутреннее содержание

¹⁶¹ Соловьев В. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX вв. М.,1990. С.52.

пророчества не являются у Анненского метафорами божественной воли. Весь поэт-пророк для него, с одной стороны, в “переработке воспринятого извне”, с другой – в “осмыслении и воплощении” мук “Зевсова *человечества*”, в закреплении “невидной работы *человечества*” [курсив наш. – Г.П.] по разгадыванию Тайны бытия. Дело в том, что по мнению Анненского поэт-пророк живет *отраженным светом* “коллективной мысли” человечества. Следует отметить, что Анненский, решая проблему творчества на примере анализа пророка Достоевского, делает акцент на принципе невольного творческого отражения, как основы творческого процесса, а в предисловии к первой “Книге отражений” он подчеркивал, что “...отражения, это вовсе не метафора” (КО,5). Вообще в художественном сознании Анненского идея отражения – одна из ключевых. Не случайно в стихотворении “Миражи” звучат строки:

Пусть я – радость отраженья,
Но не толь и вы, поэты? (153)

Поэт не раз говорил о своей нелюбви к отвлеченным словам и понятиям, в этом смысле категория отражения составляет редкое исключение, поскольку неоднократно возникает и в его критических статьях, и в эпистолярном наследии, обрастая огромного количества смыслами. Тем не менее, важнейший аспект теории отражения, которая имеет глубокие философские и эстетические корни, для Анненского – аспект гносеологический, восходящий еще к работам античных философов, осмысляющих отражение как синтетическую форму познания мира, в которой, в частности по Демокриту, сочетается “темное” знание о предметах и явлениях, “источающих” нечто вроде “идолов”, образных импульсов, и “светлое”, являющееся осмысленной, разумной ступенью познания. Для Анненского в связи с обнаружением конфликта между “бессознательной” частью души поэта и его личностным сознанием оказалась важна идея отражения именно в качестве синтетической формы творческого познания.

При этом все рассуждения Анненского о творческом я поэта в “Книгах отражений”, и особенно статье-докладе “Бальмонт-лирик” сводились к признанию коллективной его основы¹⁶². Здесь уместно будет вспомнить рассуждения Л.М.Лопатина, которые, как мы уже видели, оказали определенное влияние на эстетические представления Анненского. Лопатин писал: “По видимому в образовании целого нашей душевной жизни, кроме нашего единого сознающего центра, (который служит предметом нашего непосредственного самочувствия и который мы называем своим я, участвуют и другие центры, интимно с ним связанные, как-то отражающиеся в нем своим внут-

¹⁶² Ср. также с высказыванием из письма к Иванову 1909 года: “Елена Гете для нас, т.е. для моего коллективного случайного Я не может быть тем, чем сделало ее Ваше, личный и гордый человек!” (ОР РГБ. Ф.109. Иванов В.И. Картон 11. Ед.хр.43. Л.2).

ренным состоянием и непрерывно пополняющие то, что в нем в каждый данный момент содержится <...> В этом смысле нужно признать справедливым, что психическая жизнь развивается на коллективной основе <...> существует какая-то очень сложная и при этом, по-видимому коллективная, распадающаяся на многие центры, *психическая изнанка*, и наше сознающее я, которое есть наша душа <...> находится с этой изнанкой в постоянном соотношении и взаимодействии”¹⁶³. В эстетике Анненского эта мысль нашла свое преломление и в идее “пассивности” творца, “подневольного участия [его. – Г.П.] в жизни” (КО,124) и подчиненности художника власти особого “призрачного мира с бледными таинственными начертаниями и начатками мелодий”¹⁶⁴, мира слов, языка.

Здесь невозможно не отметить, что представление Анненского о языке во многом перекликаются с учением А.А.Потебни, для которого “язык, будучи орудием сознания, сам по себе есть создание бессознательное”¹⁶⁵. Для Анненского, как и для Потебни, сам “язык есть первое произведение поэзии”¹⁶⁶. При этом художнику, творцу, его действительному сознанию Анненский отводил в творческом процессе особую роль: *осуществить* пусть иллюзорно “*обладание жизнью*” (КО,128) посредством призрачного мира слов, “разрешительных” символов (КО,128), которые рождаются только через “преодоление” (оформление) бессознательной языковой стихии. Сам это процесс великолепно воспроизведен в стихотворении Анненского “Третий мучительный сонет”:

Нет, им не суждены краса и просветленье;
Я повторяю их на память в полусне,
Они – минуты праздного томленья,
Перегоревшие на медленном огне.

Но все мне дорого – туман их появленья,
Их нарастание в тревожной тишине,
Без плана, вспышками идущее сцепленье;
Мое мучение и мой восторг оне.

Кто знает, сколько раз без этого запоя,
Труда кошмарного над грудой листов,

¹⁶³ Лопатин Л. К вопросу о бессознательной душевной жизни // ВФП. 1900. Т.54. С.753.

¹⁶⁴ РГАЛИ. Ф.6. оп.1. Ед.хр.121. “Будущее поэзии” – конспект статьи. Л.2.

¹⁶⁵ Потебня А. К истории звуков русского языка. Воронеж,1876. С.70.

¹⁶⁶ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед. хр.105. Общий очерк латинской поэзии Л.5.

Я духом пасть, увы! Я плакать был готов,
Среди неравного изнемогая боя;

Но я люблю стихи – и чувства нет святей;
Так любит только мать, и лишь больных детей. (80)

Образ любящей матери появляется в стихотворении Анненского “Третий мучительный сонет” далеко не случайно, это своеобразная реализация мысли поэта об обремененности художника мыслью. Разрешение же от этого мучительного по своему характеру “бремени” возможно только через воплощение мысли в поэтическом слове.

В одном из писем М.А.Волошина, обращенном к Анненскому содержатся следующие рассуждения: “То, что Вы говорите о слове, отвечает самым глубинным моим мыслям <...> Тогда я понял, что, назвав все вещи мира сего их собственными именами, поэзия расколдует мир вещества. Вещи тусклые, темные, будничные больше всех других ждут своих имен <...> Растворить весь материальный мир в слове. Так вижу я назначение поэзии...”¹⁶⁷. Вряд ли Анненский назначение поэзии непосредственно возводил к магическому воздействию на “мир вещества”. Если “магический” момент и присутствовал в эстетических представлениях поэта, то связано это было с верой в возможности поэтического гипноза опосредованно, воздействуя на сознания читателя, возбуждая его творческую активность, расширять перспективы культурно-исторического процесса, вплоть до установления “дивного и справедливого мирного договора, тысячелетнего Царства небесного на земле, когда солнце идеи, хотя еще и не может осветить вполне глубоких и тяжелых долин чувственных, но согревает их для плодотворного произрастания <...> мысли”¹⁶⁸. Но что, безусловно, очень верно отметил Волошин в эстетической концепции Анненского, это особую значимость слова в реализации героического усилия творческой мысли художника, поскольку только в поэзии, в языке, в слове Мысль выходит из коллизии с Жизнью победительницей и закрепляется в качестве явления героического.

Итак, поэзия, по мнению Анненского, перестает быть “делом природы”¹⁶⁹, на просторе которой “извечно и спокойно чередуясь, во всю ширь, то темнеет день, то тает ночь, где роци полны дриад и сатиров, а ручьи – нимф...”, где “свободно плодит своих богов и демонов Миф” (КО,358), являющийся первоосновой трагического творчества. Новая поэзия для него в первую очередь -

¹⁶⁸ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.307. Письма М.А.Волошина к И.Ф.Анненскому. Л.6.

¹⁶⁹ РГАЛИ. Ф.6.Оп.1. Ед.хр.185. “Звуки и ритмы в Пушкинской драме”, выписки текстов к работе на эту тему. Л.12.

“дитя города” (КО, 358). В своей итоговой критической статье “О современном лиризме” он отмечал: “На нашем лиризме отражается усложняющаяся жизнь большого города” (КО,382), современная поэзия, по его мнению, “скоро осваивается не только с тревогой биржи и зеленого сукна, но и со страшной казенщиной какого-нибудь парижского морга и даже среди отвратительных по своей сверхживости восков музея”, ей, как отмечает критик, “просторно играть среди прямых каменных линий, в шуме улиц, в волшебстве газовых фонарей и лунных декораций” (КО, 358). Для него городское пространство вырабатывает новый тип души, “городской”, “отчасти каменной, музейной души” (КО, 364), город дает новые психологические коллизии, а вместе с тем утверждается в нем и особый трагический пафос, и особое героическое начало. Анненский писал: “Чем более развивается городская жизнь, тем более и безвыходно городскими становятся самые души, приспособляясь к камням, музеям и выставкам.

Чудные мозаики икон, на которые никто не молится, волны красивой реки, таящие отвратительную смерть, любовь, грация и красота среди кулис, в золотой пудре и под электрической лампой, тайна на спиритическом сеансе – и свобода в красных лоскутках – вот та обстановка, среди которой вырастают наши молодые поэты” (КО, 360–361), в творчестве которых теперь уже “волнует, другая душа, по-иному язвимая, по-иному скорбная и уступившая, потому что она твердо знает свою рыночную стоимость” (КО, 359). Но этой “городской душе” Анненский не отказывает ни в возвышающем ее трагическом страдании, ни в героизме, только это уже не героизм поступка, а героизм мысли, которая вступает в “коллизии с Соблазном, потом воспоминанием и, наконец, Жизнью”¹⁷⁰, подобно тому, как герой античной трагедии вступал в коллизии с Богами. “Городская” трагедия, по Анненскому, трагедия “иронической муки” – трагедия души “уступившей”, осознавшей свою “рыночную стоимость”, “фиктивность” и “призрачность” своего существования. И существом этой “новой” трагедии становится признание “бессилия идеи перед действительностью”¹⁷¹. Во “Второй книге отражений”, разбирая произведения Достоевского (повесть “Белые ночи”, роман “Преступление и наказание”), анализируя “символы красоты у русских писателей”, лирику Лермонтова, рассказ Тургенева “Несчастливая”, повесть Л.Андреева “Иуда Искариот”, “Романсеро” Гейне, шекспировского “Гамлета”, драму Ибсена “Бранд”, критик везде находит элементы этого особого трагического пафоса. Все литературные герои: Антон Антонович Сеточкин, Раскольников, Софи, Гамлет, Бранд, Иуда, – находятся у Анненского в точке трагического пересечения мечты, гордой и героической, и жизни “пошло-одуряющей”, все они, “подневольные участники жизни” (КО,124), в разной степени претерпевают внутреннюю борьбу и муку, страдание от

¹⁷⁰ Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. №7. С.184.

¹⁷¹ Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. №10. С.287.

осознания “невозможности действовать”, “бессилия идеи перед действительностью”, иллюзорности своего бытия.

Вообще следует отметить, что осмысление Анненским проблемы творчества, с которым он связывал и поиск “оправдания жизни” (КО,123), в контексте античной трагедии приводит его к открытию особой формы творческого освоения действительности, которую в статье “Античный миф в современной французской поэзии” он назовет “трагедией иронической муки, только с л о в”¹⁷² и воплощением которой, по иронии судьбы уже посмертно, явится “Кипарисовый ларец”.

2

Приблизительно с 1906 года в жизни Анненского обозначился новый творческий период. В этом году он “бросает” псевдонимом “Ник. Т-о”, а чуть раньше в письме к Е.М.Мухиной признается, что критически переоценил свои прежние идеалы. “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 эготизмом, 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... <...> Самый стиль Барреса стал мне тяжел, как напоминание о прошлых ошибках...” – писал поэт. (КО,459).

В этот период Анненский начинает сотрудничать с литературными газетами и журналами, обращает на себя внимание молодых поэтов – Н.Гумилева, М.Кузьмина, М.Волошина, О.Мандельштама и получает первый намек на признание и творческую поддержку. М.Волошин в письме к Анненскому в 1909 году пишет: “...увидел в Вас (это так редко) человека, с которым можно не только говорить, а у которого можно учиться”¹⁷³. В это же время по приглашению С.Маковского Анненский становится одним из организаторов журнала “Аполлон” и воодушевленно разрабатывает его эстетическую платформу. Все это, безусловно, стимулировало и Анненского-поэта к созданию новой книги стихов. “Кипарисовый ларец”, вышедший в 1910 году, не сразу, но все-таки вызвал определенный литературный резонанс, который в середине 10-х годов перерос и оформился в своего рода “культ” Анненского среди поколения молодых поэтов¹⁷⁴.

¹⁷² РГАЛИ. Ф.6.Оп.1. Ед.хр.185. “Звуки и ритмы в Пушкинской драме”, выписки текстов к работе на эту тему. Л.12.

¹⁷³ Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. №10. С.287 – 288.

¹⁷⁴ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.307. Письма М.А.Волошина к И.Ф.Анненскому. Л.5.

При этом внимание уже первых рецензентов привлекло необычное построение второй книги Анненского, которое в целом было признано поэтическим излишеством, явившемся результатом прихотливой художественной утонченности поэта. Так В. Брюсов писал: «Второй уже по-смертный сборник стихов И. Анненского содержит сотню стихотворений, искусственно и претенциозно распределенных в “трилистники” (по три) и складни (по два). Различные по глубине замысла и тщательности выполнения...»¹⁷⁵. В свою очередь, и А. А. Ахматова, которая не просто любила и почитала Анненского, а по-своему вела поэтический отсчет от него, как вспоминает П. Н. Лукницкий, выражала сожаление, что «Кипарисовый ларец» не имеет хронологического расположения, и говорила, что построение книги «очень неудачный, очень декадентский прием»¹⁷⁶. Таким образом, строение «Кипарисового ларца» оказалось абсолютно непонятым современниками и до сих пор остается манящей неразрешимой загадкой. В сознании современных исследователей решение проблемы композиции «Кипарисового ларца» отмечено некоторой двойственностью. С одной стороны, она либо вообще умалчивается, либо решается негативно, а построение «Кипарисового ларца» в целом определяется как условное, схематичное, не имеющее внутренней логики. Так, Л. Я. Гинзбург категорически заявляла: «Построение действительно самое условное»¹⁷⁷. Этой мысли придерживался и Д. Максимов, утверждающий: «В расположении микроотделов (“трилистников”) главной книги Анненского “Кипарисовый ларец” трудно уловить логическую закономерность, поступательное развитие или организующую состав книги сквозную мысль: расположение “трилистников” так же зыбко и импрессионистично, как и содержание большинства стихотворений, входящих в книгу»¹⁷⁸. С другой стороны, появляется множество гипотетических предположений относительно структуры этой книги Анненского. Та же Л. Я. Гинзбург высказала мысль о том, что «В основе построения “Кипарисового ларца” лежит <...> идея сплошных соответствий, подобию, взаимной сцепленности всех вещей и явлений мира». “Эту концепцию, – пишет исследовательница, – Анненский и пытался выразить внешней связью всех стихотворений”¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Брюсов В. Далекие и близкие. М., 1912. С. 159.

¹⁷⁶ Лукницкий П. Н. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. 1924 – 1925. Paris, 1991. С. 303.

¹⁷⁷ Гинзбург Л. О лирике. М.: Л., 1964. С. 348.

¹⁷⁸ Максимов Д. Поэзия и проза А. Блока. Л., 1981. С. 102 – 104.

¹⁷⁹ Гинзбург Л. Указ. соч. С. 348.

Из воспоминаний В.Кривича, сына поэта, который собственно и занимался окончательной подготовкой “Кипарисового ларца” к публикации, явственно следует, что “...самый принцип построения, упорядочения был поэту явно важен”¹⁸⁰. Кривич вспоминал: “Некоторые стихи надо было заново переписать, некоторые сверить, кое-что перераспределить, на этот счет мы говорили с отцом много, и я имел все нужные указания”¹⁸¹. Насколько точно Кривич последовал “указаниям” Анненского – вопрос, который вряд ли будет когда-нибудь решен окончательно, но, безусловно, не может быть опровергнут сам факт особого внимания поэта к расположению материала в “Кипарисовом ларце”. По этому поводу Р.Д.Тименчик замечает, что поэт долго и тщательно разрабатывал план построения книги и придавал его композиционной структуре большое значение¹⁸².

Попытка разобраться в композиции “Кипарисового ларца” до сих пор приводит исследователей к очень разным выводам. Так, А.В.Федоров в своей монографии об Анненском утверждал: “Есть основания говорить об общем принципе построения “главной книги” поэта. Смысл принципа – в том, что на общем фоне “трилистников”, “складней”, “разметанных листов”, представляющих и нарастание напряжения, и кульминацию, и постепенный спад, чрезвычайно выпукло действуют контрасты <...> контрасты тем более значимые, чем экономнее ими пользуется художник <...> Основной художественный смысл этих контрастов в том, что ими каждый раз резче оттеняются, либо ярче высвечиваются как соответствующие в микроцикле стихотворения, так и стоящие рядом микроциклы, и течение поэтической речи в пределах всех книги становится динамичнее, обогащается множеством отсветов, падающих от одного отрезка целого на другие”¹⁸³. При этом, он отмечал, что сама тенденция к циклизации идет еще от первой книги Анненского “Тихие песни”¹⁸⁴. Не менее интересна и гипотеза, высказанная В.В.Мусатовым, который пишет: “Композиция книги по “трилистникам”, “складням” и “разметанным листам” несет в себе идею развертывания, демонстрации того, что хранится в ларце – вплоть до последних листков. Причем по мере демонстрации того, что накоплено, исчерпывается одновременно и реализованная в этих сокровищах человеческая жизнь. Нумерический принцип композиции – от трех к одному – есть процесс *убывания* <...> Троичность композиции несет в себе и ощутимую идею рядоположенности, смежно-

¹⁸⁰ Федоров А.В. Указ. соч. С.158.

¹⁸¹ Кривич В. Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам // Литературная мысль. III. Л., 1925. С.209.

¹⁸² Тименчик Р.Д. О составе сборника Иннокентия Анненского “Кипарисовый ларец” // Вопросы литературы. 1978. №8. С.311 – 312.

¹⁸³ Федоров А.В. Указ. соч. С.160.

¹⁸⁴ Там же. С.158.

сти, “совместительства” изолированных существований и преодоления этой изолированности. Структурная полнота микроцикла выражена числом три, и есть все основания полагать, что это имеет отношение к идее троичности, или триединства, догматическая закреплённая в православии”¹⁸⁵. При этом нельзя не отметить, что исследователь приходит к этому, на наш взгляд, наиболее точному решению проблемы композиционного строения “Кипарисового ларца”, отталкиваясь от мысли, что вторая книга стихов Анненского стала “выходом лирики в пространство трагедии”¹⁸⁶. Действительно, возводить циклическое строение “Кипарисового ларца” к тенденциям его первой книги стихов “Тихие песни”, как это делает А.В.Федоров, представляется нам не совсем уместным. “Тихие песни” и “Кипарисовый ларец” – книги с самостоятельными художественными концепциями, а художественное мировоззрение поэта за пять лет с 1904 по 1909 претерпевает очень сложный процесс внутренней эволюции. Все это неизбежно сказалось и на принципиальном различии их структур.

Работа над второй книгой стихов наиболее активно развернулась в 1909 году, но еще годом раньше в 1908 году Анненский в письме к Е.М.Мухиной заявил, определяя новизну своих творческих устремлений: “...центр чудесного должен быть перемещен из разоренных палат индивидуальной интуиции в чашу коллективного мыслестрадания...”. В создании “Кипарисового ларца” он руководствуется мыслью о том, что “фантом творческой индивидуальности почти исчерпан” (КО,477). По этому поводу в статье “Античный миф в современной французской поэзии” поэт писал: “В наши дни, когда поэзия под флагом индивидуальности так часто таит лишь умственное убожество, вся в похотях и прихотях людей, называемых поэтами, – есть что-то особенно обаятельное в этом имперсональном творчестве, освященном античной традицией”¹⁸⁷. Обаяние античной традиции связывалось Анненским с тем, что “нигде <..> коллективное, родовое начало”, которого ищет современная творческая мысль, “не проявилось так ярко и полно, как в среде, создавшей Илиаду и Орестею” (ТЕ,546). При этом пересечения поэтической системы “Кипарисового ларца” с античной традицией имеют другие основания нежели “Тихие песни”. Если в “Тихих песнях” Анненский обращал лирику к сюжетике античного героического эпоса, то позже в кризисный 1905 год, рассуждая о Еврипидовской эпохе конца 5 века до н.э. и соотнося с ней эпоху рубежа XIX – XX веков, он был склонен утверждать, что и в том и в другом случае “эпический ритм утерян” (ТЕ,616). Приходит к Анненскому и осознание “эготической” природы мифотворческих устремлений современного художника, в том числе и своих ранних опытов периода “Тихих песен”. В

¹⁸⁵ Мусатов В.В. Указ. соч. С.238.

¹⁸⁶ Там же. С.211.

¹⁸⁷ Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. №10. С.288.

лекциях по истории античной литературы он писал: “Греки превращали жизнь в миф. <...> Миф есть форма неприятия жизни”¹⁸⁸, но в том – то и дело, что греки. Современный художник, по его мнению, так или иначе, то же исходит из этого принципа “неприятия жизни”, но разница заключается в том, что творец одиночка не жизнь “превращает” в миф, а свои собственные “эгоистические” устремления. Именно об этом идет речь в его статье “Символы красоты у русских писателей”. Поэт начинает понимать, что развернутая мифологическая реальность “Тихих песен” оказывалась крайне индивидуализированной¹⁸⁹, что миф, переставший быть “народным сознанием”, больше не дает простора и для выражения активности лирического сознания, героики мысли и возможности закрепления процесса “коллективного мыслестрадания”, поскольку мифологическая реальность в силу своей субстанциальности поглощает личность, делая ее своеобразной эманацией неких первосущностных сил “теневого мира”, отводя ей функцию “пассивного претерпевания”¹⁹⁰. Структура “Кипарисового ларца”, действительно, оказывается обращена к “гению Античности”, но теперь к традициям античной трагедии. Поэтому “Тихие песни” и “Кипарисовый ларец” очень четко разграничиваются не только на уровне воплощенных в них художественных концепций и композиции, но и на уровне структуры, только понятой не как “скелет”, а как принцип “строения материала, определяющий его свойства”¹⁹¹. Анненский и сам очень четко разграничивал эпос и трагедию, утверждая, что “между трагедией и Эпосом лежит целая пропасть”¹⁹². При этом он писал: “...героические схемы, которые стали со времен Илиады как бы неизбежной формой литературного сознания, в трагедии замещались новым жизненным материалом, данными другого житейского опыта и иных моральных запросов”¹⁹³.

Наследие трагического творчества греков актуализируется в сознании Анненского и особой исторической атмосферой начала XX века. Поэт со всей силой своего творческого прозрения усматривает драматическую суть предстоящей ему исторической эпохи, в которой личность призвана защищать и спасать культурные достижения и нравственно-эстетические ценности человечества, тем самым, обеспечивая эволюционное развитие жизни. В одном из писем к А.Ф.Кони от 1.10.1905 он замечает: “Тяжелый цеп истории принялся не в шутку колотить по нашим снопам,

¹⁸⁸ РГАЛИ. Ф.6.Оп.1. Ед.хр. 168. “Поэтические формы современной чувствительности” – черновой набросок статьи. Л.14.

¹⁸⁹ Мусатов В.В. Указ. соч. С.217.

¹⁹⁰ Лосев А.Ф. Указ. соч. С.321.

¹⁹¹ Фрейденберг О.М. Указ. соч. С.172.

¹⁹² РГАЛИ. Ф.6.Оп.1. Ед.хр.80. Лекции по античной литературе. Л.67.

¹⁹³ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед. хр.79. Конспекты лекций по античной литературе и заметки к ним. Л.52.

которые казались нам такими золотыми и поэтическими. Полетели во все стороны зерна Истины, но при этом нас слепят и целые тучи трухи и мякины” (КО,464). По мнению Анненского, современный художник находится в исторической ситуации подобно той, которая когда-то была пережита греками и которая оказала особое влияние на “плодотворное развитие” трагедии, превратившейся “из наивной импровизации на безобидную тему эллинского мифа” в серьезную и глубокую по этическим задачам форму художественного творчества (ТЕ,20). Действия “тяжелого цепа истории” в современности для Анненского подобны тем историческим событиям: “падению лидийского царства <...> изгнанию Кимона из Афин <...> опустению целых стран, сожжению городов...”, которые стимулировали трагическое творчество греков, поскольку несли “угрозу эллинской культуре”.

Исследователи творчества Анненского уже не раз обнаруживали и тематическую и жанровую связь лирики поэта с драмой. Так, уже В.Ходасевич, почувствовав трагический характер мироощущения поэта через неосознанное восприятие драматического элемента его лирической системы, писал: “Благополучные эстеты (сослуживцы по Геликону) не видят того, что значит поэзия Анненского – или не хотят видеть. За его лирикой не слышат мучительной страшной человеческой драмы”¹⁹⁴. Позже А.В.Федоров, анализируя заглавия “трилистников” Анненского, отмечал, что “все они даны в глубоком соответствии с характером самих стихотворений, которые в свою очередь назвал “лирическими пьесами”¹⁹⁵. Но, пожалуй, ближе всех к пониманию специфики внутреннего строения материала оказался В.В.Мусатов, который, обозначая некоторые новые перспективы в подходе к “Кипарисовому ларцу”, утверждал, что лирика Анненского была трагедийна не только тематически, но и жанрово¹⁹⁶.

Стремление к драматизации лирического пространства приводит Анненского к особой организации художественного мира “Кипарисового ларца”, который становится принципиально полифоничен. Помимо голоса лирического “я” здесь слышатся голоса Смычка и Струн:

“О, как давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно: ты та ли, та ли?”
И струны ластились к нему,
Звения, но, ластясь, трепетали.

¹⁹⁴ Ходасевич В. Об Анненском // Феникс. М.,1922. С.122.

¹⁹⁵ Федоров А.В. Указ. соч. С.96.

¹⁹⁶ Мусатов В.В. К проблеме генезиса лирики Бориса Пастернака // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1990. №5. С.408 – 409.

“Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? Довольно?...”
И скрипка отвечала *да*,
Но сердцу скрипки было больно.
 (“Смычок и струны”) (87),

здесь “огни дрожат под матовой короной”:

Дрожат и говорят: “А ты? Когда же ты?” –
На медном языке истомы похоронной...
 (“Август”) (92)

здесь звучит разговор девочки и матери:

За ручкой ручку белую
Малютка отряхнет:
“Чуть ямочку проделаю,
Ее и заметет...”

Противные, упрямые!”
– Молчи, малютка дочь,
Коль неприятны ямы им,
Мы стебельки им прочь.
 (“Одуванчики”) (88)

или вдруг, “взоры померкшие нежа”, начинают говорить цветы:

“Мы те же, что были, все те же,
Мы будем, мы вечны... а ты?”,
 (“Январская сказка”) (99)

или врываются голоса балагана:

Покупайте, сударики, шарики!
Эй, лисья шуба, коли есть лишни,
Не пожалей пятишни:
Запущу под самое небо –
Два часа потом глазей, да в оба!
Хорошо, ведь, говорят, на воле.
Чирикнуть, ваше степенство, что ли?
Прикажите для общего восторгу,
Три семьдесят пять – без торгу!
Ужели же менее

За освободительное движение?
("Шарики детские") (129)

или похоронной процессии:

"Ах! Что мертвец! Но дочь, вдова..."
Слова, слова, слова.

("Перед панихидой") (105)

По сути дела, у Анненского так обнажалась "коллективная, распадающаяся на многие центры, "психическая изнанка"" лирического я и реализовывался взгляд на творческое я, которое "не личное и не собирательное, а прежде всего наше я, только сознанное и выраженное" художником, взгляд, как мы уже отмечали, наиболее четко обозначенный в статье-докладе "Бальмонт-лирик" (КО,99). Лирическое пространство в данном случае и оказывалось пространством "коллективного мыслестрадания". Но при этом обращает на себя внимание и тот факт, что многоголосие в "Кипарисовом ларце" отливается в различные формы, ведущей из которых становится форма реализованного или потенциального внутреннего диалога. Так, в стихотворении "Квадратные окошки" беседующий с луной человек говорит, в сущности, с самим собой и отвечает самому себе:

О, дали лунно-талые,
О, темно-снежный путь,
Болят душа усталая
И не дает заснуть.

За чахлыми горошками,
За мертвой резедой
Квадратными окошками
Беседую с луной.

Смиренно дума-странница
Сложила два крыла,
Но не мольбой туманится
Покой ее чела.

"Ты помнишь тиховейные
Те вешние утра,
И как ее кисейная
Тонка была чадра?"

Ты помнишь серебристую
Из мальвовых полос,
Как ты чадру душистую
Не смел ей снять с волос?

И как, тоской измученный,
Так и не знал потом –
Узлом ли были скручены
Они или жгутом?”

– “Молчи, воспоминание,
О, грудь моя, не ной!
Она была желаннее
Мне тайной и луной.

За чару серебристую
Тюльпанов на фате
Я сто обеден выстою,
Я изнурусь в постеле!”

– “А знаешь ли, что тут она?”
– “Возможно ль, столько лет?
– “Гляди – фатой окутана...
Узнал ты узкий след?

Так страстно не разгадана,
В чадре живой, как дым,
Она на волнах ладана
Над куколем твоим”

– “Она... да только с рожками,
С трясучей бородой –
За чахлыми горошками,
За мертвой резедой...”

(112)

Эти два голоса, звучащие в стихотворении, открывают внутреннюю расщепленность человеческой души, отзывающейся на обманчивую сущность бытия. Возлюбленная лирического героя предстает в двух воплощениях – юная девушка под кисейной чадрой и отвратительная старуха, с рожками, с трясучей бородой – и оба “призрака” становятся воплощением обманчивой сущности самой действительности, сущности, которая обнажилась перед героем, обнажилась настолько, что он постигает ее “зрительно”. Можно даже утверждать, что сама “лирическая пьеса” Анненского “Квадратные окошки”, как и в целом “Трилистник призрачный”, разворачивается как драма прозрения. И здесь необходимо отметить особую роль диалога в этом процессе постижения героем действительности. На наш взгляд, “внутренний” диалог у Анненского своими корнями восходит к стихомифии (диалогу с вестником), как важнейшей составляющей структуры античной трагедии. На это указывает и чисто внешний признак – симметричность строения стихотворения в целом и диалога в частности, и внутреннее содержание пьесы. Роль второго голоса, звучащего внутри лирического сознания, подобна роли вестника в трагедии. О.М.Фрейденберг, в своем анализе античной трагедии отмечала, что диалог с вестником, “очевидцем” событий иной реальности – это проекция древней формы диалога человека со смертью. Назначение вестника, по мнению О.М.Фрейденберг, – не просто сообщать о смерти, он сам является ее зримым воплощением, “состоящим из призраков, подобий и мнимых сущностей”¹⁹⁷. В стихотворении Анненского и разыгрывается ситуация столкновения человека со смертью, неслучайно здесь появляется мотив смерти, заданный образом “мертвой резеды”. При этом как в трагедии диалог с вестником несет идею откровения, так и герой Анненского через “внутренний” диалог приходит к своему откровению и, что очень важно, происходит это, как и в театральном пространстве, “зрительно”¹⁹⁸.

В стихотворении “Квадратные окошки” именно через стихомифию, которую сам Анненский определял как форму искусственного рассечения мысли, совершается сложный процесс обнажения действительности, обнаружение ее теневых сторон. А сама симметричность построения этого стихомифического “внутреннего” диалога несет идею странной “слитости сада и тверди” (“NOX VITAE”), какой-то изначальной сопряженности жизни и смерти и высшей ее закономерности.

По-своему возрождая стихомифическую форму, в “Кипарисовом ларце” Анненский добивался ощущения особой гармонии – “гармонии, постигаемой мыслью, умственным вниманием...” (ТЕ,542) – символом чего в стихотворении “Квадратные окошки” становится образ

¹⁹⁷ Фрейденберг О.М. Указ. соч. С.404.

¹⁹⁸ Там же. С.378.

“смиренной думы-странницы” с “покойным челом”. В критических разборах трагедий Еврипида Анненский, не раз помяная “стихომифическую форму”, утверждал: “Утратив способность выражаться стихомифически, современные драматурги, во всяком случае, потеряли одно из могучих средств расчленять сложную психологическую ситуацию” (ТЕ,542).

В то же время отметим, что связью с “обязательной”, по определению О.М.Фрейденберг, структурой античной трагедии¹⁹⁹ отмечено у Анненского строение не только отдельно взятых стихотворений, но и “трилистников”, и книги в целом.

Один из самых ярких и загадочных микроциклов, входящих в состав первого раздела главной книги стихов Анненского “Кипарисовый ларец” – “Трилистник вагонный”, видимо, поэтому к его анализу уже не раз обращались исследователи. Однако существующие концепции прочтения “Трилистника вагонного” оказываются порой крайне противоречивыми. Так, если Л.Я.Гинзбург рассматривает “Трилистник вагонный” как лирическую новеллу, повествующую о “сознании, раздавленном будничной неподвижностью” и “бездушностью механического движения”²⁰⁰, то В.В.Мусатов утверждает, что данный трилистник есть воплощение человеческой драмы. По мнению В.В.Мусатова, в нем, с одной стороны, “создается щемящая гармония разнородного и разобщенного”, с другой – находит выражение идея поэта, аккумулирующего в себе нравственную волю, противостоящую “вечным будням”²⁰¹. При этом мимо внимания исследователей, как правило, проходит мифологическая основа образности “Трилистника вагонного”, обращение к анализу которой позволяет, как нам кажется, расставить нужные акценты и в интерпретации данного микроцикла.

В основе образности “Трилистника вагонного” лежат вполне реальные железнодорожные впечатления, переживания, вынесенные Анненским из частых утомительных разъездов по Санкт-Петербургскому учебному округу, инспектором которого он был назначен в 1906 году. Но своему частному рационально-чувственному опыту Анненский придает универсальный характер, и происходит это посредством мифологизации.

Мифопоэтический уровень трилистника представлен развертыванием и трансформацией архетипического, по определению Е.М.Мелетинского, мотива “драконоборчества” и сопряженного с ним мотива “спасения от власти демонического существа”²⁰². Источником этих мотивов для

¹⁹⁹ Там же. С.172.

²⁰⁰ Гинзбург Л. О лирике. М.,1997. С.317.

²⁰¹ Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.,1998. С.235 – 236.

²⁰² Мелетинский Е.М. Указ. соч. С.53 – 55.

Анненского могли послужить как античные героические мифы, что для него как знатока античной культуры вполне органично, так и древние славянские представления, с которыми он неизбежно сталкивался в пору своего увлечения фольклором. Неслучайно и то, что поэт апеллирует к одному из мифов, структура которого удерживает связь с обрядовой сущностью жизни человека. В мифе о “драконоборстве” рельефно проступают моменты, связанные с древним ритуалом инициации, посредством которого “судьбы отдельных индивидов увязываются с общим ритмом <...> жизни”²⁰³. Таким образом, мифологизация, предпринятая поэтом, позволяла ему соподчинить свой личный опыт “общему ритму жизни”. При этом сразу отметим, что с мифом Анненский здесь работает совершенно иначе, чем в “Тихих песнях”. Очевидно, что в данном случае миф берется, используется как схема, и речи о мифотворчестве или сакрализации лирического переживания, превращении его в “сверхличное по своему содержанию”²⁰⁴, уже не идет. В период работы над созданием “Кипарисового ларца” осенью 1908 года в статье “Античный миф в современной французской поэзии” Анненский замечал, что “сакральная сущность <...> мифов” для современной поэзии “остается в тени”²⁰⁵, тем самым, вступая в полемику с символистами, в частности с Вяч. Ивановым, который чуть раньше, летом того же года, публикует работу “Две стихии в современном символизме”, где отстаивает значимость именно сакральной сущности мифа.

В “Трилистнике вагонном” мифологическая основа задана соотношением паровоза с образом “пышущего дракона”. И если в первом стихотворении цикла лирический герой оказывается в ситуации столкновения с драконом: “Подползай – ты обязан; / Как ты жарок, измазан...”, – то затем по логике мифа и в его власти:

Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,
Прямо в одурь диванов,
В полосатые тики. (117)

Анненский не склонен трактовать данный мифологический мотив, подобно А.Н.Афанасьеву, по мнению которого “В огненном змее народная фантазия <...> на основании сходства и аналогии <...> олицетворяла <...> естественные явления”²⁰⁶, например, молнию, грозовую тучу и т.д. Для него важна другая традиция, в соответствии с которой дракон – типичный представитель хтонических чудовищ и демонов, выступающих символом хаоса, который необходимо преодолеть – побе-

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ Иванов Вяч. Указ. соч. С.160.

²⁰⁵ Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. №7. С.178.

²⁰⁶ Афанасьев А.Н. Древо жизни. Избранные статьи. М.,1983. С.254.

дить герою. Исследователи мифологии не раз отмечали, что дракон существо синтетическое, это мифическое чудовище, сочетает в себе черты животных разных порядков: высших, небесных (птицы) и низших, земных (змея), воплощая представление о всеобщности хаоса. Таким образом, в трилистнике Анненского разворачивается универсальная ситуация столкновения человека со всем “безликим”, “бесцельным”, “безымянным” как органической частью бытия в целом. При этом его лирический герой должен преодолеть, “опознать” “мерзкий” “хаос полусуществований” “вечных будней”, поэтическим образом которых открывается трилистник:

О, канун вечных будней.

Скуки липкое жало...

В пыльном зное полудней

Гул и краска вокзала...

Полумертвые мухи

На забитом киоске,

На пролитой известке

Слепы, жадны и глухи.

Флаг линяло-зеленый,

Пара белые взрывы,

И трубы отдаленной

Без отзыва призывы

И эмблема разлуки

В обманувшем свиданьи –

Кондуктор однорукий

У часов в ожиданьи... (116)

Поэт создает образ “опустошенного”, “полумертвого”, распадающегося на детали, фрагменты – мухи, киоск, флаг, кондуктор, часы и т.д. – мира, из которого прикосновением “липкого жала” дракона похищена живительная сила – это застывший, “недвижный мир”, которому герой должен в противоборстве с драконом вернуть утраченную цельность и красоту.

В последующих двух стихотворениях – “В вагоне” и “Зимний поезд” – герой – жертва дракона – проходит целый ряд испытаний, чтобы освободиться от его власти, преодолеть замкнутость своего “вагонного” существования. В мифологической традиции одно из испытаний героя – это испытание сном-смертью. В соответствии с логикой мифа лирический герой Анненского в стихотворении “Зимний поезд” попадает в царство Смерти, проходит испытание “чадом в черных

снах”, “дурманом”, “черными наплывами”, “кошмаром дум и дрем” и не поддается воздействию Полуночи-Смерти, ее разрушительным силам. Он единственный “кто не заснул”, кто сохранил способность оценивать происходящее, осознавать его смысл. Характерно здесь и появление образа “холодного камня” в финале трилистника:

И стойко должен зуб больной
Перегрызть холодный камень (119)

Еще Афанасьев замечал, что в мифологической традиции представления о драконах-змеях неразрывно связаны с представлениями о камнях, за которыми скрыта добыча дракона²⁰⁷. В свою очередь, В.В.Иванов и В.Н.Топоров пишут, что мотив “разбивания камня” в мифологической традиции связан с поиском и добыванием “источника жизни противника”²⁰⁸. Лирическому герою Анненского необходимо “перегрызть” камень – это и путь к уничтожению дракона, к победе над “бесцельным” и “безликим” потоком бытия, и путь добывания – освобождения жизненных ценностей.

Заметим, что здесь Анненский апеллирует к одному из более поздних вариантов мифа о “драконоборцах”, когда герой не вступает в открытую борьбу с чудовищем (подобно героям-богам), а в качестве основного испытания попадает в его власть, а затем, как отмечает Е.М.Мелетинский, “за счет хитрости и магии <...> спасается”²⁰⁹. Анненский не случайно использует этот более поздний вариант мифа, так как ему важно акцентировать не божественную, а суть человеческую природу своего лирического героя-“драконоборца”. “Хитрость”, которая спасала мифологического героя от власти дракона, понята Анненским, как акт независимого человеческого сознания и волевого усилия. Безусловно, что в данном случае, ни о какой раздавленности сознания “механическим движением”, выделенной Л.Я.Гинзбург, в качестве художественной идеи трилистника, не может быть и речи.

Особую роль в структуре трилистника играет центральное стихотворение цикла “В вагоне”, поскольку здесь неизбежно происходит трансформация мифологической схемы и нарушение ее логики. Мифологический герой в столкновении с драконом обычно добывает похищенную “пленницу” и возвращает миру красоту, жизненную силу, ценность. Е.М.Мелетинский отмечал, что миф “конструирует мир таким, чтобы были обеспечены гармонические <...> с ним отношения...”²¹⁰. У

²⁰⁷ См.: Афанасьев А.Н. Указ. соч. С.253 – 292.

²⁰⁸ См.: Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей: Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М.,1974. С.85.

²⁰⁹ Мелетинский Е.М. Указ. соч. С.23.

²¹⁰ Там же. С.14.

Анненского сама мифологическая фабула оказывается оборванной почти в самой кульминационной точке. В “Трилистнике вагонном” миф, в традиционном понимании, не получает эпического завершения, остается с открытым финалом. В этой связи “Трилистник вагонный” прочитывается под несколько другим углом зрения. Перед нами драматизированный миф, и “трилистник” в целом должен, на наш взгляд, рассматриваться как трагедия становления человеческого сознания и воли в бытии. В этом смысле финал трилистника абсолютно логичен.

В первом стихотворении “Трилистника вагонного” намечается основная коллизия между миром “вечных будней”, действительностью, ущербной и будничной до тошноты и героем, который не желает растворяться в этом мире, поддаваться “липкому жалю скуки”. Вообще отметим, что это сквозная коллизия “трилистников”, и осознавалась она поэтом как типическая и универсальная по отношению к человеческому бытию. Подобно своему любимому Леконту де Лиллю, Анненский “ценным же в качестве лирического сюжета <...> считал только генерическое, только то, что, утратив неясный и вибрирующий контур индивидуальности, получило устойчивость и определенность т и п а” (ТЕ,546).

Очень важным в образной ткани и первого стихотворения и всего трилистника оказывается поэтический образ “нудной” “недвижной” точки.

Есть ли что-нибудь нудней,
Чем недвижная точка,
Чем дрожанье полудней
Над дремотой листочка... (116)

“Нудная точка” – это, с одной стороны, образное преломление действительности. Вдалеке поезд действительно воспринимается как точка, которая постепенно с приближением разрастается. Но у этого образа есть и другой смысл. Как мы уже отмечали, в статьях об античной трагедии, Анненский не раз использует образ “черной точки”, чтобы разобрать трагическую коллизию. Так, в статье “Трагическая Медея” он пишет, что коллизия трагедии – это разрастание в душе Медеи “черной точки”: “Черная точка на дне бессознательной души [Медеи – Г.П.] выросла, и теперь, когда пламя обиды немножко стихло, она кажется еще грознее, еще неистребимее” (ТЕ,229). Человек у Анненского оказывается под воздействием непреодолимой власти собственных темных сторон: страстей, желаний, хотений, – “шлака бессознательной души” (КО,457), символом которого в стихотворении и становится образ “нудной точки”. Но “черная точка”, которая “выросла и пробилась наружу <...> – писал поэт, – больше не кошмар <...> [это. – Г.П.] страшная, неодолимая власть” (ТЕ,232). И лирический герой трилистника, как и его античные предшественники, “действует” в силу этой власти, что приводит его к губительной “потере” сознания:

Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,

Прямо в одурь диванов,
В полосатые тики!.. (117)

Но, на наш взгляд, речь здесь идет не столько о трагедии гибели, сколько об экстазе “уничтоженья”, о процессе “узурешения”, проходя сквозь который человек освобождается от разрушительных страстей, и освобождает сознание из пут бессознательного.

Второе стихотворение цикла “В вагоне” как раз дает концентрацию сознания и воли героя. Он отказывается от любви-страсти:

Довольно дел, довольно слов,
Побудем молча, без улыбок, (117)

от грез и молений:

Хочу, не грезя, не моля,
Пускай безмерно виноватый...
Глядеть на белые поля
Через стекло с налипшей ватой, (117)

и так преодолевается героем “огненная бездна страшного и даже сладкого порока” (ТЕ,337). А в третьем стихотворении цикла “Зимний поезд” герой силой своего бодрствующего сознания овладевает и другой бездной, бездной небытия. В центральной части стихотворения герой дает целый ряд имен Смерти, тем самым, превращая ее призрак в различные реалии жизни, в “детали” окружающего мира: в “призрачного монаха”, совершающего дозор, в “вора, наметившего карман”, но в этом качестве она оказывается не только не страшна, но и близка самому человеку. Таким образом, снимается мучительный и разрушительный страх смерти. Преодолевая же кошмары бытия, человек, по мнению поэта, оказывается близок к прозрению истины. Идея прозрения реализовывается в стихотворении посредством мотива превращения дракона в камень. Гипотетически можно предположить, что этот мотив заимствован Анненским из “Илиады” Гомера. Так, в “Илиаде” (песнь 11, 305 – 325), в момент народного собрания, произошедшего на десятом году осады Трои, Одиссей напоминает ахейцам о прорицаниях Калхаса и о божьем знамении, произошедшем накануне их выступления из Авлиды, которое как раз и сводилось к явлению чудовища-змея, поглотившего восьмерых птенчиков и птицу-мать и волею Зевса превратившегося в камень. Это знамение – предсказание всего хода развития троянской войны, которая продлилась 9 лет и только на десятом году ахейцами была одержана победа. Анненский сам писал, что “Илиада” была полна трагического пафоса, и в данном случае трагическую коллизию он видит в “неведении” ахейцев, которые пытаются предопределить исход кампании своей волею, забывая о воле бессмертных. По мнению поэта, изначальная трагедия человечества – в неведении “божественного промысла”.

В “Трилистнике вагонном” разыгрывается трагический конфликт “слепоты и зрячести”. Уже в первом стихотворении нам задан мотив слепоты: “забитый киоск” (забитый – в значении

“ослепленный”), “мухи слепы, жадны и глухи”, обман свиданья (обман та же слепота), “дремота листочка” (сон – слепота). А в стихотворении “В вагоне” появляется мотив мести – “близорукого чувства”, как называл его поэт (ТЕ,543):

“До завтра, – говорю тебе, –
Сегодня мы с тобою квиты” (117)

Кроме того, любовь здесь осознана как иллюзия, недостижимость которой только подчеркнута “превращением” любимой женщины в “...полоску той зари, / Вокруг которой все застыло”, но ведь иллюзорность в каком-то смысле та же слепота. Однако у Анненского этой “слепоте” противопоставлено стремление “Глядеть на белые поля / Через стекло с налипшей ватой”. На наш взгляд, здесь можно провести и еще одну интересную параллель между античной традицией и образным строем трилистника. Структура образного ряда стихотворения “В вагоне” во многом восходит к трагедии Еврипида “Елена”, основанной на сюжете одной из легенд Стесихора, в соответствии с которой Менелай после разрушения Трои вернул себе не реальную Елену, а ее призрак, похищенный Парисом. Трагедия Еврипида и разворачивалась как процесс “опознавания” призрачной сущности бытия, подобно тому, как строится стихотворение “В вагоне”, где пониманием призрачности и обманчивости любви пронизана заключительная строфа:

А ты красуйся, ты – гори...
Ты уверяй, что ты простила,
Гори полоской той зари,
Вокруг которой все застыло. (117)

Заключительное же стихотворение трилистника представляет собой финал трагического процесса прозрения лирического героя, в котором по логике, опять же, трагедии возникает мотив гибели. В античной трагедии, как отмечала О.М.Фрейденберг: “Прозрение героя наступает в гибели. И каждая гибель есть прозрение, каждое прозрение – гибель”²¹¹. Может быть именно здесь кроется и особая привязанность поэта к теме смерти. Прозрение – приближение к истине, “прорыв” в “замерзшую даль сна” для лирического героя Анненского совершается через символическую гибель, представленную в заключительном стихотворении “трилистника” путешествием героя в вагоне поезда, поразительно похожем на гроб, по ночному миру.

В чем же заключается то “новое” знание о смысле человеческого бытия, добытое героем в “борьбе” с драконом, знание, с которым он возвращается в “дневной мир”, знание, которое необходимо как оправдание собственной ущербности “однорукому кондуктору”, стоящему “у часов в ожиданьи”? Но оказывается, что никакого собственно “нового”-то знания и нет. А в финале сти-

²¹¹ Фрейденберг О.М. Указ. соч. С.605.

хотворения трилистника звучит мысль о необходимости, стоически, преодолевая боль и страдания:

Перегрызать холодный камень

И здесь необходимо отметить, что Анненский не стремился к “окончательному” раскрытию “тайны”, которое, по его мнению, и невозможно²¹². Его задача другая – не вынести приговор действительности, а показать сам процесс становления, формирования сознания, или “сознательного отношения к жизни”, а уже в этом процессе из “соприкосновения мысли с чувствительностью”²¹³ и действительностью рождалась и Красота.

В “Кипарисовом ларце” стихия жизни в целом осознается поэтом, как процесс бесконечного превращения: “О нет! без твоих превращений, / В одно что-нибудь застывай!” (“Дождик”), – в котором происходит неизбежное разрушение организующих связей мира, превращающегося в сознании художника в мерзкий хаос, в кошмар, в котором профанации подвержена красота-истина, оказывающаяся “смешной и лишней”. В этот бесцельный поток бытия “подневольно” вовлечен и человек, чье сердце – лишь “счетчик муки”, “машинка для чудес” (“Будильник”). Жизнь под маской “сиреновой мглы” то коварно заманивает человека к смерти, “туда”, “Где над омутом синее тонкий лед” (“Сиреневая мгла”), то обернется “яркой чарой”, захватит сердце человека и опустошит его, как в стихотворении “Пробуждение”:

Кончилась яркая чара,
Сердце очнулось пустым:
В сердце как после пожара,
Ходит удушливый дым. (104)

И перед этой стихией жизни любая “идея” оказывается бессильна и несостоятельна. В этой связи знаменательно стихотворение “Дымы” из заключительного раздела “Кипарисового ларца” “Разметанные листья”, которое выступает как оценка, осмысление поэтом бытия и звучит как один из последних завершающих аккордов его творчества:

²¹² Выступая в Поэтической Академии 13 октября 1909 года с докладом “Поэтические формы современной чувствительности”, Анненский призывал: “Не надо навязывать своих чувств, торопиться с приговором, решением <...> Не торопитесь объяснять, давать советы – думайте, думайте – бога ради, думайте” (РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр. 168. Л.3). А в набросках доклада “Об эстетическом критерии” он осуждал стремление своих современников “припечатать, озарить, напугать, встревожить, донять” (РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.203. Л.3.)

²¹³ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр. 160. Черновые материалы к непрочитанному докладу “Об эстетическом критерии”. Л.24.

В белом поле был пепельный бал
Тени были там нежно – желанны,
Упоительный танец сливал,
И клубил, и дымил их воланы.

Чередой, застилая мне даль,
Проносились плясуньи мятежной,
И была вековая печаль
В нежном танце без музыки нежной.

А внизу содроганье и стук
Говорили, что ужас не прожит;
Громяхая цепями, Недуг
Там сковал бы воздушных – не может.

И была ль так постыла им степь,
Или мука капризно – желанна, –
То и дело железную цепь
Задевала оборка волана (157)

Смешение поднимающихся вверх столбов снега и клубов дыма, идущего от паровоза, трансформируется в образ “пепельного бала”, легкого, праздничного события, которое разворачивается на фоне тяжелой зимы-обузы (“Снег”). В лирическом сознании Анненского сама сущность бытия оказывается раздвоенной, включает в себя и некое свободное идеальное начало, представленное поэтическим образом “плясуний”, пронсящихся “чередой мятежной”, увлекающих человека своим легким, воздушным танцем, и начало тяжелое, болезненное, воплотившееся в образе “громяхающего цепями Недуга”. Обе эти сущности противостоят, противоборствуют друг другу. “Недуг” не властен (“не может”) остановить движение танца плясуний, которые, в свою очередь, не способны разорвать “железную цепь” и обречены на капризное заигрывание с ней. Человек у Анненского оказывается где-то на соединении, на грани “двух миров”. С одной стороны, он заморожен “упоительным” колдовским танцем (сливал, клубил, дымил – традиционные действия ведунов), с другой – “содроганье и стук” напоминают ему о другой живой реальности: о непрожитости ужаса, о скованности с Недугом. При этом лирическое сознание, проникая в разворачиваемую ситуацию, как бы овладевает ею путем осмысления, результатом которого и становится символ “дымов” – подчеркнем “разрешительный символ”, означающий и ироническую горечь человеческих переживаний, и превращающий “пепельный бал”, символ идеального мира, мира мечты, мысли, идеи – в

мираж, иллюзию. Неслучайно этот воздушный мир заподозривается героем в некой ущербности: в нем есть “вековая печаль”, это танец “немой” (“без музыки нежной”).

При этом хотелось бы отметить, что в структуре “Кипарисового ларца”, в причудливом оформлении последовательно расположенных “трилистников”, “складней” и “разметанных листов”, растворена идея движения жизни человека к смерти, и это, с одной стороны, действительно, “драма умирания”. Но в этом процессе “умирания” происходит и постоянное становление, формирование мысли, сознания, которые не только не “умирают”, а, наоборот, в каждом столкновении с действительностью и “сопротивлении” ей пополняются и ширятся, обретают качественно новое содержание. В “Кипарисовом ларце” динамика поэтической системы во многом определена именно этим процессом.

Анненский хорошо понимал, что “греческая трагедия вовсе не есть драма катастрофы, то есть какой-то необратимой гибели. Хотя ее содержанием являются ниспровержения целых родов и гибель героев, но почти каждая трагедия в своем эпилоге уже переходит в противоположную тематику с явно созидательной тенденцией. То, что разыгрывается в трагедии, – это одна сторона дела, плачевная, горестная, обращенная к смертям, убийствам, поруганию, несправедливости, уничтожению. Для трагедии она является центральной. Но <...> гибельная сторона событий неминуемо поворачивается стороной возрождения и созидания”²¹⁴. Этой “созидательной стороной” в “Кипарисовом ларце” становится сам лирический пафос, объединяющий весь состав книги и несущий идею духовной независимости и интеллектуально-нравственной силы страдающего начала. Так, в стихотворении “Пробуждение” лирический герой, разбираясь в “остатках былого”, “осмысляя свой жребий”, способен и противодействовать разрушениям “проклятого огня”, лишить его силы, – он больше не тронет “черных стен”:

Жребий, о сердце, твой понят –
Старого пепла не тронь...
Больше проклятый огонь
Стен твоих черных не тронет! (104)

А в стихотворении “Светлый нимб” человек силою своих “безумных мечтаний”, “чадных молений и слез” сумел извлечь красоту и даже полюбить смерть. Результатом духовного противостояния-осмысления личности неизбежности брака со смертью становится “мерцающий огонек” – символ совершенного творческого чуда.

И так были безумны мечты
В чадном море молений и слез,

На развившемся нимбе волос
И в дыму ее черной фаты,

Что в ответ замерцал огонек
В аметистах тяжелых серег.
Синий сон благовонных кадил

Разошелся тогда ж без следа...
Отчего ж я фату навсегда,
Светлый нимб навсегда полюбил? (106)

В “Кипарисовом ларце” герой, внешне пассивный и страдающий, одновременно, оказывается носителем интеллектуально-нравственной силы. Поэт в целом роковой и разрушительной силе жизни противопоставляет соразмерную ей по силе духовно-сознательную, творческую деятельность страдающей личности.

В то же время необходимо отметить, что лирический герой “Кипарисового ларца” уже не Одиссей, а всего лишь “один из упрямых калек” (“Дождик”). У него нет даже попытки нравственно выделить себя в окружающем мире. Он разделяет общую участь со скрипкой и смычком, со старой шарманкой, в мука поющих и тем самым творчески противостоящих своей “участи”, с детским шариком и обсебочками одуванчика, со старой куклой и оплакивающим мир херувимом. По мнению поэта, жертвенный героизм присущ любой форме сознательного существования. И здесь следует отметить, что вещи и предметы у Анненского не замещают символически человека (как писала об этом Л.Я.Гинзбург), а оказываются его спутниками и соучастниками разыгрывающейся мировой трагедии. Так, в стихотворении “Трое” перед читателем разворачивается трагический любовный конфликт весеннего солнца и “талого и сумрачного снега”:

Ее факел был огнен и ал,
Он был талый и сумрачный снег:
Он глядел на нее и сгорал,
И сгорал от непознанных нег.

Лоно смерти открылось черно –
Он не слышал призыва: “Живи”,
И осталось в эфире одно
Безнадежное пламя любви.

Да на ложе глубокого рва,

Пенной ризой покрыта до пят,
Одинокая грезит вдова –
И холодные воды кипят... (104)

Само стихотворение воплощает коллизию невозможности, неосуществления любви, важной теми последствиями, которые она оставляет в мире. Снег оказывается жертвой: он уничтожен солнцем, сгорел, но именно его любовью наполнен эфир, именно его живительной влагой напитано “ложе глубокого рва”, именно он оставляет по себе память, оживающую в “грезях вдовы”.

По сути, “Кипарисовый ларец” – своеобразная лирическая трагедия, которая сами в себе содержат катарсис, а лирическое “я” Анненского, бесспорно, имеет отзвук античной трагедии, своими страданиями и гибелью оправдывая непреходящие ценности человеческого мира. Его “гибель” (пользуясь выражением самого поэта) происходит “на театре, но побеждает в амфитеатре, потому что на его стороне правда, и поэт заставил <...> это почувствовать” (ТЕ,21). Анненский создал неподражаемый образец лирики, возведя ее к высокому жанру трагедии. Реальным содержанием “Кипарисового ларца” как трагедии является героическое духовное противостояние, “сопротивление” сознания “бессознательным заявкам жизни”²¹⁵, стихийно-бесцельным, роковым силам бытия, направленным на “поглощение”, “растворение”, разрушение “царства Зевса, – основанного на стремлении и страдании”²¹⁶. Это и есть та “невидимая работа” человечества, которую закрепляет своим именем Анненский в “Кипарисовом ларце”. Неслучайно Мандельштам сравнил лирику Анненского с “деревянными укреплениями, городищами, которые выносились далеко в степь удельными князьями для защиты от печенегов, навстречу хазарской ночи”²¹⁷. Но само это сравнение видимо было спровоцировано главной эстетической и мировоззренческой установкой Анненского, которая нашла закрепление и в платформе журнала “Аполлон”, разрабатываемой при непосредственном активном участии поэта. Так, формулируя “боевые задачи” журнала в №1 за 1909 год было заявлено, что одно из главных стремлений его организаторов “во имя будущего <...> о г р а ж д а т ь к у л ь т у р н о е н а с л е д и е”²¹⁸. Этот лозунг имеет прямое отношение к пафосу, нашедшему свое выражение в главной книге Анненского.

²¹⁵ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр. 160. Черновые материалы к непрочитанному докладу “Об эстетическом критерии”. Л.25.

²¹⁶ Зелинский Ф.Ф. Дионис в религии и поэзии. // Античные мыслители. Еврипид. Т.1. М.,1916. С.215.

²¹⁷ Мандельштам О.Э. Указ. соч. С.252.

²¹⁸ Аполлон. 1909. Октябрь. №1. С.4.

Вообще стремление к синтезу лирических и драматических структур было вполне в духе времени и Анненский в данном случае лишь следует одной из тенденций поэтического процесса начала XX века. Как отмечает Ю.К.Герасимов: “В эстетической и жизнестроительной стратегии символизма центральное место занимал театр. Искатели “новой красоты” и сторонники “свободного искусства” мечтали об уничтожении театра с его развлекательностью и бытовизмом, ратовали за театр высоких духовных потрясений”²¹⁹, что неизбежно рождало в памяти мысль и об античной трагедии. Но для символистов театр, драма, трагедия – средство “мистического преображения человека”²²⁰, и это представление никак не вписывалось в эстетику Анненского. Процесс становления сознания, который, по его мнению, определяет творческую деятельность, может строиться на различном материале, жизненном, историческом, культурном, психологическом, но сам ход его неизменен, как неизменна богом данная природа человека.

Очевидно, что замысел создания “Кипарисового ларца” имел не только творческие и эстетические основания. Думается, что сама идея “трагедии иронической муки” – мощная сила, направленная на преодоление “ницшеанского пафоса”, которым жила эпоха начала XX века. По этому поводу Анненский писал: “Ницше <...> грозит сделаться завтра религией, религией, господом, <...> бичи Нерона грозят обратиться в скорпионы Заратустра”²²¹.

На фоне всеобщего интереса к Ницше в России начала XX века, 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.

В публицистике рубежа веков было отмечено, что философия Ницше привлекает русское общество, ибо философ питает отвращение ко лжи, потому что он сражает вялость и слабость, 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 многие работы о Ницше³. Русская публицистика

²¹⁹ Герасимов Ю.К. Драматургия символизма. // История русской драматургии. Вторая половина XIX – начало XX вв. До 1917 года. М.,1987. С.552.

²²⁰ Там же.

²²¹ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.160. Черновые материалы к непрочитанному докладу “Об эстетическом критерии”. Л.9.

²²² См.: 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;

уповала на учение Ницше, поскольку оно содержало проповедь “нового” героического идеала, который мог бы выступить в качестве замены утраченной героики народничества, крах которого болезненно отразился на состоянии русского общества рубежа веков. В то же время русские поэты-символисты осваивали учение Ницше эстетически. Как точно замечает Р.Ю.Данилевский, “социальная проблематика Ницше на русской почве была переведена в сферу эстетическую”⁴. Отметим, что в основе эстетического учения символизма лежало утверждение религиозной сущности искусства, по сути дела, творческое переживание у символистов подменяло собой религиозное, мыслилось как тождественное ему. Вяч. Иванов рассматривал категории возвышенного, прекрасного как “выходящие за пределы эстетики, как феномены религиозные”⁵. В свою очередь, и А.Белый в работе “Символизм” рассуждал о “преосуществлении искусства в религию жизни”⁶. 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.

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” (КО,589). При этом Анненского волновала “судьба посмертного Ницше”²²⁶, поскольку феномен “нищестанства как религии” рассматривался им как угрожающая культурно-историческому процессу сила.

Взгляд Анненского отличался глубиной проникновения в саму психологию Ницше и его русских последователей. Поэт, остро переживающий духовно-религиозный кризис своего времени, трезвый мыслитель, признающий неоспоримую продуктивную “власть вещей”, понимал, что социальное дионисийство Ницше и эстетическое дионисийство символистов – лишь маска, наив-

Бурдо. Властители современных дум. Спб.,1911.

²²³ Данилевский Р.Ю. К истории восприятия Ф.Ницше в России // Русская литература. 1988. №4. С.234.

²²⁴ Иванов Вяч. О нисхождении. (Возвышенное, прекрасное, хаотичное – триада эстетических начал) // Весы. 1905. №5. С.27.

²²⁵ Белый А. Символизм. М.,1909. С.41.

²²⁶ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед. хр.160. Черновые материалы к непрочитанному докладу “Об эстетическом критерии”. Л.24.

ная и опасная попытка выйти из кризиса, изменив действительность силой романтического пафоса. Опасная – поскольку претендует быть “религией” во главу угла ставящий процесс изменения, трансформации сознания, оборачивающейся его разрушением: потерей чувства меры, истеричностью, боязнью думать и сомневаться²²⁷. 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”²²⁸. Творчески-игровой принцип отношения к жизни, сформулированный Ницше, в конце XIX века в России уже революционеры-народники вынашивали в своем подполье. По-своему он был воспринят и символистами. “Игра” здесь понималась как способ прямого преобразования жизни, подчинения действительности интеллектуально-игровым законам. В итоге это обернулось трагедией и для народнического движения, и для символистского учения. Попытка навязать действительности определенную мысль²²⁹, заставить жизнь развиваться согласно ее законам оборачивалась постройкой искусственной, игровой реальности, что в результате вело к “потере чувства действительности” и “утрате исторической памяти”²³⁰. Поэтому те, 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”²³¹.

Результатом внутренней полемики Анненского с “ницшеанством” в частности стали его стихотворение “ЕГО” и “Трилистник шуточный”, вошедший в состав “Кипарисового ларца”.

²²⁷ Там же. Л.25.

²²⁸ См.: Трубецкой Евг. Указ. соч. С.51.

²²⁹ Слово “мысль”, в наших рассуждениях имеет свое основание, т.к. сам Анненский считал, что 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” – писал поэт. (КО,589), сам “стих Заратустры” для него – “странный и беспокойный рисунок мысли” (РГАЛИ.Ф.6.Оп.1. Ед.хр.181. Заметки о Ницше. Л.2.).

²³⁰ Пыпин А.Н. Народничество // Вестник Европы. 1884. Январь. С.183.

²³¹ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.26. Записная книжка с деловыми записями. (1907). Л.27.

Образность первой строфы стихотворения “ЕГО” корреспондирует с высказываниями Анненского в статье “Власть тьмы” из первой “Книги отражений”, где он пишет, что работа 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” (КО,63). В то же время стихотворение “ЕГО” принципиально полемично и ницшеанскому пафосу “сверхчеловека”. Идеалу Заратустры, пророку спустившемуся с гор, и не-сущему 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 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 волнения.

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

Когда же сном объята голова,
Читаю грез я повесть небылую,
Сгоревших книг забытые слова
В туманном сне я трепетно целую. (173)

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. Эта мысль немецкого мыслителя в “ницшеанстве” оборачивалась, по мнению Анненского, “трусостью” перед лицом действительности²³². Человек у Анненского не ищет “всемогущества” природы. “Ропот волн”, “рокот ранних гроз” не дают человеку Анненского “отрадного волнения”. Красота и “сила”, находящиеся вне жизненной заинтересованности человека, не могут, как мы уже говорили, выступить началом гармонизирую-

²³² РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед. хр.160. Черновые материалы к непрочитанному докладу “Об эстетическом критерии”. Л.24.

щим его отношения с окружающим миром, но при этом могут обернуться “кабалой” для творческого “я”. Ницшеанской идее всемогущества природы в стихотворении Анненского противопоставлен образ страдающего природного мира: “плачущие горы”, “увядшие розы”. Анненский признает идеал страдающей красоты, красоты, добытой “электричеством мысли”²³³. Переживание именно этой красоты для “больного” “я” человека является залогом преодоления расщепленности, дисгармонии бытия. 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, обожествляющей жизнь. В набросках статьи “По ту сторону страха и жалости” он полемизирует с Ницше в самом ее заглавии. Личная творческая воля, по мнению поэта, 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. Более того, творческое вдохновение не снимает с художника-человека подчиненности социально-этическим законам действительности, а 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 привлекший символистов, у Анненского вызывал лишь иронию, которой пронизано стихотворение “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 –

²³³ ОР РГБ. Ф.109. Иванов В.И. Картон 11. Ед.хр. 43. Л.2.

Теперь не дух, я был бы бог...
Когда б не *пиль* да не *тубо*
Да не *тю – тю* после *бо – бо* !.. (134)

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. “Пиль”, “тубо” – равно звучат как для человека, так и для поэта. Обоотворение же себя для него лишь ошибка, “подвох”, “проруха”. Думается, что стихотворение “Человек” у Анненского – своеобразная пародия на утверждения Ницше, которые Е.Трубецкой передает в следующем высказывании: “Человек-творец – он осознает, что он творит нечто непреходящее, вечное <...> чувствует себя <...> спасенным от закона всеобщего течения вещей и всеобщего умирания”²³⁴. Анненский же прекрасно понимал, что человек-творец не властен над течением жизни. Ницшеанская идея всемогущего творца, человека-зверя раскрыта Анненский в ироничном ключе, т.к. для него это лишь человек, подчиняющийся приказам, которые звучат для собак – “пиль”, “тубо”.

В уже упомянутой нами незаконченной статье “По ту сторону страха и жалости” ницшеанской концепции искусства Анненский противопоставил идею поэзии как мнимой коммуникации. И это еще один аспект “трагедии только иронической муки, только с л о в”, которая, по мнению поэта, “не обманывает ни себя ни вас, гордая уже тем, что ее можно читать различно”²³⁵. По этому поводу он писал: “В безнадежном одиночестве наших осмысленных жизней, попадают минуты прекрасного обмана <...> И одно я говорит тогда другому...”²³⁶. 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 третьей заключительной строфе цитированного выше стихотворения “ЕГО”. Неслучайно поэзия названа здесь “повестью небылой”, “трезой”.

²³⁴ Трубецкой Евг. Указ. соч. С.51.

²³⁵ Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. №10. С.287 – 288.

²³⁶ РГАЛИ. Ф.6. Оп.1. Ед.хр.179. “По ту сторону страха и жалости” - начало статьи. Л.1.

Однако это не значит, что Анненский отрицает и не признает действительности и силы поэзии. Искусство, для Анненского, – это 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 все человеческое, которое отзовется на “опыте личных воспоминаний” читателя (КО,102). Это и есть то “слишком человеческое”, на преодолении и отказе от которого настаивал Ницше. Можно сказать, что Анненский ницшеанскому идеалу “природного” “внеисторического” человека противопоставляет человека, “сына поколения”, “болезни” и “слабости” которого сформированы исторически. Именно этим, на наш взгляд, Анненский потребовался поэтам постсимволистского периода. Как заметил Вл.Цыбин: “...почти в каждом крупном поэте XX века жил и влиял на качество жизни и мысли его [Анненского – Г.П.] стих”²³⁷. Анненский в эпоху, когда поэзия при всем утверждении символистами ее высшего предназначения оказывалась подчиненной разного рода философским и религиозным системам, отстаивал принцип самодостаточности искусства и поэзии, раскрывающих эмоционально-чувственную и интеллектуальную природу человека. Как писал В.Н.Альфонсов: “Анненский<...> высвобождал поэтическое, шире – человеческое “я” из-под власти всеобъемлющих концепций. Он утверждал личностную позицию в мире, вел отсчет от конкретной человеческой жизни...”²³⁸. Оставленные нам художником поэтические символы “внушают” мысль о высокой миссии человека, способного “мыслить и страдать”.

Воплотив в своем творчестве “слишком человеческое”, увязанное с эпохой, поэт во многом предвосхитил поиски Ахматовой, Пастернака, Мандельштама идеала поэта с “историческим лицом”. Рожденная в полемике с Ницше поэтическая фраза Анненского “Я – слабый сын больного поколения” через несколько десятилетий прозвучит по-другому у Пастернака:

Я историческим лицом
Вошел в семью лесин.

Эту фразу мог бы с полным правом произнести и Иннокентий Анненский.

²³⁷ Цыбин Вл. Жизнь и поэзия Иннокентия Анненского // Литературная учеба. 1981. №6. С.210.

²³⁸ Альфонсов В.Н. Поэзия Бориса Пастернака. Л.,1990. С.365.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА И.Ф.АННЕНСКОГО*

20 августа 1855 – в Омске в семье начальника отделения Главного управления Западной Сибири Ф.Н.Анненского и Н.П.Анненской (урожденной Карамолиной) родился четвертый ребенок – сын Иннокентий.

1859 – семья Анненских переезжает в Томск, куда Ф.Н.Анненский назначен на должность председателя губернского правления. Иннокентий переносит тяжелое сердечное заболевание.

1860 – Анненские перебираются в Петербург. Ф.Н.Анненский служит чиновником особых поручений при Министерстве внутренних дел.

1865–1867 – Иннокентий учится в частной школе.

1868 – поступает во 2-ой класс 2-ой Петербургской прогимназии, курса не заканчивает по причине слабого здоровья и из-за материальных затруднений семьи.

1869 – 1872 – после перерыва учится в частной гимназии В.И.Беренса.

1872 – 1874 – на дому с помощью старшего брата Н.Ф.Анненского готовится экстерном сдавать экзамены на “свидетельство о зрелости”.

Весна 1874 – первая неудачная попытка получить “свидетельство о зрелости”. Иннокентий не выдерживает письменного экзамена по математике. В этом же году Ф.Н.Анненского увольняют со службы, он переносит апоплексический удар. Этим годом датирован и сохранившийся отрывок из незаконченной поэмы Анненского “Mater dolorosa”.

Весна 1875 – Анненский успешно сдает экстерном экзамены при гимназии Человеколюбивого общества и получает “свидетельство о зрелости”.

Лето 1875 – поступает в Петербургский университет на историко-филологический факультет, учится на отделении сравнительного языкознания (занимается историей языка под руководством И.И.Средзневского).

Осень 1875 – заканчивает работу над поэмой “Магдалина”.

1876 – живет в семье старшего брата Н.Ф.Анненского.

1877 – Анненский приглашен в качестве репетитора к сыновьям 36-летней вдовы Н.В.Хмара-Барщевской.

Весна – лето 1879 – Анненский заканчивает университет с золотой медалью и со званием кандидата, присвоенном ему за дипломное сочинение “Южно-русский язык”, выполненное на материале сборника песен Головацкого. Он оставлен при университете для приготовления к профессорскому званию, но “силою вещей, а отчасти и природными свойствами (склонностью разбрасываться в занятиях) был отвлечен от профессорской карьеры”. (См.: *Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. Т.IV. Спб., 1897 – 1904. С.342*).

Осень 1879 – начинает преподавать древние языки (латынь и греческий) в гимназии Ф.Ф.Бычкова (впоследствии Я.Г.Гуревича).

23 сентября 1879 – Анненский венчается с Н.В.Хмара-Барщевской.

20 июня 1880 – у Анненских рождается сын Валентин. В этом же году умирает отец Ф.Н.Анненский.

* В основу составления этого раздела положена работа, проведенная А.В.Орловым и И.И.Подольской при подготовке издания *Анненский И. Книги отражений. М., 1979. (Литературные памятники)* с добавлением некоторых других фактов творческой биографии Анненского, установленных по архивным материалам.

1883 – выступает с “Речью о Достоевском” (при жизни опубликована не была), начинается сотрудничество Анненского с Журналом Министерства Народного Просвещения, которое продлится до 1909 года.

1887 (по 1889 включительно) – сотрудничает с журналом “Библиограф”.

1889 – смерть матери Н.П. Анненской. Появляется статья об Анненском как филологе в 1 томе “Краткого критико-биографического словаря русских писателей”, под ред. С.А. Венгерова.

Осень 1889 – весна 1890 – читает лекции по теории русской словесности на высших женских Бестужевских курсах и в Павловском женском институте.

15 сентября 1890 – на годовичном акте гимназии Я.Г. Гуревича Анненский произносит речь “О формах фантастического у Гоголя” (опуб. в том же году в журнале “Русская школа” (№10)).

Лето 1890 – вместе с приват-доцентом Е.Ф. Шмурло (ведущим сотрудником журнала “Библиограф”) путешествует по Италии, посещает Неаполь, Венецию, Падую, Балонью.

1890 – участник Неофилологического общества и Санкт-Петербургского Общественного собрания педагогов

1891 (по 1897 год включительно) – сотрудничает с журналом “Филологическое обозрение”.

Январь 1891 – назначен директором закрытого учебного заведения Коллегии Павла Галагана в Киеве. Семья Анненских переезжает в Киев.

1 октября 1891 – на годовичном акте в Коллегии Павла Галагана выступает с докладом “Об эстетическом отношении Лермонтова к природе” (опубл. в этом же году в журнале “Русская школа” (№12)).

1892 – положено начало полному переводу и критическому разбору трагедий Еврипида.

1 января 1893 – за усердную службу награжден орденом Святого Станислава второй степени.

1893 – конфликт с попечительницей Коллегии Павла Галагана, переезд семьи Анненских в Петербург, куда Анненский назначен директором 8-ой Петербургской гимназии.

С 1895 – (по 1906) – Анненский выступает как Председатель Попечительского совета женской гимназии при Покровской общине в Киеве

31 января и 2 февраля 1896 – состоялась постановка трагедии Еврипида “Рес” силами учеников 8-ой гимназии под руководством И. Анненского. Музыку написал и оркестрировал проф. С.-Петербургской консерватории А.А. Петров, декорации были написаны С.И. Пановым, учеником выпускного класса, при содействии его брата, художника И.И. Панова, обучение актеров проводил артист Б.В. Васильев. На постановке присутствовали ак. А.Н. Веселовский, В.Н. Ернштедт, проф. Ф.Фр. Зелинский, К.А. Поссе, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков. (См.: А.И. <Анненский И.>. “Рес” на гимназической сцене // Гермес. 1909. №10 (36). С. 367 – 369.). Уже после смерти Анненского 25 февраля 1910 года ученики выпускного класса С.-Петербургской 10-й гимназии под рук. препод. П.П. Соколова вновь осуществили постановку “Рес” в переводе Анненского.

1896 – Анненскому присвоен чин Действительного статского советника, он назначен директором Николаевской мужской гимназии, и семья Анненских переезжает в Царское Село.

1898 – Анненский назначен членом Ученого комитета при Министерстве Народного Просвещения.

1899 – принимает участие в торжествах, посвященных 100-му юбилею со дня рождения А.С. Пушкина: пишет кантату “Рождение и смерть поэта” (на конкурс представлена не была, будет опубликована в составе “Тихих песен” (1904)).

27 мая 1899 – в Китайском театре в Царском Селе произносит речь “Пушкин и Царское Село” (в этом же году опубликована отдельной брошюрой).

1900 – рождается замысел создания книги стихов под общим заглавием “Утис. Из пещеры Полифема”.

Лето 1900 – путешествует по Волге до Астрахани, посещает Финляндию (оз. Иматра и Сойменское оз.).

1901 – закончена в рукописи трагедия “Меланиппа-философ”.

1 июля – 15 сентября 1901 – Анненский совершает заграничную командировку, во время которой посещает Италию, Францию (Париж), Австрию (Вену).

1902 – в Кружке любителей художественного чтения и музыки Анненский прочел публичную лекцию “Античная трагедия”

21 февраля 1902 – в царско-сельской гимназии произносит речь “Художественный идеализм Гоголя” (опубл. в этом же году в журнале “Русская школа” (№2)).

Июнь 1902 – закончена в рукописи лирическая трагедия “Лаодамия”.

1902 – отдельной брошюрой опубликована трагедия “Царь Иксион”.

18 октября 1903 – награжден Пушкинской золотой медалью за исполненный по особому поручению Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук и Министерства Народного Просвещения критический разбор допущенного к XV-му соисканию премии им. А.С.Пушкина сочинения П.Порфирова (Перевод в стихах. лирических стихотворений Квинта Горация Флакка. Изд. 2-ое. Спб., 1902.).

1903 – написана статья “Что такое поэзия?”, которая планировалась к публикации в качестве вступления к первой книге стихов (при жизни опубликована не была).

31 марта 1904 – получает обращение от Президента Императорской Академии Наук К.Романова принять участие в заседаниях и работе Отделения русского языка и словесности.

1904 – Анненский за свой счет публикует книгу “Тихие песни” с приложением сборника стихотворных переводов “Парнасцы и проклятые” (Спб).

Конец лета – осень 1904 – совершает поездку в Крым (посещает курорт Сахи, Ялту) тяжело переносит заболевание дизентерией. В Крыму узнает о смерти Чехова.

15 ноября 1904 – выступает с докладом о лирике Бальмонта в Неофилологическом обществе.

Лето 1905 – ведет переговоры с издательством “Просвещение” об опубликовании переводов и критических разборов трагедий Еврипида отдельным единым изданием.

Август 1905 – рождается замысел создания “Книги отражений”.

Осень 1905 – в связи с событиями первой русской революции ученики вверенной Анненскому гимназии устраивают химическую обструкцию в классах, участвуют в уличных беспорядках; Анненский в переписке с вышестоящими инстанциями и во время собрания в гимназии пытается защитить своих подопечных, выступает против их исключения из гимназии.

1906 – Анненский освобожден от должности директора Николаевской мужской гимназии и назначен инспектором Санкт-Петербургского учебного округа.

Февраль 1906 – в издательстве Башмаковых выходит “Книга отражений”.

Май 1906 – Анненский совершает инспекторскую поездку в Вологду (посещает Тотьму, Грязовец и др.).

Февраля – май 1906 – сотрудничает с газетой “Слово”, в Литературном приложении к которой публикует стих. “Весенний романс”, “Мелодия для арфы” (12 февраля), стих. “Ямбы” (27 февраля), “Черное море” (13 марта), “В вагоне” (27 марта), “Свечку внесли” (12 апреля), “Черная весна”, статью “Генрих Гейне и мы” (17 апреля), “Мысли-иглы” (15 мая), “В зацветающих сиренях” (29 мая).

Август 1906 – закончена в рукописи вакхическая драма “Фамира-кифарэд” (при жизни опубликована не была).

Октябрь 1906 – Анненский совершает инспекторскую поездку в Псков.

Декабрь 1906 – выходит первый том “Театра Еврипида” (Спб).

1906 – сотрудничает с альманахом “Северная речь”, публикует стих. “Осенний романс”, “Буддийская месса в Париже”, “Я люблю”.

Зима 1907 – совершает инспекторскую поездку в Великий Устюг.

1907 – сотрудничает с журналами “Перевал”, “Трудовой путь”, “Белый камень”, публикует стих. “Милая” (Трудовой путь, №7), ст. “Гейне и его “Романсеро”” (Перевал, №10) стих. “Я на дне”, “Старая шарманка”, “Облака” (Перевал, №11), стих. “Зимний поезд” (Белый камень, №11). Начинается сотрудничество Анненского с журналом “Гермес”.

26 февраля 1908 – в Обществе классической филологии и педагогики Анненский читает доклад “Античный миф в современной французской поэзии”. Это собрание Общества отличалось особенной “многочисленностью” и “многолюдностью”, как отмечалось в Хронике журнала “Гермес”. (См.: *Гермес*. 1908. №5. С.139).

Осень 1908 – начинает читать лекции по истории древнегреческой литературы на Высших женских историко-литературных курсах Н.П.Раева (читает курс лекций в течение всего 1908-1909 уч. г.).

1908 – опубликованы стих. “Сентиментальное воспоминание”, “Закатный звон в поле”, ст. “Символы красоты у русских писателей” (Белый камень, №1).

Январь 1909 – Анненский забирает из редакции “Белого камня” статьи “Мечтатели и избранник”, “Юмор Лермонтова” для передачи С.А.Соколову в издательство “Триф”, с которым ведутся переговоры об опубликовании “Второй книги отражений”.

22 февраля 1909 – в зале училища Св. Петра состоялось литературно-музыкальное утро, где силами учеников гимназии при р.- к. церкви Св. Екатерины была представлена постановка отрывка из трагедии Еврипида “Ифигения в Авлиде” (в переводе Анненского).

Весна 1909 – выходит “Вторая книга отражений”. Анненский начинает готовить вторую книгу стихов [“Кипарисовый ларец”] к изданию.

7 мая 1909 – совершает поездку в Нарву по “служебному делу”..

9 мая 1909 – участвует в первом организационном собрании редакции журнала “Аполлон”.

Лето 1909 – подает прошение об отставке Попечителю С.-Петербургского учебного округа, пишет статью “Эстетика “Мертвых душ” и ее наследие”.

Июнь 1909 – происходит знакомство с О.Мандельштамом, который посетил Анненского в Царском Селе.

Июль 1909 – написана статья “О современном лиризме”; Анненский совершает поездку в Финляндию.

5 августа 1909 – второе редакционное собрание “Аполлона” (конфликт Анненского с А.Волынским).

19 августа 1909 – от А.К.Закржевского получает приглашение сотрудничать с начинающим выходить в Киеве ежемесячным литературно-философским журналом “Современные искания”.

28 августа 1909 – награжден золотой медалью за участие в рассмотрении сочинений, представленных в 1908 году на соискание премии Императора Петра Великого

Август – сентябрь 1909 – отказывается от приглашения директора женской гимназии княгини Оболенской М.А.Андреянова прочитать в VIII классе курс всеобщей литературы.

2 сентября 1909 – закончена статья “Леконт де Лиль и его “Эриннии”” (статья заказана редактором “Ежегодника императорских театров” бароном Н.В.Дризенном).

12 сентября 1909 – участвует в собрании сотрудников редакции “Аполлона”, предметом обсуждения которого становится предложение Анненского ввести в журнал раздел “Пчелы и осы “Аполлона””

25 сентября 1909 – премьера постановки трагедии Еврипида в переводе Анненского “Ифигения в Авлиде” на сцене Александрийского (Михайловского) театра в Петербурге.

Октябрь 1909 – Анненский посещает Куоккалы (Репино), где проживали Т.А.Богданович и К.И.Чуковский.

4 октября 1909 – участвует в собрании сотрудников редакции “Аполлона”

10 октября 1909 – по приглашению Т.А.Богданович посещает премьеру пьесы Л.Андреева “Анфиса” в Новом драматическом театре (под впечатлением от спектакля пишет статью “Театр Леонида Андреева”).

1909 – участвует в заседаниях Академии стиха (Поэтической академии, Обществе ревнителей художественного слова), посещает “башню” Вяч.Иванова, знакомится с М.Волошиным, С.Маковским, М.Кузьминым, В.Пястом и др.

13 октября 1909 – очередное редакционное собрание “Аполлона”; в Обществе ревнителей художественного слова (в Поэтической Академии) читает доклад “Поэтические формы современной чувствительности”.

24 октября 1909 – выходит 1 номер журнала “Аполлон”.

25 октября 1909 – присутствует на торжественном обеде в ресторане “Пивато” (Морская,36), организованном в честь С.Маковского, где произносит речь о “новой интеллигенции”, собравшейся под сенью “Аполлона”.

26 октября 1909 – очередное заседание редакции “Аполлона”

30 октября 1909 – избран членом С.-Петербургского Литературного Общества.

6 ноября 1909 – участвует в заседании Санкт-Петербургского Литературного Общества (готовится выступить 11 декабря в этом Обществе с докладом “Об эстетическом критерии”)

11 ноября 1909 – очередное заседание редакции “Аполлона”

12 ноября 1909 – узнает об отказе С.Маковского печатать во втором номере “Аполлона” подборку его стихов, забирает их из редакции.

18 ноября 1909 – очередное заседание редакции “Аполлона”

20 ноября 1909 – удовлетворено прошение Анненского об отставке.

22 ноября 1909 – получает приглашение принять участие в очередном закрытом заседании Христианской секции Санкт-Петербургского Религиозно-философского общества

24 ноября 1909 – участвует в очередном заседании редакции “Аполлона”

25 ноября 1909 – Анненский председательствует и произносит речь на литературной “среде” у барона Н.В.Дризена, тема собрания “Литература и театр”

27 ноября 1909 – приглашен на очередное общее собрание Санкт-Петербургского Литературного общества

30 ноября 1909 – в Обществе классической филологии и педагогики Анненский должен был прочесть доклад “Об Ифигении Таврической у Еврипида, Руччелай и Гете”, осуществлению этому мероприятию помешала его скоропостижная смерть от паралича сердца в подъезде Царскосельского (ныне Витебского) вокзала. (Доклад Анненского “Таврическая жрица у Еврипида, Руччелай и Гете” был прочитан А.А.Мухиным на заседании Общества 15 декабря и в 1910 (№14 (60), №16 (62), №17 (63), №18 (64), №19 (65)) был опубликован в журнале “Гермес”).

4 декабря 1909 – состоялись похороны Анненского на Казанском кладбище в Царском Селе.

1910 – в Москве в издательстве “Триф” вышел в свет “Кипарисовый ларец” (Вторая книга стихов. (Посмертная)).

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ И.Ф.АННЕНСКОГО

I. Основные прижизненные издания

- 1.1. *Анненский И.* Из наблюдений над языком и поэзией русского севера // Сборник статей по славяноведению. Составленный и изданный учениками В.Н.Ламанского по случаю 25-летия его ученой и профессорской деятельности. Спб.,1883. С.196 – 211.
- 1.2. *Анненский И.* Стихотворения Я.П.Полонского, как педагогический материал // Воспитание и обучение. 1887. №5. С.109 – 118. №6. С.133 – 142.
- 1.3. *Анненский И.* Сочинения гр. А.К.Толстого, как педагогический материал // Воспитание и Обучение. 1887. № 8. С. 181 – 191. №9. С. 212 – 220.
- 1.4. *Анненский И.* Первые шаги в изучении словесности. Два сообщения в собрании преподавателей русского языка при педагогическом музее военно-учебных заведений. Спб.,1888.
- 1.5. *Анненский И.* Образовательное значение родного языка // Русская школа. 1890. №1. С.21 – 44.
- 1.6. *Анненский И.* О формах фантастического у Гоголя // Русская школа. 1890. №10. С. 93 – 104.
- 1.7. *Анненский И.* Об эстетическом отношении Лермонтова к природе // Русская школа. 1891. №12. С.73 – 83.
- 1.8. *Анненский И.* Гончаров и его “Обломов” // Русская школа. 1892. №4. С.71 – 95.
- 1.9. *Анненский И.* Педагогические письма (Я.Г.Гуревичу) // Русская школа. 1892. №7–8. С.146 – 167. №11. С.65 – 86.
- 1.10. Вакханки. Трагедия Еврипида. Спб.,1894. (Вошли статьи *И.Анненского* “Еврипид: поэт и мыслитель”. С.IX – LXVII, “Дионис в легенде и культе”. С.LXVII – С. ““Вакханки” Еврипида”. С.157 – 172).
- 1.11. Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. В избранных отрывках / Объяснил *И.Ф.Анненский*. Спб.,1896.
- 1.12. *Анненский И.* “РЕС”. Трагедия приписываемая Еврипиду // ЖМНП. 1896. №9. С.100 – 127.
- 1.13. *Анненский И.* Из наблюдений над языком Ликофрона // Сборник статей в честь И.В.Помяловского. К тридцатилетней годовщине его ученой и педагогической деятельности от учеников и слушателей. Спб.,1897. С.55 – 80.
- 1.14. *Анненский И.* А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии // Русская школа. 1898. №2. С.40 – 61. №3. С.53 – 66.
- 1.15. *Анненский И.* Посмертная “Ифигения” Еврипида // ЖМНП. 1898. №5. С.67 – 83.
- 1.16. *Анненский И.* Пушкин и Царское Село. Спб.,1899.
- 1.17. *Анненский И.* Миф об Оресте у Эсхила, Софокла и Еврипида. Спб.,1900.
- 1.18. *Анненский И.* Меланиппа-философ. СПб, 1901.
- 1.19. *Анненский И.* Античная трагедия (публичная лекция). Спб.,1902.
- 1.20. *Анненский И.* Царь Иксион. Трагедия в пяти действиях с музыкальными антрактами. Спб.,1902.
- 1.21. *Анненский И.* Художественный идеализм Гоголя // Русская школа. 1902. №2. С.114 – 125.
- 1.22. *Анненский И.* Разбор стихотворного перевода лирических стихотворений Горация. П.Ф.Порфинова. Спб.,1904.
- 1.23. *Ник. Т.-о.<Анненский И.>* Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов “Парнасцы и проклятые”. Спб.,1904.
- 1.24. *Анненский И.* Достоевский. Казань,1905.
- 1.25. *Анненский И.* Лаодамия // Северная речь. Сборник. Спб., 1906. С.137 – 208.
- 1.26. *Анненский И.* Генрих Гейне и мы // Слово. (Литературное приложение). 1906. №10.
- 1.27. *Анненский И.* Книга отражений. Спб.,1906.
- 1.28. Театр Еврипида. Т.1. Спб.,1906. (Вошли статьи *И.Анненского* “Античная трагедия”. С.1 – 49 , “Поэтическая концепция Алкесты Еврипида”. С.103 – 141, “Трагическая Медея”. С.205 – 265, “Трагедия Ипполита и Федры”. С.329 – 351, “Ион и Аполлонид”. С.525 – 555, ““Киклоп” и драма сатиров”. С.593 – 628).
- 1.29. *Анненский И.* Афинский национализм и зарождение идеи мирового гражданства // Гермес. 1907. №1. С.21 – 25. №2. С.50 – 52.

- 1.30. *Анненский И.* Гейне и его “Романцero” // Перевал. 1907. №4. С.27 – 34.
- 1.31. *Анненский И.* Бранд // Перевал. 1907. №10. С.42 – 48.
- 1.32. *Анненский И.* Символы красоты у русских писателей // Белый камень. 1908. №1. С. 99 – 106.
- 1.33. *Анненский И.* Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. №7 (13). С.177 – 185. №8 (14). С.209 – 213. №9 (15). С.236 – 240. №10 (16). С.270 – 288.
- 1.34. *Анненский И.* Вторая книга отражений. Спб.,1909.
- 1.35. *Анненский И.* О современном лиризме // Аполлон. 1909. №1. С.12 – 42. №2. С.3 – 29. №3. С.5 – 29.
- 1.36. *Анненский И.* Леконт де Лиль и его “Эринний” // Ежегодник императорских театров. 1909. №5. С.57 – 93.

Рецензии

- 1.37. *Анненский И.* Grammatyka historyczno-porównawcza języka polskiego, przez d-ra Antoniego Mateckiego. Lwow. 1879. // ЖМНП. 1883. №3. С.170 – 179.
- 1.38. *Анненский И.* Антон Будилович. Начертание церковно-славянской грамматики, применительно к общей теории русского и других родственных языков. Варшава. 1883. // ЖМНП. 1883. Май. С.127 – 137.
- 1.39. *Анненский И.* Мои досуги. Собранные из периодических изданий мелкие сочинения Федора Бушлаева. В 2-х частях. // Библиограф. 1888. №1. С.33 – 36.
- 1.40. *Анненский И.* Старорусские солнечные боги и богини. Историко-типологическое исследование М.Е.Соколова. Симбирск. 1887. // Библиограф. 1888. №3. С.152 – 155.
- 1.41. *Анненский И.* Г.Э.Лессинг, как драматург. Ф.К.Андерсон. Спб.1887. // Библиограф. 1888. №7 – 8. С. 294 – 295.
- 1.42. *Анненский И.* Лягушки. Комедия Аристофана // Библиограф. 1888. №9 – 10. С.324.
- 1.43. *Анненский И.* Слово о полку Игореве, как художественный памятник киевской дружинной Руси. Е.Барсова. Два тома. М.,1888. // ЖМНП. 1888. Апрель. С.501 – 512.
- 1.44. *Анненский И.* На горах Араратских (из поездки студенческой экспедиции по Закавказью) М.,1889. // Библиограф. 1889. №6 – 7. С.155 – 157.
- 1.45. *Анненский И.* Три школьных издания Софоклова “Эдипа Царя” // ЖМНП. 1893. Май. С.282 – 287.
- 1.46. *Анненский И.* Геродот. Греко-персидские войны. Москва. 1891. // Филологическое обозрение. 1893. Т.IV. Кн.1. С.70 – 74.
- 1.47. *Анненский И.* Словарь к “Греко-персидским войнам” Геродота. Сост. И.Гобза. Москва. 1893. // Филологическое обозрение. 1893. Т.IV. Кн.1. С.74 – 75.
- 1.48. *Анненский И.* “Ипполит”, трагедия Еврипида в переводе Д.Мережковского. // Филологическое обозрение. 1893. Т.IV. Кн.2. С.183 – 192.
- 1.49. *Анненский И.* Илиада Гомера в переводе Н.Минского // Филологическое обозрение. 1896. Т. XI. Кн.2. С.58 – 66.
- 1.50. *Анненский И.* Дафнис и Хлоя. Древнегреч. роман Лонгуса. Перевод Д.С.Мережковского. // Филологическое обозрение. 1897. Т.XII. Кн.2. С.34 – 39.
- 1.51. *Анненский И.* Теория поэзии П.Житецкого. Киев,1898 // ЖМНП. 1899. №6. С.13 – 16.
- 1.52. *Анненский И.Ф.* Б-ка великих писателей. Под. ред. С.А.Венгерова. Шекспир. Изд. Брокгауза-Ефрона. Спб. // ЖМНП. 1905. Апрель. С.195 – 197.
- 1.53. *Анненский И.Ф.* Этимология русского языка для младших классов средних учебных заведений и для городских училищ. Сост. П.Васильев. Москва. 1904. // ЖМНП. 1905. Апрель. С.197 – 198.
- 1.54. *Анненский И.* Ст. Кузнецов. Программы для записи конспектов слушанных уроков по русскому языку. Год. 1903. Юрьев. // ЖМНП. 1905. Май. С.88 – 90.
- 1.55. *Анненский И.* М.Быстров. Теория словесности. Спб. // ЖМНП. 1905. Май. С.88 – 90.
- 1.56. *Анненский И.Ф.* Учебник русского синтаксиса, составленный применительно к программе епархиальных женских училищ. Екатеринбург. 1904. // ЖМНП. 1905. Май. С.90 – 92.
- 1.57. *Анненский И.* Профессор Верман К. История искусства всех времен и народов. Спб.,1903. // ЖМНП. 1905. Май. С.96 – 98.

- 1.58. *Анненский И.* Пособие и руководство к темам по русскому языку А.Ф.Булгакова. // ЖМНП. 1905. Июнь. С.216 – 217.
- 1.59. *Анненский И.* Д.Михайлов Очерки русской поэзии XIX века. Тифлис. 1904. // ЖМНП. 1905. Июнь. С.219 – 222.
- 1.60. *Анненский И.* А.Преображенский Теория словесности для средних учебных заведений. Изд. 4-е, исп. Москва. 1905. // ЖМНП. 1905. Ноябрь. С.105 – 107.
- 1.61. *Анненский И.* Русский литературный пантеон. История русской словесности в классических образцах и примерах. Москва. 1904. // ЖМНП. 1905. Декабрь. С.192 – 193.
- 1.62. *Анненский И.* К.Ф.Головин (Орловский). Русский роман и русское общество Изд. 2-е. Спб. // ЖМНП. 1905. Декабрь. С.193 – 195.
- 1.63. *Анненский И.* И.Н.Потапенко. Сочинения. Спб. // ЖМНП. 1907. Февраль. С.225 - 232.
- 1.64. *Анненский И.* К.Брешенков. Курс русского синтаксиса для младших классов средних учебных заведений. М.1907. // ЖМНП. 1907. Май. С.99 – 101.
- 1.65. *Анненский И.* Н.В.Чехов. Свободная школа. Опыт организации средней школы нового типа. М.1907. // ЖМНП. 1907. Июль. С.109 – 111.
- 1.66. *Анненский И.* В.Чернышев. Школьник. Русская учебная хрестоматия. Спб.1907. // ЖМНП. 1907. Август. С.227 – 229.
- 1.67. *Анненский И.* Ф.Абраменко Практическая этимология русского языка в образцах и задачах. Киев. 1907. // ЖМНП. 1907. Октябрь. С.218 – 219.
- 1.68. *Анненский И.* Синтаксис русского языка. Сост. Ф.В.Ржига. Нижний Новгород. 1906. // ЖМНП. 1907. Октябрь. С.220 – 221.
- 1.69. *Анненский И.* Роберт Зайчик. Люди и искусство Итальянского возрождения. Спб.1906. // ЖМНП. 1907. Ноябрь. С.80 – 83.
- 1.70. *Анненский И.* Е.А.Кирпичникова. Новая книга для чтения. Ч.1. Изд. 2-е. Москва. 1908. // ЖМНП. 1908. Июнь. С.246 – 247.
- 1.71. *Анненский И.* М.И.Михельсон. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. // ЖМНП. 1908. Июль. С.119 – 122.
- 1.72. *Анненский И.* А.Г.Филонов. Идиллия и образцы ее у разных народов. Спб.1907. // ЖМНП. 1908. Сентябрь. С.117 – 118.
- 1.73. *Анненский И.* Проф. Д.Н. Овсяннико-Куликовский. Теория прозы и поэзии. Москва. 1908. // ЖМНП. 1908. Ноябрь. С.123 – 125.
- 1.74. *Анненский И.* Этика Аристотеля. Перевод с греч. С приложением “Очерка истории греческой этики до Аристотеля” Э.Радлова. Спб.,1908. // Гермес. 1908. №10 (16). С.257 – 258.
- 1.75. *Анненский И.* Из жизни идей. Научно-популярные статьи проф. Ф.Зелинского. Изд. 2-е. Спб.,1908. // Гермес. 1908. №19 (25) С.493 – 494.
- 1.76. *Анненский И.* О романтических цветах. Н.Гумилев. “Романтические цветы”. Париж. 1908. // Речь. 1908. 15 (28) декабря. №308. С.3.
- 1.77. *Анненский И.* П.П.Надеждин. Пособие к чтению прозаических и поэтических произведений. Тула. 1908. // ЖМНП. 1909. Июль. С.83 – 86.
- 1.78. *Анненский И.* А.Ветухов. Начатки русской грамматики. Синтаксис и этимология. Харьков. 1909. // ЖМНП. 1909. Июль. С.90 – 92.
- 1.79. *Анненский И.* Revue des études Grecques. Tome XXII. 96 – 97, Janvier – Juin, 1909. №96. Henri Weil. Papyrus récemment découverts // Гермес. 1909. №11 – 12 (37 – 38). С. 379 – 380.

II. Основные посмертные публикации

- 2.80. *Анненский И.* Театр Леонида Андреева // Голос Севера. 1909. 6 декабря. С.3.
- 2.81. *Анненский И.* Таврическая жрица у Еврипида, Ручелай и Гете.// Гермес. 1910. №14 (60) С.359 – 364. №16 (62) С.417 – 422. №17 (63). С.443 – 454. №18 (64). С.469 – 472. №19 (65). С.493 – 499.
- 2.82. *Анненский И.* Кипарисовый ларец. М.,1910
- 2.83. *Анненский И.* Что такое поэзия? // Аполлон. 1911. №6. С.51 – 57.
- 2.84. *Анненский И.* Эстетика “Мертвых душ” и ее наследие // Аполлон. 1911. №8. С. 50 – 58.

- 2.85. *Анненский И.* Фамира-кифаред. М.,1913.
- 2.86. *Анненский И.* Елена и ее маски // Еврипид. Драмы. Т.П. М.,1917. С.211 – 248.
- 2.87. *Анненский И.* Посмертные стихи. С портретом и двумя факсимиле / Под ред. Валентина Кривича. К-во “Картонный домик”. Спб.,1923.
- 2.88. *Анненский И.* Неизданные стихотворения (ранние стихотворения, полученные от В.С.Булич из писем проф. С.К.Булича к отцу от 29 (7) мая 1887 г.) // Журнал Содружества. 1936. №9 (45). Сентябрь. С.2 – 3.
- 2.89. *Анненский И.* Стихотворения / Вступ. ст., ред. и примеч. А.В.Федорова. Л.,1937. (Б-ка поэта. Большая серия).
- 2.90. *Анненский И.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., подг. текста и примеч. А.В.Федорова. Л.,1959. (Б-ка поэта. Большая серия).
- 2.91. *Анненский И.* Анненский И. Книги отражений / Изд. подгот. Н.Т.Ашимбаева, И.И.Подольская, А.В.Федоров. М.,1979. (Литературные памятники).
- 2.92. *Анненский И.* Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом / Публик. Н.Т.Ашимбаевой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1981. Том.40. №4. С.378 – 386.
- 2.93. *Анненский И.* Стихотворения / Сост., вступ. ст. и примеч. Е.В.Ермиловой. М.,1987. (Поэтическая Россия).
- 2.94. *Анненский И.* Избранные произведения. / Сост., вступ. ст. и коммент. А.В.Федорова. Л.,1988.
- 2.95. *Анненский И.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. А.В.Федорова. Л.,1990. (Б-ка поэта. Большая серия).
- 2.96. *Анненский И.* Магдалина. Поэма / Публ., послеслов. и примеч. В.Е.Гитина. М.,1997.
- 2.97. Еврипид. Трагедии. В 2-х тт. Перев. с древнегреч. *Иннокентия Анненского* / Изд. подгот. М.Л.Гаспаров, В.Н.Ярхо. М.,1998. (Литературные памятники).
- 2.98. *Анненский И.* Античная трагедия (публичная лекция). Меланиппа-философ. Царь Иксион. Лаодамия. Фамира-кифаред. М.,2000.

III. Материалы к биографии

- 3.99. *Анненский И.Ф.* Письма к М.А.Волошину / Публ. А.В.Лаврова и В.П.Купченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л.,1978. С.242 – 252.
- 3.100. *Анненский И.* 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 – 242.
- 3.101. Гитин В. Материалы к киевскому эпизоду биографии *Иннокентия Анненского* // Минувшее: Исторический альманах. Т.7. М.,1992. С.415 – 423.
- 3.102. Головин А.Я. Встречи и впечатления. Воспоминания художника. Л.; М.,1940.
- 3.103. Зелинский Ф.Ф. Предисловие редактора // Еврипид. Драмы. Т.П. М.,1917. С. X – XXII. (Сер. “Античные мыслители”)
- 3.104. Кривич Валентин. *Иннокентий Анненский* по семейным воспоминаниям и рукописным материалам // Литературная мысль. III. Л.,1925. С.208 – 255.
- 3.105. Лавров А.В. *И.Ф.Анненский* в переписке с Александром Веселовским // Русская литература. 1978. №1. С.176 – 180.
- 3.106. Лавров А.В., Тименчик Р.Д. *Иннокентий Анненский* в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. Л.,1983. С.61 – 146.
- 3.107. Маковский Сергей. Из воспоминаний об *Иннокентии Анненском* // Воспоминания о серебряном веке. Сборник. М.,1993. С.102 – 114.
- 3.108. Орлов А.В. Юношеская биография *Иннокентия Анненского* // Русская литература. 1985. №2. С.169 – 175.
- 3.109. Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей / Собрал Ф.Ф.Фидлер. М.,1911. С.171 – 172.
- 3.110. Петрова М., Самойлов Д. Загадка ганнибалова древа // Вопросы литературы. 1988. №2. С.187 – 192.
- 3.111. Письма *И.Ф.Анненского* из Италии / Публ. М.Г.Эдельмана // Встречи с прошлым. Вып.8. М.,1996. С.21 – 48.

- 3.112. Письма Валентина Кривича к Блоку // Предисл., публ. и коммент. Р.Д.Тименчика // Литературное наследство. Т. 92. В 4-х кн. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 2. М., 1981. С. 315 – 323.
- 3.113. Тименчик Р.Д. О составе сборника *И.Анненского* “Кипарисовый ларец” // Вопросы литературы. 1979. №8. С.307 – 316.
- 3.114. Чуковский К. Смутные воспоминания об *Иннокентии Анненском* / Вступ. зам., публ. и коммент. И.Подольской // Вопросы литературы. 1979. №8. С.299 – 306.
- 3.115. Юниверг Л. *И.Ф.Анненский* глазами Э.Ф.Голлербаха // Литературное обозрение. 1996. №4. С.90 – 97.

IV. Рецензии, заметки, некрологи

- 4.116. Аврелий <Брюсов В>. О книгах. Ник. Т.-о. “Тихие песни”. С приложением сборника стихотворных переводов “Парнасцы и Проклятые”. Спб.,1904 // Весы. 1904. №4. С.62 – 63.
- 4.117. Ахматова А.А. <Иннокетий Анненский> // Ахматова А. Сочинения: В 2-х тт. Т.2. М.,1986. С.202 – 204.
- 4.118. Бальмонт К. Поэт внутренней музыки (Иннокентий Анненский) // Утро России. 1916. декабрь. №337. С.7.
- 4.119. Блок А. Ник. Т.-о. Тихие песни // Блок А. Собр. соч.: В 8-ми тт. Т.5. М.; Л.,1962. С.619 – 621.
- 4.120. Бобров С. Иннокентий Анненский. Посмертные стихи. С портретом и двумя факсимиле. Под ред. Валентина Кривича. К-во “Картонный домик”. Спб.,1923. Стр.170. Тир. 2 тыс. // Печать и революция. М.,1923. Кн.3. С.262 – 263.
- 4.121. Брюсов Валерий. Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). К-во “Гриф”. М.,1910. Ц.80 коп. // Русская мысль. 1910. Июнь. С.162 – 163.
- 4.122. Бурнакин А. Литературные заметки. Эстетическое донкихотство // Новое время. 1910. 17 (30) сентября. №12398. С.4.
- 4.123. Бурнакин А. Мученик красоты. [Памяти Иннокентия Федоровича Анненского] // Искра. 1909. №3. С.7 – 9.
- 4.124. Л.В. <Василевский Л.> Ник. Т.-о. Тихие песни. С приложением сборника стих. перевод. “Парнасцы и проклятые” Спб.,1904 // Образование. 1904. Апрель. С.97 – 98.
- 4.125. Варнеке Б. И.Ф.Анненский (некролог) // ЖМНП. 1910. Март. С.37 – 48.
- 4.126. Варнеке Б. Театр Еврипида. Спб.,1907. // ЖМНП. 1907. Июль. С.109 – 111.
- 4.127. Голлербах Э. Жизнь и творчество И.Ф.Анненского (К 10-летию со дня смерти) // Жизнь искусства. 1920. №341. С.2. №342. С.1.
- 4.128. Голлербах Э. Из загадок прошлого (Иннокентий Анненский и Царское Село) // Красная газета. 1927. 3 июля (веч. вып.). С.2.
- 4.129. Горнфельд А.Г. И.Анненский. Вторая книга отражений // Русское богатство. 1909. №12. С. 96 – 97.
- 4.130. Городецкий С. Формотворчество // Золотое руно. 1909. №10. С.52.
- 4.131. Гофман Виктор. Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). К-во. “Гриф”. М.,1910. Ц.80 коп. // Новый журнал для всех. 1910. №21. С.121 – 122.
- 4.132. Гумилев Н. И.Ф.Анненский. Вторая книга отражений. Петербург. 1909. Цена 80 коп. // Речь. 1909. 11(24) мая. №127. С.3.
- 4.133. Гумилев Н. Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная) К-во “Гриф”. 1910. Ц.80 коп. // Аполлон. 1910. №8.
- 4.134. Гуревич Л.Я. <Л.Г.> Памяти И.Ф.Анненского. // Русская мысль. 1910. Кн.1. С.163 – 166.
- 4.135. Жирмунский В. Георгий Адамович. “Облака” // Биржевые ведомости. 14 октября. Утр. вып. №15861. С.5.
- 4.136. Зелинский Ф. Еврипид в переводе Анненского // Перевал. 1907. №11. С.38 – 41. №12. С.40 – 46.
- 4.137. Зелинский Ф. Иннокентий Федорович Анненский как филолог-классик // Аполлон. 1910. №4. С.1 – 9.

- 4.138. Крючков Д. Критик-интуист (Иннокентий Анненский) // Очарованный странник. Альманах интуитивной критики и поэзии. 1914. Вып. 3. С.12 – 14.
- 4.139. Лернер Н. <Н.Л.> Иннокентий Анненский. Пушкин и Царское село. Изд. “Парфенон” Стр.32. Петер. 1921 // Книга и революция. 1922. №3 (15). С.84.
- 4.140. Лурье С.Я. Русский Еврипид // In memoriam. Спб.,1997. С.376 – 382.
- 4.141. Ляцкий Е. Вопросы искусства в современных его отражениях // Вестник Европы. 1907. №3. С.278 – 302.
- 4.142. М. М-в. Ник. Т.-о. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов “Парнасцы и проклятые” Спб.,1904. // Русский вестник. 1904. Июль. С.385 – 386.
- 4.143. Мендельштам О. Иннокентий Анненский. Фамира-кифаред // Мендельштам О. Собр. соч.: В 4-х тт. Т.2. М.,1991. С.415 – 416.
- 4.144. Мухин Ар. И.Ф.Анненский (некролог) // Гермес. 1909. №20. С.608 – 612.
- 4.145. Медведев Павел. Памяти Иннокентия Анненского // Новая студия. 1912. №13. С.2 – 4.
- 4.146. Нилендер Владимир. Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем, с двумя введениями, статьями об отдельных пьесах, объяснительным указателем и снимком с античного бюста Еврипида, И.Ф.Анненского. С.-Пб. Т-во “Просвещение” // Весы. 1908. №4. С.51 – 53.
- 4.147. Рождественский Всеволод. “Никто и ничей” (Памяти Анненского) // Жизнь искусства. 1919. №315. 11 декабря. С.3.
- 4.148. Розанов В. Переводчик и редактор (К изданию переводов И.Ф.Анненского) // Новое время. 1917. 14 января. №14677. С.13 – 14.
- 4.149. Соколов П. Меланиппа-философ // Московские ведомости. 1901. №342. 12 декабря. С.3 – 4.
- 4.150. Ховин В. Поэзия талых сумерек // Очарованный странник. Альманах интуитивной критики и поэзии. 1914. Вып.11. С.8 – 10.
- 4.151. Холодняк И. И.Ф.Анненский. Театр Еврипида. Том первый. Спб. // ЖМНП. 1909. Июль. С.86 – 89.
- 4.152. Чуковский К. Иннокентий Анненский // Речь 1909. 7(20) декабря. №336. С.4.
- 4.153. Чуковский Корней. Об эстетическом нигилизме. И.Ф.Анненский. Книги отражений. Спб.,1906. // Весы. 1906. №3 – 4. С.79 – 81.
- 4.154. Чулков Г. О лирической трагедии // Золотое руно. 1909. №11 – 12. С.51 – 55.
- 4.155. Чулков Г. Траурный эстетизм. И.Ф.Анненский-критик // Аполлон. 1910. №4. С.9 – 10.
- 4.156. Штейн С. И.Анненский. Античная трагедия. Спб.,1903. // Исторический вестник. 1904. Январь. С.334 – 336.
- 4.157. Эрберг К. О воздушных мостах критики // Аполлон. 1909. №2. С.54 – 62.

V. Исследования

- 5.158. Александров В. Иннокентий Анненский // Литературный критик. 1939. Кн.5 – 6. С.115 – 134.
- 5.159. Аникин А.Е. Ахматова и Анненский: Заметки к теме. Новосибирск,1988.
- 5.160. Аникин А.Е. Философия Анаксогора в “зеркале” творчества Иннокентия Анненского // Известия СО АН СССР. История, филология и философия. 1992. Вып.1. С.14 – 19.
- 5.161. Аникин А.Е. Из наблюдений над поэтикой И.Анненского // Серебряный век в России. М.,1993. С.137 – 152.
- 5.162. Архиппов Е. Библиография Иннокентия Анненского. М.,1914.
- 5.163. Архиппов Е. Миртовый венец. М.,1915.
- 5.164. Ашимбаева Н.Т. Ф.М.Достоевский в критической прозе И.Ф.Анненского // Вестник Ленинградского университета.1985. Вып.2. История, язык, литература. №9. С.40 – 47.
- 5.165. Бабичева Ю.В. Вологодский “цикл” Иннокентия Анненского // Вологда. Краеведческий альманах. Вып.3. Вологда,2000. С.429 – 433.
- 5.166. Барзах А. Такой. Заметки о поэзии И.Ф.Анненского // URBI. Литературный альманах. Вып.5. Нижний Новгород. Спб.,1995. С.164 – 256.

- 5.167. Беренштейн Е.П. Проблема Гоголя в эстетике Ин.Анненского // Лики культуры. Альманах. Звучащие смыслы. М.,1996. С.78 – 92.
- 5.168. Беренштейн Е.П. Действительность и искусство в миропонимании И.Ф.Анненского // Эстетика и творчество русских и зарубежных романтиков. Калинин,1983. С.145 – 162.
- 5.169. Беренштейн Е.П. Символизм Иннокентия Анненского: проблемы художественного метода. Конспект лекций. Тверь.,1992.
- 5.170. Богомолов Н.А. “Кипарисовый ларец” и его автор // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Томск,1999. С.33 – 52.
- 5.171. Будин П-А. “Звездная пустыня” и “черная яма”. Некоторые наблюдения над стихотворением Иннокентия Анненского “Вербная неделя” // Scando – Slavica – Copenhagen, 1995. Т.41. С. 98 – 114.
- 5.172. Булдеев Александр. И.Ф.Анненский как поэт // Жатва. 1912. № 3. С.195 – 219.
- 5.173. Булычева Т.А. Эстетика И.Ф.Анненского и проблема синтеза искусств в современном литературоведении // Литературоведение на пороге XXI века. М.,1998. С.124 – 129.
- 5.174. Верхейл К. Трагизм в лирике Анненского // Звезда. 1995. №9.
- 5.175. Волошин М. И.Ф.Анненский-лирик // Волошин М. Лики творчества. Л.,1988. С.520 – 528. (Литературные памятники).
- 5.176. Гарин И. Подземный классик // Гарин И. Серебряный век: В 3-х тт. Т.1. М.,1999. С.139 – 173.
- 5.177. Гаспаров М.Л. Анненский – переводчик Эсхила // Гаспаров М.Л. Избранные труды. В 2-х тт. Т.2. М.,1997. С. 141 – 147.
- 5.178. Гаспаров М.Л. Еврипид Иннокентия Анненского // Еврипид. Трагедии. В 2-х тт. Т.1. М., 1998. С.591 – 600.
- 5.179. Гейро Л.С., Платонова-Лозинская И.В. История издания “вакхической драмы” И.Ф.Анненского “Фамира-кифарэд”. Проблемы текста и комментариев // Русский модернизм. Проблемы текстологии. Сб. ст. Спб.,2001. С.100 – 119.
- 5.180. Гизетти А. Поэт мировой дисгармонии (Инн. Фед. Анненский) // Петроград. I. Пг.; М.,1923. С.47 – 71.
- 5.181. Гинзбург Л. Вещный мир // Гинзбург Л.Я. О лирике. М.,1997. С.292 – 330.
- 5.182. Гитин В.Е. Два источника стихотворения И.Ф.Анненского “Тоска маятника” // Невельский сборник. Спб.,1997. №2. С. 49 – 53.
- 5.183. Гитин В. Иннокентий Анненский // История русской литературы. XX век. Серебряный век. / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана и др. М.,1995. С.171 – 179.
- 5.184. Гитин В.Е. “Интенсивный метод” в поэзии Анненского. (Поэтика вариантов: два “пушкинских” стихотворения в “Тихих песнях”) // Русская литература. 1997. №1. С.34 – 53.
- 5.185. Журинский А. Семантические наблюдения над “трилистниками” Иннокентия Анненского // Историко-типологический и синхронно-типологические исследования. М.,1972.
- 5.186. Иванов Владислав. Полуночное солнце. “Федра” Александра Таирова в отечественной культуре XX века // Новый мир. 1989. №3. С. 233 – 244.
- 5.187. Иванов Вяч. О поэзии И.Ф.Анненского // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.,1994. С. 170 – 179.
- 5.188. Иванов Вяч. Вс. Об Анненском // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.,2000. Т.2. С.149 – 154.
- 5.189. Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. научн. трудов. Спб.,1996.
- 5.190. Иоакиаду А. Греция в русском символизме: (Поэтическое преподавание древнегреческого языка Иннокентием Анненским и Вячеславом Ивановым) // Греческая культура в России. XVII – XX вв. М.,1999. С.
- 5.191. Кацис А.Ф. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.,2000. С.23 – 40.
- 5.192. Козлов М.В. А.Блок и И.Анненский (к вопросу об идейно-творческих контактах) // Вопросы русской литературы. Львов,1980. Вып.1(35). С.50 – 58.

- 5.193. Козубовская Г.П. Лирический мир И.Анненского: Поэтика отражений и сцеплений // Русская литература. 1995. №2. С.72 – 86.
- 5.194. Кокотов А. Не только об Анненском // Постскрипtum. 1998. №3. С.249 – 259.
- 5.195. Колобаева Л.А. Феномен Анненского // Русская словесность. 1996. №2. С.35 – 40.
- 5.196. Корецкая И.В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст М.,1986. С.58 – 63.
- 5.197. Королева-Болтовская Л.Н. Наследие Еврипида в творчестве И.Анненского // Драма и драматургический принцип в прозе. Л.,1991. С.8 – 15.
- 5.198. Кушнер А. Заметки на полях // Вопросы литературы. 1981. №10. С.187 – 205.
- 5.199. Кушнер А. “Среди людей, которые не слышат...” // Новый мир. 1997. №12. С.192 – 215.
- 5.200. Ларин Б. О “Кипарисовом ларце” // Литературная мысль. П. Пг.,1923. С.149 – 159.
- 5.201. Лотман М.Ю. Метрический репертуар И.Анненского // Ученые записки ТГУ. Вып.358. С.122 – 147.
- 5.202. Малкина Е. Иннокентий Анненский // Литературный современник. 1940. №5 – 6.
- 5.203. Митрофанов П.П. Иннокентий Анненский // Русская литература XX века. 1890 – 1910. В 2-х тт. / Под ред. проф. С.А.Венгерова. Т.2. М.,1915. С.281 – 297.
- 5.204. Мурзина И.Я. “Критическая проза” импрессионизма: (Из истории одного несформировавшегося литературного направления // Вестник Челябинского университета. Сер.2. Филология. 1997. №1. С. 12 – 18.
- 5.205. Мусатов В.В. К истории одного спора. (Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново.,1991. С.26 – 38.
- 5.206. Мусатов В.В. “Тихие песни” Иннокентия Анненского // Известия АН (РАН) Сер. литературы и языка. 1992. Т.51. №6. С.14 – 24.
- 5.207. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.,1998.
- 5.208. Нагибин Юрий. Анненский // Смена. 1986. №7. С.25 – 27.
- 5.209. Небольсин А.Р. Поэзия пошлости // Человек. 1993. №3. С.176 – 182.
- 5.210. Нелегач Н.В. Мотив двойничества в творчестве И.Анненского // Современные проблемы гуманитарных дисциплин. Кемерово,1996. Вып. 2. С.124 – 128.
- 5.211. Островская Е. Анненский и Вьеле-Гриффен // Русская филология. Тарту,1996. №7. С.166 – 172.
- 5.212. Петрова Г.В. О некоторых проблемах поэтики И.Ф.Анненского // Вестник Новгородского государственного университета. Сер. “Гуманитарные науки”. 1998. №9. С.56 – 63.
- 5.213. 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.
- 5.214. Петрова Г.В. “Я – слабый сын больного поколения...” (К проблеме “Анненский и Ницше”) // Вестник НовГУ. Сер. “Гуманитарные науки”. 2000. №15. С.66 – 72.
- 5.215. Пильд Л. Чехов в восприятии И.Анненского // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Helsinki, 1996. С. 301 – 310.
- 5.216. Пономарева Г. Белинский в критическом наследии Анненского // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту,1996. №2. С.178 – 190.
- 5.217. Пономарева Г.М. И.Ф.Анненский и А.Н.Веселовский (трансформация методологических принципов акад. Веселовского в “Книгах отражений” Анненского) // Ученые записки ТГУ. Вып.683. С.84 – 93.
- 5.218. Пономарева Г.М. Анненский и Платон (трансформация платонических идей в “Книгах отражений И.Ф.Анненского) // Ученые записки ТГУ. Вып.781. С.73 – 82.
- 5.219. Пономарева Г.М. Анненский и А.Потебня (К вопросу об источнике концепции внутренней формы в “Книгах отражений” Иннокентия Анненского) // Ученые записки ТГУ. Вып.620. Тарту,1983. С.64 – 72.
- 5.220. Пономарева Г.М. Анненский и Уайльд (Английская эстетическая критика и “Книги отражений” Анненского) // Ученые записки ТГУ. Вып.645. С.112 – 122.
- 5.221. Пономарева Г.М. Функция контакта в эстетических взглядах И.Ф.Анненского // Ученые записки ТГУ. Вып.822. С.74 – 87.

- 5.222. Пунин Н. Проблема жизни в поэзии И.Анненского // Аполлон. 1914. №10. С.47 – 50.
- 5.223. Пурин А. Недоумение и тоска // Постскриптум. 1998. №3. С. 230 – 248.
- 5.224. Рожнятовская Н.В. Трагическое в лирических системах А.С.Пушкина и Ин.Ф.Анненского (к вопросу о пушкинской традиции) // Материалы междунар. Пушкинской конференции 4 октября 1996 г. Псков,1996. С.137 – 141.
- 5.225. Созина Е.К. Трансформация зеркального мифа символистов в творчестве И.Анненского // Традиции в контексте русской культуры. Череповец,1995. С.108 – 112.
- 5.226. Тростников М.В. Сквозные мотивы лирики И.Анненского // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1991. Т.50. №4. С.328 – 337.
- 5.227. Тростников М.В. Метафора И.Анненского и А.Фета // Функциональная семантика слова. Сб. научн. тр. Екатеринбург,1993. С.31 – 40.
- 5.228. Тименчик Р. Культ Иннокентия Анненского на рубеже 1920-х годов // Культура русского модернизма. М.,1993. С.338 – 349.
- 5.229. Тименчик Р.Д. Поэзия И.Анненского в читательской среде 1910-х гг. // Ученые записки ТГУ. Вып.680. Тарту.,1985. С.101 – 116.
- 5.230. Тименчик Р. Ин.Анненский и Ник.Гумилев // Вопросы литературы. 1987. №2. С.271 – 278.
- 5.231. Урбан А. Тайный подвиг // Звезда. 1981. №12. С.190 – 194.
- 5.232. Федоров А.В. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л.,1984.
- 5.233. Ходасевич В. Об Анненском // Феникс. Кн.1. Изд-во “Костры”.1922. С.122 – 137.
- 5.234. Хохулина А.Н. К символической системе номинаций в поэзии “Серебряного века” (обозначение камней в лирике И.Анненского) // Динамика русского слова. Межвуз. сб. ст. к 60-летию проф. В.В.Колесова. Спб.,1994. С.126 – 133.
- 5.235. Хрусталева О.О. Эволюция героя в драматургии Иннокентия Анненского // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905 –1907 годов. Л.,1987. С.58 – 72.
- 5.236. Цыбин Вл. Жизнь и поэзия Иннокентия Анненского // Литературная учеба. 1981. №6. С.204 – 210.
- 5.237. Червяков А.И. “Юмор” в поэтической системе И.Ф.Анненского // Проблемы развития русской литературы XI-XX в. Л.,1990.
- 5.238. Черный К.М. Поэзия Иннокентия Анненского: Автореф. дис...к.ф.н. М.,1973.
- 5.239. Черняева И.В. Жанровое своеобразие “Кипарисового ларца” Иннокентия Анненского // Русская поэзия XVIII-XIX вв. (Жанровые особенности. Мотивы. Образы. Язык). Куйбышев,1986. С.128 – 136.
- 5.240. Шелогурова Г.Н. Идеино-эстетические функции мифа в драматургии И.Ф.Анненского: Автореф. дис....к.ф.н. М.,1988.