

«Всегда над нами — власть вещей...»

Лирика Иннокентия
Анненского и пушкинская
традиция

В раздельной четкости лучей
И в чадной слитности видений
Всегда над нами — власть вещей
С ее триадой измерений.

Иннокентий АННЕНСКИЙ

«Красота, невоплощенная и нелюбимая»

Формирование творческой личности Анненского падает на 80-е годы, когда на смену позитивизму и утилитаризму приходит эстетизм, замешанный на пушкинианстве¹. Эстетический культ Пушкина был родовой метой двух последних десятилетий XIX века, и Анненский не должен был бы составлять здесь исключение. В самом деле, в одном из своих ранних публичных выступлений, статье «А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии» (1896), он предпринял — вполне в духе своего времени — решительную защиту «артистической стороны искусства» и «эстетических критериев» (КО, 291)². Защита эта носила для него принципиальный характер. Настолько принципиальный, что он почти целиком перенес свою аргументацию 1896 года

в статью 1904 года «Бальмонт-лирик», где еще раз настойчиво повторил мысль о «признании законности... эстетических критериев как... элемента общественного сознания» (КО, 296). Недооценку «эстетических критериев» в русской литературе XIX века Анненский объяснял вполне в духе раннего русского символизма – господством журналистики с ее засильем «служилого слова». По его мнению, именно это засилье сделало «судьбу русских стихов с 40-х годов и до конца нашего века весьма печальной», поскольку «эстетизм силою обстоятельств сроднился в нашем сознании с нераскаянным барством» (КО, 95). Другую причину пренебрежения эстетизмом он усматривал в отсутствии традиций романского Запада, «стильной латинской культурности», у истоков которой стояла «поэтическая деятельность Горация» (КО, 292).

Казалось бы, ориентация на «романскую» поэтическую традицию, отталкивание от служилого журнализма, преобладание которого начинается в послепушкинскую эпоху, должно было логически привести Анненского к тому же, что и Д. Мережковского, объявившего источником всех бед современной литературы уклонение ее с пушкинского пути. Или же, подобно Блоку, он должен был бы назвать пушкинскую эпоху единственной культурной эпохой и связать будущее русской литературы с развитием в ней артистизма» (Пушкин и был для позднего Блока живым воплощением «человека-артиста»). Но именно здесь хорошо видно, как обособлен и одинок был Анненский даже на фоне, казалось бы, наиболее близких ему эстетических и художественных исканий.

Стоит только вдуматься – в перечне писателей, чье творчество интересовало его как целостный художественный мир, мы находим Лермонтова, Гоголя, Писемского, Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова, Горького (если иметь в виду только русских писателей); всем им посвящены *отдельные статьи* в «Книгах отражений». Но Пушкин! Если не считать юбилейной брошюры 1899 года «Пушкин и Царское Село», нескольких абзацев в статье «Символы красоты у русских писателей» да упоминаний «по поводу», то может показаться, что пушкинское творчество стояло для Анненского на втором, если не на третьем плане. В статье о Майкове он еще и упрекнул юного Пушкина в непонимании Горация как «артиста поэзии» и взгляде на античность «сквозь призму Грекура и Парни» (КО, 293).

Что же тогда вкладывал автор «Книг отражений» в самую категорию «артистизма»? Почему он не торопился наполнить ее «пушкинским» содержанием? Почему предпочитал другие имена? В 1898 году он записал: «Дети поколения, в котором болезненная чувствительность воспитывалась на Фете, Алексее Толстом и Апухтине... не могут непосредственно чувствовать Пушкина»³. И сам объяснил – почему. В статье «Эстетика “Мертвых душ” и ее наследье» (1909) он сказал о Пушкине как «завершителе старой Руси», то есть как о поэте, подытожившем XVIII век. Наиболее же «чистокровным пушкинцем» в XIX веке Анненский считал Тургенева, который «гармонизировал» старую русскую жизнь, «милые сердцу условности» (КО, 231). Таким образом, эстетизм для самого Анненского уже не мог быть средством гармонизации действительности.

Тем не менее категория «артистизма» (то есть, в сущности, того же эстетизма) была для него принципиальной и важной. Она давала Анненскому возможность ставить вопрос о *единстве* русской поэзии. А оно, по его мнению, заключалось прежде всего в «расширении области прекрасного», в эмансипации поэтического слова от «внешних требований». В статье о Бальмонте он даже написал о «чистом эстетизме творчества, оправданного гением» (КО, 111).

Что же касается гармонизированной жизни, то Анненский воспринимал ее лишь как милое сердцу историческое прошлое, не более. В стихотворном послании Л. И. Микулич он делал символом этого прошлого бронзового царскосельского Пушкина:

Там на портретах строги лица,
И тонок там туман седой.
Великолепье небылицы
Там нежно веет резедой.
Там нимфа с таицкой водой,
Водой, которой не разлиться,
Там стала лебедем Фелица
И бронзой Пушкин молодой.

Это даже не жизнь, но золотой сон о жизни. Он несбыточен, он остановлен в искусстве («вода, которой не разлиться»). И потому стихи эти завершались ностальгической нотой:

Скажите: «Царское Село» –
И улыбнемся мы сквозь слезы.

Однако улыбка сквозь слезы – скорее гоголевский вздох о невозможности идеала в современной жизни, нежели свободное пушкинское владение представлением о нем. Расхождение с Пушкиным было у Анненского тем сильнее, чем глубже он чувствовал обаяние Царского Села как колыбели пушкинской музыки.

В брошюре «Пушкин и Царское Село» он писал о царскосельских прудах и парках как реальном прообразе той универсальной и эстетически совершенной картины действительности, воплощением которой стала пушкинская поэзия: «Именно здесь, в этих гармонических чередованиях тени и блеска; лазури и золота; зелени и мрамора; старины и жизни; в этом изящном сочетании природы с искусством Пушкин еще на пороге юношеского возраста мог найти все элементы той строгой красоты, которой он остался верен навсегда... Не отсюда ли, не из этих ли садов, не от этих ли памятников, простых и строгих, но много говорящих сердцу впечатлительного юноши, идут те величавые образы, которые так бесконечно разнообразны на страницах его поэзии?» (КО, 308). Не стоит списывать это высказывание на юбилейный жанр. В статье «Бальмонт-лирик» Анненский, говоря об «изысканности» бальмонтовского стиха, заметит: «А разве не тот же призыв к изысканности в пушкинском лозунге “Прекрасное должно быть величаво”...» (КО, 99).

И все же себя он причислял к художникам «гоголевской» школы. И не только себя, но и любимого им Достоевского, и Льва Толстого, и Салтыкова-Щедрина, и Федора Сологуба, и даже «зябкого и слабогрудого Чехова» (КО, 231). Именно в Гоголе Анненский остро ощущал «муку за будущее русской литературы» (КО, 229). И не случайно он даже попытался развести Пушкина и Гоголя по разным типам художественного творчества, по разным эстетическим концепциям: «Первая – эллинская, с преобладанием активного момента. Это был похититель огня, платоновский посредник между богами и людьми. Поэт, гений, по теории этой, был демоном, а поэзия – оказывалась чем-то вроде божественной игры. Второй прототип сохранился Библией. Это была пассивная форма гения, и здесь поэт являлся одержимым. Это был пророк, т. е. сосуд со скрытым в нем и вечно бодрым пламенем, и от этого сосуда волнами расходились среди людей их же, только просветленные страдания, их же, только обостренные сомнения.

Гёте, Пушкин, Гейне, парнасцы говорили не раз о первом поэте и звали за ним в прохладные сады Академа; но читая Достоевского, Эдгара По, Гоголя, Толстого или Бодлэра, мы чаще думали о втором, там, на выжженных берегах Мертвого Моря» (КО, 239).

Таким образом, начав с безусловной защиты «артистизма», с приоритета эстетических критериев, Анненский восставал в итоге (и как будто нелогично) против эстетизации современной действительности. Пушкинианство, воспринятое под знаком эстетизированного прошлого, отрицалось им в живом и действенном значении для современности. В статье «О современном лиризме» (1909) он писал: «Пушкин написал не только “Медного всадника”, но и “Пиковую Даму”. Но теперь в Петербурге, наверное, около двух миллионов жителей. И пушкинский Петербург требует уже восполнения в виде картин Александра Бенуа. “Петра творенье” стало уже легендой, прекрасной легендой, с колоритом нежного и прекрасного воспоминанья. Теперь нам греются новые символы, нас осаждают еще не оформленные, но уже другие волнения, потому что мы прошли сквозь Гоголя и нас пытали Достоевским» (КО, 358).

Иными словами, Анненский исходил из мысли о несоизмеримости пушкинской действительности и современной русской жизни. Отсюда понятны те иронически-горькие шпильки, которые он отпускал по поводу попыток эстетизировать те сферы реальности, где красота более невозможна, где переживание действительности не оставляет места для «божественной игры». В статье «Власть тьмы» (1905) он так писал о толстовской проповеди обязательно-го физического труда: «Поэзия труда. Что ж. Есть, конечно, люди, которые видят поэзию даже в окровавленной пасти серебристой бьющейся на песке щуки; или находящие поэзию во взмыленных боках лошади, которой мы, красуясь, разрываем железом губы. Находят же поэзию в охоте и даже войне. Ах, Полтавский бой!» (КО, 69).

За этим вставало желание пересмотра тех представлений о красоте, которые были донесены художественной традицией XIX столетия до начала нового века. Именно отсюда выросло неприятие пушкинского типа прекрасного в качестве универсальной художественной нормы. Незадолго до смерти в письме к М. А. Волошину (от 13 августа 1909 г.) у Анненского вырвалось: «Боже мой, как мы далеко

ушли от этой бугафории. Право, кажется, что Пушкин иногда не видел того, что хотели покрыть его слова» (КО, 489). Речь шла о пушкинской строчке из стихотворения «Поэту»: «И плюет на алтарь, где твой огонь горит...». Пушкинский «алтарь» увиделся Анненскому словесной формулой, выражающей некую идеальную действительность, имеющую мало общего с реальной жизнью поэта. В конечном итоге речь шла о несоответствии пушкинской эстетики с духовным опытом современного человека. И, следовательно, о недоверии к гармонии как принципу мироустройства и способу переживания.

Эстетически организованный облик Царского Села, как бы ни был он дорог Анненскому, не мог заслонить от него действительной жизни с ее драматическим неблагополучием и неблагообразием. Вместе с тем он не мог не понимать, что Пушкин отнюдь не был поэтом этого исключительно прекрасного и замкнутого мира. В противном случае он по своей значительности вряд ли бы превосходил Грекура и Парни. Поэтому вопрос об отношении Пушкина к красоте брошюра Анненского «Пушкин и Царское Село» не решала. Более того, именно пушкинская поэзия с ее живым и универсальным чувством прекрасного *проблематизировала* в сознании Анненского саму категорию красоты. И есть своя закономерность в том, что в этой брошюре он назвал незавершенную пушкинскую «Русалку» его «может быть, совершеннейшим созданием» (КО, 309).

В статье «Символы красоты у русских писателей» (1909) он развил это замечание следующим образом: «Красота для Пушкина была что-то самодовлеющее и лучезарно-равнодушное к людям. Мимолетное видение, гений чистой красоты, равнодушная природа, точащая свое сияние на могилу поэта – эти символы не лишены скорбного сознания, что красота живет своей особой и притом непонятною и чуждою нам жизнью и что чем более она нуждается во мне, тем менее я ей нужен». Анненский видел следы этого конфликта с красотой в «Руслане и Людмиле» (Черномор и Людмила), в «Борисе Годунове» (Григорий Отрепьев и Марина Мнишек), в «Каменном госте» (Дон Гуан и Анна), в «Евгении Онегине» (Онегин и Татьяна). Но все-таки прежде всего именно в «Русалке».

Он был убежден, что здесь присутствует «особая пушкинская концепция красоты в виде холодной мо-

гучей русалки», и полагал, что та же самая коллизия последовала Пушкина и в жизни: «Любовь Пушкина к жене была как бы довершением или, точнее, жизненным осуществлением этого взгляда на красоту, который проходит через всю его поэзию. Пушкин так же мало и так же неполно владел этим сияющим равнодушием, этой самодовлеющей и холодной красотой, как и его герои. И смерть как нельзя более вовремя освободила Пушкина от самого горького из разочарований» (КО, 131–132). Незавершенность «Русалки» в этом контексте как бы соответствовала открытости, неразрешенности самой проблемы красоты.

Оставим в стороне, насколько Анненский был прав в своей оценке Пушкина объективно и исторически. Куда важнее выделить здесь две – по меньшей мере – особенности. Во-первых, красота для Анненского имеет самостоятельное бытие, она по своей сути онтологична. Во-вторых, соприкосновение с этим бытием рождает у человека чувство собственной неполноценности и даже ущербности. Конечно, это была лирическая проблематика самого автора «Тихих песен» и «Кипарисового ларца», спроецированная на Пушкина. Есть значительная доля правды в утверждении Л. Я. Гинзбург: «Анненский больше всего Анненский там, где его страдающий человек страдает в прекрасном мире, овладеть которым он не в силах»⁴. Я говорю «доля», ибо на самом деле лирическая коллизия Анненского была сложнее и специфичнее. Но об этом речь пойдет в другом месте настоящей главы.

Пока же замечу только, что «прекрасным» мог быть «мир» у Пушкина, но не у Анненского, ибо источником красоты в пушкинском творчестве и выступала сама действительность в ее широком и неурезанном содержании. Для Анненского словосочетание «прекрасный мир» уже не данность, но проблема. Лирика Анненского выросла из опыта послепушкинской эпохи, когда ставить знак равенства между прекрасным и действительным было чрезвычайно трудно, а порою и невозможно. Уже Фет вынужден был сделать источником красоты прежде всего природу, ощущая в области социальной действительности разрушительный драматизм. Так что когда Анненский в брошюре «Пушкин и Царское Село» писал о пушкинской поэзии как образце сочетания «природы с искусством», он в значительной степени исходил из фетовской традиции.

Вместе с тем «болезненная чувствительность», воспитанная на том же Фете, мешала следовать этому образцу. А в самой фетовской лирике таились такие внутренние диссонансы, которые делали проблематичным уже и восприятие природы как носителя прекрасного. Вот один из наиболее характерных диссонансов у Фета:

Что за звук в полумраке вечернем? Бог весть, —
То кулик простонал или сыч.
Расставанье в нем есть, и страданье в нем есть,
И далекий неведомый клич.
Словно грезы больные бессонных ночей
В этом плачущем звуке слиты...

Красота природного («божьего») мира выражена здесь неведомым звуком в «полумраке вечернем», но вместе с переживанием красоты и сознанием своего нерасторжимого единства с природой здесь присутствует более сложное ощущение. «Далекий неведомый клич» вызывает в памяти «грезы больные бессонных ночей», и вот уже звук воспринимается как стонущий, «плачущий», в нем слышится «расставанье» и «страданье». Природа выступает одновременно и как образец красоты и гармонии, и как сублимированная человечность, отнюдь не гармоничная, скорее трагедийная. Природа окликает в человеке такие стороны его души и памяти, которые связаны с *тоской*, не утоляемой и не разрешаемой в границах природного переживания. Для выражения этого сложного чувства Фету потребовалось актуализировать не прямые, боковые смыслы слова, объясняться намеками и недомолвками.

Развитие линии фетовского импрессионизма без труда угадывается в творчестве ранних русских символистов — Брюсова, Белого, Бальмонта, Блока. Анненский не был среди них исключением. Природная эмоция в его лирике всегда несет в себе сублимированное переживание, драматическое в своем существе, которое реализовано в «пейзаже» прихотливо и почти иррационально. Это привлекало первых рецензентов Анненского. «Его мысль всегда делала причудливые повороты и зигзаги, — писал Брюсов, — он мыслил по странным аналогиям, устанавливающим связь между предметами, казалось бы, вполне разнородными»⁵. А. Булдеев отмечал, что Анненский «мыслил по каким-то особенным, одному ему свойственным ассоциациям»⁶. Позднее Б. А. Ларин отмечал в его стихах «потенцию языка

к неповторимым сочетаниям»⁷, а Н. И. Харджиев – «неожиданные ходы импрессионистических метафор»⁸.

Вот пример – и далеко не единственный – такой неожиданности:

И желтый шелк ковров, и грубые следы,
И понятая ложь последнего свиданья,
И парков черные, бездонные пруды,
Давно готовые для спелого страданья.
(«Сентябрь»).

«Спелое страданье» – образ, который как бы выносит наружу то, что таится во внешних реалиях осеннего пейзажа и улавливается глубинной лирической интуицией. Но это как раз менее всего импрессионизм, который так любят отмечать в лирике Анненского некоторые его исследователи⁹. Впрочем, и творчество Фета тоже не исчерпывается импрессионистической поэтикой. Импрессионизм – характеристика визуального восприятия в искусстве, тогда как здесь должна идти речь о переживании скорее экзистенциального характера.

Лирика Фета стремилась к органичному слиянию природного и душевного, к их нерасчлененности, что и вызывало «импрессионистический» эффект фетовской образности. Но я уже сказал, что его восприятие природы осложнено драматическим опытом личности. Фет стремился преодолеть этим слиянием то чувство неблагополучия социально-исторического существования, которое несло с собою его лирическое «я». Поэтому лирическая эмоция в его стихотворениях, как правило, стремилась к гармоническому завершению:

...И не нужно речей, ни огней, ни очей, –
Мне дыхание скажет, где ты.

Природа для него никогда не утрачивает способности вмещать идеал гармонической красоты, и именно природе отдается предпочтение перед всеми другими сферами жизни: «Не я, мой друг, а божий мир богат...». И хотя «спелое страданье» как будто бы несет в себе фетовскую идею сращенности внутреннего переживания личности с внешним природным миром, у Анненского все-таки находил свое выражение принципиально иной, более сложный и куда более кризисный психологический опыт человека рубежа XIX–XX веков.

В цитированном стихотворении «Сентябрь» лирическая эмоция лишь намечает «фетовское» единство человека с природой («спелое страданье» напоминает «горящую соль нетленных речей» или «звезд золотые ресницы»). На самом деле внутри лирического образа Анненского разрушаются как раз те эстетические связи, которые придают единство и своеобразие лирике Фета. Если в цитированном выше стихотворении «Что за звук в полумраке вечернем...» природная эмоция выражает правду чувства, то в «Сентябре» «грубые следы» на «желтом шелке ковров» говорят о «лжи последнего свиданья». А внешняя прелесть царскосельского пейзажа оспаривается его иррациональными глубинами – «парков черные, бездонные пруды». У Фета страданье гармонизировалось, у Анненского оно, напротив, взрывало гармоническую заданность художественной структуры. Оспаривался не только «фетовский», но и в значительной мере «пушкинский» принцип гармонизации бытия.

У Анненского есть стихотворение, соотнесенное – сознательно или бессознательно – с пушкинским «К морю», в котором объектом лирического переживания так же становится «свободная стихия»; это – «Черное море». Но если у Пушкина восхитителен сам по себе чувственный блеск этой стихии («и блеск, и тень, и говор волн»), то у Анненского и логика образа, и ход мысли носят обратный характер:

Все дольше тает твой туман,
Где все белей и выше гребни,
Но далее красочных обман
Не будет, он уж был волшебней.

И тщетно вихри по тебе
Роятся с яростью звериной.
Все безучастней к их борьбе
Твои тяжелые глубины.

Тоска ли там или любовь,
Но бурям чуждые безмолвны,
И к нам из емких берегов
Уйти твои не властны волны.

Суровым отблеском ножа
Сверкнешь ли, пеной обдавая, –
Нет! Ты не символ мятежа,
Ты – Смерти чаша пировая.

Это один из наиболее наглядных образцов разрушения эстетического обаяния природы, заданного пушкинско-фе-

товской традицией. Море не лишено очарования, но в этом очаровании открывается *обман*, иллюзия – «далее красочных обман». За этой иллюзией признается некогда действительное волшебство, которое здесь разоблачается безжалостно и трезво. Природа перестает в данном случае быть источником эстетической интуиции.

В стихотворении «Июль» Анненский рисует пейзаж, выстроенный, казалось бы, исключительно в тютчевско-фетовской манере¹⁰. Здесь и спелая рожь, и «раскатно-гулкие шары» летнего грома, тешащие сердце лирического героя «демонской игрой» (ср. тютчевское «демоны глухонемые»). В итоге вся картина завершается чрезвычайно гармонически, безмятежно:

И цвета старого червонца
Пары сгоняющее солнце
С небес омыто-голубых.
И для ожившего дыханья
Возможность пить благоуханья
Из чаши ливней золотых.

Но это – лишь первая часть стихотворного диптиха, в котором концовка – орудие создания эстетического контраста. Во второй части «Июля» возникает картина спящих грабаров, для которых исключается возможность «пить благоуханья», и солнце здесь уже не напоминает старый червонец. Оно получает совсем иную характеристику:

Палимая огнем недвижимого светила,
Проклятый свой урок отлязгала кирьга...

Эвфоническому благозвучию первой части (обилие «ло», «ол», «олу», «ла», «ли», «оло») противопоставляется «лязгающая» фоника второй («г», «ж», «зг», «рыг»). Природная гармония и социальный мир разводятся друг с другом, более того – они живут по совершенно противоположным эстетическим законам:

Каких-то диких сил последнее решенье,
Луча отвесного неслышный людям зов,
И абрис ног худых меж чадного смешенья
Всклокоченных бород и рваных картузов.

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

Природное и человеческое не складываются в эстетическую целостность. Благостная картина летнего полдня и «чадное смешенье всклокоченных бород и рваных картузов» взаимно отрицают друг друга, оставаясь (каждая сама по себе) эстетически равноправными.

В стихотворении «Май» начало вполне тютчевское:

Так нежно небо зацвело,
А майский день уж тихо тает...

Тютчевской кажется и тревожная, диссонирующая нота в этом пейзаже:

И только тусклое стекло
Пожаром запада блистает.

Но далее стихотворение разворачивает метафору пожара, которая завершается уже не импрессионистически-тонко, но экспрессионистически-резко:

И только зарево едва
Коробит розовые стекла.

«Коробит» – взрывчатое слово, опознавательный знак внутреннего опыта, не находящего гармонического разрешения в природе.

Один из наиболее характерных контрастов в лирике Анненского достигался противопоставлением подчеркнуто эстетизированного пейзажа и примет кошмарной, неутешительной внутренней жизни человека. На общую картину природы ложилась печать горестной, трагически-непримиренной жизни духа. То, что у Фета искало и находило согласие с природой, у Анненского не имело гармонической завершенности. Начало стихотворения «В дороге» заставляет, например, вспомнить не только русскую пейзажную лирику, но и пейзажную живопись XIX века – скажем, Архипа Куинджи:

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

Но и это – только одна сторона возникающего далее контраста:

В этом чаяньи утра,
И в предчувствии мороза
Как у черного костра
Мертвы линии обоза.

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

А далее – разрушительная, беспощадная, не оставляющая и следа от намеченной было гармонии концовка:

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

Конечно, правы те исследователи Анненского, которые видят здесь социально-заостренную проблематику, но, собственно, не она для Анненского стоит на первом плане. Решающей становится проблема эстетического *оправдания* действительности как *целого*. В своих ранних статьях Анненский сосредотачивался на отстаивании абсолютности эстетических критериев. В статье «Бальмонт-лирик» он писал о «громдах успехах, сделанных искусством в расширении области прекрасного». И приходил к выводу, что «в области эстетической... и оправдывать, в сущности, нечего», поскольку искусство уже эмансипировалось от «внешних требований» (КО, 111). Но «в какой мере искусство может быть чисто эстетическим», Анненский считал глубоко проблематичным и даже неразрешимым. В итоге он осознавал «непримиримое противоречие между этикой в жизни и эстетикой в искусстве», говоря об «абсурде оправданья» (КО, 111). Эстетическое оправдание действительности для него уже не было *универсальным*, а универсальное оправдание, непременно включающее в себя нравственный компонент, становилось невозможным, абсурдным. В этом-то и заключалась суть «мучительного вопроса».

Это ощущение абсурдности Анненский вносил и в свое переживание «пушкинской» темы, связанной с царскосельской жизнью. В «Трилистнике в парке» возникает специфически «пушкинский» пейзаж, где античные статуи являются органическим компонентом природы. Но Анненскому совершенно чуждым остается само стремление хоть в какой-то мере антикизировать окружающие его природные реалии. В первом стихотворении трилистника «Я на дне» лирическое «я» отождествляет себя с обломком античной статуи, отколовшимся и упавшим на дно паркового пруда:

Я на дне, я печальный обломок,
Надо мной зеленеет вода.
Из тяжелых стеклянных потемок
Нет путей никому, никуда.

Царскосельская тема теряет в этих стихах свое великолепье и становится темой бесформенного и вязкого существования, тупикового и безвыходного, хотя все ее внешние реалии (пруд, парк, античная статуя) сохранены.

Мраморный обломок, лежащий в глубине «тяжелых стеклянных потемок», делает, однако, такой же неполноценной и жизнь античной статуи, поэтому хаотическая вязкость паркового дна оказывается болезненно связанной с беломраморной красавицей Андромедой:

Если ж верить тем шепотам бреда,
Что томят мой постылый покой,
Там тоскует по мне Андромеда
С искаленной белой рукой.

«Томленье», «тоска» – это как будто слова из фетовского словаря, но коллизия здесь совершенно иная. Для того чтобы соединить обломок и статую, преодолеть кошмар двух одиноких, замученных разьединенностью существований, требуется какая-то сила, которая оказалась бы способной преодолеть сами законы трехмерного физического мира, обусловившие и неподвижность Андромеды, и траекторию полета мраморного обломка. Поэтому томление и тоска сливаются в ключевом для Анненского слове *бред*. Речь идет о стремлении соединить несоединимое, опровергнуть ту реальность, которая наносит обиду и рождает чувство ущербности. Если на одном конце оказывается абсурдная закономерность бытия, то на другом – противостоящая ей бредовость желания. Такой коллизии ни Пушкин, ни Фет, ни вообще русская художественная традиция не знали.

В третьем стихотворении трилистника «Расе». Статуя мира» бредовость существования античной статуи заключается в том, что она вырвана из родной почвы и перенесена в чужую ей северную страну туманов и дождей. Она – тоже своего рода обломок некогда живой и гармоничной целостности:

Не тешит тирс ее, она не бьет в тимпан,
И беломраморный ее не любит Пан.

Одни туманы к ней холодные ласкались,
И раны черные от влажных губ остались.

Можно попытаться увидеть в образе этой статуи идущий от платоновского «Пира» символ «некрасивой Красоты», гонимой, страдающей – и именно в этом являющей подлинную сущность» (как сказано в одной из диссертаций об Анненском)¹¹. Но логичнее обратиться к представлениям самого Анненского о судьбах античной традиции, в частности – мифа.

В трагедии Анненского «Лаодамия» Гермес произносит пророчество о собственной судьбе:

Когда минует тьма веков и стану
Я мраморным и позабытым богом,
Не пощажен дождями где-нибудь
На севере, у варваров, в аллее
Запущенной и темной, иногда
В ночь белую или июльский полдень,
Сон отряхнув с померкших глаз, цветку
Я улыбнусь или влюбленной деве,
Иль вдохновлю поэта красотой
Задумчивой забвенья...

Монолог Гермеса написан тремя годами раньше стихотворения «Расе», которое как бы развивает мотив мраморной статуи, стоящей «на севере, у варваров, в аллее». Если попробовать взглянуть на это стихотворение как на осуществившееся пророчество, то, по крайней мере, значительная часть его сбылась. «Красота забвенья», действительно, вдохновила поэта. Однако он увидел здесь менее всего красоту – скорее *обиду*:

Люблю обиду в ней, ее ужасный нос,
И ноги сжатые, и грубый узел кос,

Особенно когда холодный дождик сеет,
И красота ее беспомощно белеет.

В предисловии к «Лаодамии» Анненский писал: «Если на богов Олимпа не распространяется закон эволюции, им суждено, по крайней мере вырождаться»¹². «Расе» – вырождение красоты в том смысле, что красота, воплощаясь, трансформируется в обидную беспомощность существования, в неполноту и неполноценность.

Во втором стихотворении трилистника появляется еще одна статуя – бронзового Пушкина, поэта, вдохновлявшего и вдохновлявшегося красотой. Но отныне и он – лишь застывшее изваяние, нечто вроде божка этих мест, который готов вот-вот ожить с наступлением темноты:

Не знаю, повесть ли была так коротка,
Иль я не дочитал последней половины?

На бледном куполе погасли облака,
И ночь уже идет сквозь черные вершины.

И стали – и скамья, и человек на ней
В недвижимом сумраке тяжеле и страшней.

Не шевелись – сейчас гвоздики засверкают,
Воздушные кусты сольются и растают,

И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнет,
С подставки на траву росистую прыгнет.

Воображение и оптическая иллюзия (в сумерках сливаются мир живой жизни и бронзового изваяния) на мгновение уничтожают тяжесть памятника, «дремоты гнет». Преодоление этого гнета – в той легкости, с которой Пушкин готов прыгнуть на росистую траву. Это, собственно, равносильно преодолению законов трехмерного мира, которое необходимо для того, чтобы воссоединить мраморную Андромеду и отколовшийся от нее «печальный обломок» или вернуть «статую мира» в родную для нее античную стихию, где она будет любима Паном и утешена вакхической пляской.

Но приближающееся чудо оживания статуи вызывает чувство страха. Это страх столкновения бытия с инобытием, чем-то напоминающий об ужасе, испытанном пушкинским Евгением в момент пробуждения Медного всадника. Отмена законов физического мира, допущенная было воображением, чревата катастрофой, уничтожением для живого человека. У реализации «бреда» есть предел, за который переступать опасно. Так что, исповедуя «непушкинскую» идею невозможности красоты и гармонии в реальном мире, Анненский тем не менее обнаруживает «пушкинскую» трезвость в решении вопроса о соотношении воображения и жизни, чутко фиксируя границы романтического произвола.

Отсюда вытекало недоверие Анненского к искусству, пытающемуся гармонизировать действительность собственными средствами. Если в стихотворении «Черное море» возникал «далее красочный обман», то он имел отношение не только к самой природе, красота которой обманчиво-иллюзорна, но и к воплощенности этой красоты в искусстве (этот обман «уж был волшебней»). В «Трилистнике бумажном» (стихотворение «Спутнице») созерцание аккурат-

но нарисованного пейзажа у лирического героя вызывало чувство тоскливого отворачивания:

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

Уйдем... Мне более невмочь
Застылость этих четких линий
И этот свод картонно-синий...
Пусть будет солнце или ночь!..

Эту сторону личности Анненского хорошо ощутил Вяч. Иванов: «Он заподозривает горделивую и самодовлеющую в своей успокоенности, по-человечески “аполлинийскую” красоту как дурной и фальшивый перевод с чужого и почти непонятого языка, как фарисейство человеческого гения. Милей ему искаженная личина страдания»¹³. Этим, кстати, и диктовались иронический выпад по адресу «Полтавского боя» и нападки на «бугафорию» у Пушкина.

Но, с другой стороны, жизнь, оставшаяся вне искусства, утратившая способность быть объектом эстетического переживания, Анненского поистине ужасала. Он с неприязнью и отвращением писал о попытке Л. Толстого возвести в идеал физический труд, от которого не только пахнет потом, но который отнимает у человека возможность «созерцать и творить» (КО, 69). В статье «Власть тьмы» он находит точные и резкие слова для определения действительности, в которой нет места музыке, «где пахнет йодормом, и что-то бесформенное с лицом, замотанным в белые тряпки, приподнимается с подушек – выкрикивает злобно-прерывистое проклятие и опять падает туда же» (КО, 64). И – резюмирует: «...Это действительность, только без возможности куда-нибудь от нее уйти и за нее не отвечать. Это – действительность, в которой, если быть последовательным и смелым, даже нельзя жить...» (КО, 65). По отношению к ней красота может быть лишь иронической насмешкой, а вне красоты выживать в этой реальности невозможно. Но стоит искусству проигнорировать такую реальность, как само оно неизбежно превращается в пустую фикцию, приобретает черты «бумажности», «картонности».

Так в общих чертах складывалась логика отношения Анненского к пушкинской традиции, какой она была донесена до него в контексте эстетизма конца XIX века с его

культом Пушкина как «поэта формы». Исповедуя принципы «артистизма» и безусловной эстетической свободы, Анненский и оглядывался на Пушкина, и мучительно отталкивался от него. В статье «Генрих Гейне и мы» (1906) он писал: «...Мы инстинктивно уклоняемся от всего законченного, застывшего, общепризнанного, официального: истинно наша муза это – ищущая дороги, слепая муза Тютчева, если не кликуша Достоевского» (КО, 398). Антипушкинская подоплека этого высказывания более или менее очевидна.

Но очевидно и другое. Анненский удерживал связь с другими сторонами пушкинского наследия, которые в 80–90-е годы оставались куда менее явно выраженными. Он глубоко понимал необходимость художественного познания жизни как силы вещей, распространяющей свою безусловную власть на человека. Он знал, что объектом, предстоящим художнику, является *жизнь как целое*, и сознавал пугающий иррационализм этого целого. Из современников Анненского подобная глубина была присуща писателю, творчество которого впоследствии не раз будут сближать с поэзией Анненского. Это был Чехов.

«Я не люблю Чехова»

Сравнение Анненского с Чеховым прочно утвердилось в нашем литературоведении и было подкреплено авторитетом крупнейших знатоков русской литературы начала XX века. Так, Б. В. Михайловский видел в лирическом герое Анненского «современного человека, скромного интеллигента, измученного серой и грубой повседневностью обывательского существования»¹⁴. Чем не чеховский герой? Л. Я. Гинзбург писала еще более определенно: «Сквозь лирику Анненского проходит человек с надорванной волей и развитой рефлексией – тем самым преемник фаланги “лишних людей” и современник чеховского интеллигента, не приспособленного ни к общественной борьбе, ни к созданию личного благополучия»¹⁵. А И. Подольская довела сопоставление лирического героя Анненского и персонажей Чехова почти до прямого уподобления: «Анненскому мучи-

тельно близок герой-интеллигент Чехова с его духовным одиночеством и чувством внутреннего неблагополучия... с его вечными поисками положительного начала в жизни» (КО, 529).

Интерес Анненского к Чехову был, действительно, глубоким. И это не удивительно. Их сформировало одно и то же время, перед ними стояли похожие проблемы, предметом их анализа была похожая социально-историческая среда. Смерть Чехова в июле 1904 года произвела на Анненского сильное впечатление. «Но вот мучительная ночь была, – писал он Е.М. Мухиной, – это – чеховская, когда я узнал о смерти этого писателя. Всю ночь меня преследовали картины окрестностей Таганрога (которых я никогда не видел). Туманная низина, болотные испарения, мокрые черные кусты, и будто рождается душа поэта, и будто она отказывается от бытия, хочет, чтобы ее оставили не быть... Тяжкая была ночь» (КО, 458).

Так переживают смерть духовно близких людей.

Под влиянием смерти Чехова Анненский взялся перечитывать его заново, и это привело его к переоценке чеховского творчества. Вот что писал он чуть позже той же Е.М. Мухиной: «Я перечел опять Чехова... И, неужто, точно, русской литературе надо было вязнуть в болотах Достоевского и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладательницей этого палисадника... Ах, цветочки!.. Что за артист!.. Какая душа!.. Тс... только не душа... души нет... Выморочная, бедная маргаритка вместо души... Я чувствую, что больше никогда не примусь за Чехова. Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского – я не люблю Чехова и статью о “Трех сестрах”, вернее всего, сожгу» (КО, 459–460).

Так рвут с теми, кого считали духовно близкими и в ком обманулись.

В чем обманулся Анненский? Почему автор «Трех сестер», которому он только что посвятил статью, предстал «сухим умом», или, по выражению Ахматовой, писателем, который «противопоказан поэзии»?¹⁶ Для того чтобы понять все это, необходимо обратиться к статье «Драма на строения. Три сестры» (1904).

Здесь необходимо прежде всего иметь в виду, что Анненский смотрел на чеховскую пьесу сквозь призму своих занятий античной драмой, в частности, еврипидовской. В статье «Трагедия Ипполита и Федры», написанной двумя

годами раньше (1902), он утверждал, что «из-под розовой маски женщины» на нас глядит задумчивый образ Еврипида, «трагичнейшего из поэтов мира, который с болью сознавал все бессилие ума над несчастьями и язвами жизни» (КО, 386). Еврипид для Анненского был лириком и драматургом вместе, но таково же было поначалу и его представление о Чехове: «Лирик, а не драматург смотрит на нас из-за последней группы трех сестер» (КО, 87). На первый взгляд может показаться, что связь между античной драмой и чеховской пьесой в сознании Анненского носила слишком уж произвольный характер, но у него был свой взгляд на роль, которую суждено сыграть античности в современном искусстве.

Источником как лирического, так и драматического творчества Анненский полагал миф. В статье «Античный миф в современной французской поэзии» (1908) он утверждал, что даже «самые энергичные искатели новых начал поэзии не могли и все еще не могут уйти от бессознательного пользования античностью, являясь невольными классиками». Миф, по Анненскому, определил собою не только материал, но и «самые формы нашей творческой мысли», а следовательно, и «новые формы для современной чувствительности». Иными словами, миф дает художнику прежде всего формы переживания действительности. Причем наиболее важной здесь была для Анненского «категория героизма, без которой не образовалось бы ни поэмы, ни трагедии, ни романа»¹⁷. И в самой античной трагедии он ценил более всего «силуэты тех героических, понимающих душу образов и ситуаций и те благородно-мужские ноты, которых не хватает современным темам»¹⁸.

Анненский не только мечтал о включении Еврипида в репертуар современного театра¹⁹. Он, как известно, сам писал драмы на античные сюжеты, пытаясь хоть «на минуту оживить веру в те сказки, которые составляли некогда душу великого народа»²⁰. Его идеалом было возрождение трагедии на почве великого славянского ренессанса. Ф. Зелинский вспоминал, как в разговорах друг с другом они не раз рисовали себе картину «славянского возрождения» как третьего в ряду великих ренессансов после романского XIV и германского XVIII веков²¹. В статье «Трагическая Медея» (1907) Анненский писал: «Не будет ли судьба, — о, не политика, нет, конечно, — когда-нибудь благосклонна к эллин-

ско-славянскому не союзу даже, а синтезу? Не внесут ли славянские культуры и славянский темперамент новой и интересной ноты в воскресшие гимны античности?»²². Но возрождение трагедии могло означать только одно – возникновение «иногo Зевесова человечества вместо того инертного, из-за которого страдал великий титан»²³. Для того чтобы в искусстве обрела себя категория героического, нужно было, чтобы сначала она была реализована в жизни.

Таков в общих чертах контекст, вне которого отношение Анненского к Чехову не может быть понято правильно.

Анненский был далек от того, чтобы искать какие-то прямые переключки с античностью у Чехова. Он слишком хорошо понимал, насколько изменилась сама природа современной драмы. В статье «Драма на дне» (1905), написанной после «Драмы настроения», но в композиции «Книг отражений», предваряющей разговор о «Трех сестрах», Анненский писал, что «драгоценный остаток мифического периода – герой, человек божественной природы, избранник, любимая жертва рока, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью». Поэтому, по его мнению, сама интрига драмы отныне обречена на банальность. Предметом изображения в ней становится не «драматизированный миф», но «драматизированная жизнь». «Жизнь, которою мы обречены заменять драматизированный миф, – писал там же Анненский, – ...вносит в строение драмы большие поправки... Пьеса похожа на степную реку, которая незаметно рождается где-то в болоте, чтобы замереть в песке» (КО, 75).

Это написано как будто о горьковской пьесе «На дне», но на самом деле здесь сказался опыт осмысления чеховской драматургии, от которой, кстати, Горький был достаточно зависим. Современной драме, полагал Анненский, придает цельность уже не сюжет и не герой, но автор как «поэтически настроенная индивидуальность» (КО, 75). Именно такую индивидуальность Анненский поначалу и видел в чеховской драме, называя в статье о «Трех сестрах» Чехова «лириком, а не драматургом». Волевое, героическое начало он искал в авторской позиции, где главным должно было стать стремление убедить зрителя, ждущего земли обетованной, что «земля-то не идет, и что мы должны идти» (КО, 87). Но, перечитав Чехова, Анненский изменил свою оценку.

Цитированная выше И. И. Подольская писала, что в статье о «Трех сестрах» Анненский полемизировал вовсе

не с Чеховым, а с чеховскими персонажами, а поскольку в творчестве Чехова авторский голос «почти неразличим», то, невольно «отождествив метод писателя с его позицией», он перенес свое несогласие на всего Чехова (КО, 531). Но это просто неверно. Как видно из самой трактовки Анненским своеобразия «лирической» природы чеховской драмы, автор «Книг отражений» точно разграничивал для себя героев и автора и отнюдь не путал их. Poleмика шла именно с Чеховым, еще точнее – с той концепцией бытия, которая была заявлена в чеховском творчестве.

Есть анекдотическое мнение, принадлежащее В. Лакшину и высказанное в книге «Толстой и Чехов», что «целостной, завершенной концепции» у Чехова вообще не было, поскольку писатель и не претендовал на открытие «определяющих законов бытия»²⁴. Современники Чехова так не думали. Сразу после его смерти С. Булгаков писал, что Чехов поставил в своем творчестве «коренную и великую проблему метафизического и религиозного сознания – загадки о человеке»²⁵. Он отметил в Чехове, пожалуй, главное – как конкретная, заземленная, бытовая, обыденная жизнь его персонажей перерастает в универсальное обобщение, касающееся не отдельных социальных типов или групп, но *человека в целом*.

Социальная среда у Чехова взята в огромном разбросе – от мужика до дворянина. И самые разнообразные ее проявления уравниены тем, что в них просматриваются какие-то общие закономерности, которые хочется назвать абсолютными. Тот же С. Булгаков отмечал: «Художественную манеру Чехова можно уподобить скорей всего приемам вдумчивого экспериментатора, который делает один за другим опыты в целях полнейшего выяснения занимающего феномена»²⁵.

Можно попытаться оспорить подход Булгакова как религиозного философа. Но вот вполне «позитивистский» Д.Н. Овсяннико-Куликовский пришел к выводу, что Чехов «выделяет из хаоса явлений, представляемых действительностью, известный элемент и следит за его выражением в разных натурах, как химик, выделяя какое-либо вещество, изучает его действие, его свойства в различной среде»²⁶. И.С. Булгаков и Д.Н. Овсяннико-Куликовский увидели один и тот же определяющий момент в художественном методе Чехова. Остается задаться вопросом, какой именно феномен занимал его как «экспериментатора», как «химика»?

Современная Чехову критика интуитивно ощущала этот феномен, хотя формулировала свои ощущения на свой лад – в зависимости от языка и позиции пишущего. Корректный Е.-М. де Вогиэ писал, что на всех чеховских героях «лежит печать, общая всем неудачникам»²⁷. А размашистый А. Волжский-Глинка выразился по этому поводу исчерпывающе, кратко и презрительно: «Недотепы – все они»²⁸. Сложнее было понять, почему – неудачники и недотепы *все*. Ф.Д. Батюшков видел здесь «общую недоделанность, недоразвитость русской культуры и русского характера»²⁹. Это – с точки зрения, так сказать, европейской. С точки же зрения метафизически и революционно настроенного Иванова-Разумника, Чехов показал «мещанство жизни как таковой»³⁰. Но все почувствовали в чеховском творчестве самое главное – в нем *не сбывается человек*. И не столько конкретный, социально определенный и исторически, бытово, характерно данный человек, сколько *идея человека*, его метафизический замысел.

Есть расхожая мысль о том, что у Чехова мы встречаем «решительный отказ от иллюзорных идеологических концепций» (Г. Бердников)³¹. В общем-то она справедлива, но следует только иметь в виду, что художественный психологизм Чехова связан вообще с отсутствием какой-либо общей идеи существования, с кризисом всех форм сознания и бытия (что не означает отсутствия художественной концепции у самого Чехова, как наивно полагал В. Лакшин). Концепция была – и вполне определенная. Попробую наметить ее буквально в двух словах.

Богатство жизни у Чехова заключается отнюдь не в ее яркости и морфологическом разнообразии, как, например, у Пушкина или Толстого, но в ее ускользании от любых попыток схватить ее смысл в каких-то определенных формах и формулах, «идеях», «идеологиях». Последние неизбежно терпят провал. Ф. Д. Батюшков был прав, когда писал о том, что Чехов «не пошел по следам Достоевского и Толстого в исканиях религиозной правды, исправляющей и нормирующей по иному мерилу правду жизни»³². Но знаменитый чеховский адогматизм, о котором столько написано, имел оборотную сторону. Жизнь в чеховском мире демонстрировала пугающую «бесформенность», и любая форма человеческого существования и сознания становилась недоовоплощенной, недостаточной, но главное – недоовоплотимой в принципе.

Каждая человеческая судьба у Чехова есть обещание каких-то нераскрытых возможностей, но каждая подтверждает их нераскрываемость. Человек здесь обманут не чем иным, как реализацией своего существования в бытии.

Конфликты Чехова казались первым его критикам странными потому, что здесь сталкивались друг с другом вовсе не его персонажи, а каждый из них встречался с реальностью, в которой не сбывалась его личность, его жизнь, его судьба. В великих русских романах – Толстого и Достоевского – герои ищут «последней» правды, которая, по их мысли, коренится в глубинах религиозного сознания народа. Сама форма романа есть способ обнаружения этой глубинности, апелляции к этой правде. У Чехова, как говорит в «Дуэли» фон Корен, «никто не знает настоящей правды». И роман как выражение этого нового принципа становится невозможен, да и не нужен. Жанровое мышление Чехова в силу этих причин было иным.

В 30-е годы С. Д. Балухатый высказал чрезвычайно плодотворную и эвристически точную мысль о том, что Чехов нашел «большую форму» не в романе, а в драме³³. Чуть позже Е. Тагер (без ссылки на Балухатого) напишет, что Чехов распространил «понятие драматического на всю жизнь человека», показав, как последний «терпит поражение, падая жертвой алогичных, противочеловечных сил, владеющих обществом»³⁴. Но если поверить Тагеру, то Чехов окажется трагиком, то есть художником, близким Анненскому. Анненский и попытался сначала истолковать автора «Трех сестер» как лирического драматурга, ибо лирика и трагедия для него, как для античника, были тесно связаны. Однако уже в статье «Драма настроения» обнаружилась невозможность трактовать чеховскую пьесу в категориях трагедийности и героики: «Мы столько читали, мы так любили, так желали. И вдруг выходит, что нужно совсем не то, а какие-то лыжи или фуфайки» (КО, 87).

Чехов разочаровал и даже привел в негодование Анненского тем, что в его творчестве автор «Книг отражений» увидел в итоге травестирирование порыва всей русской литературы XIX века – порыва к осуществлению человека в бытии, порыва к последней правде этого бытия. Анненский не случайно заметил, что «литературщиной Чехова обличила в наши дни манфредовская презумпция героизма» (КО, 231–232). Этой презумпции, очень важной для Аннен-

ского, в Чехове изначально не было. С. Булгаков был совершенно прав, когда заметил в чеховских персонажах «полное отсутствие героического»³⁵. Оно отсутствовало не только в персонажах (это-то Анненский видел с самого начала), но прежде всего в эстетической концепции их автора, в самой структуре чеховского мира.

Чехов не случайно назвал «Вишневый сад», вершинную свою драматическую вещь, *комедией*. Он был точен, ибо в основу ее была положена *комедийная концепция бытия*. Комизм как свойство чеховского мира появился еще в его ранних рассказах, но там смех сгущал и утрировал положения и характеры. В «Вишневом саде» он вовсе не исчерпывался комедийными вкраплениями в драматическую историю продажи вишневого сада. Объективно комедийным было само существование всех персонажей пьесы, все они, говоря словами Фирса (и цитированного выше Волжского-Глинки) – *недотепы*. И это присуще не только «Вишневому саду», но и творчеству зрелого Чехова в целом.

Чехов с клинической точностью исследовал в своей драматургии и прозе почти всегда одно и то же – как человек, субъективно претендующий на серьезную роль в бытии, объективно играет ее пошло, скверно, неудачно, да попросту – и чаще всего – скучно. Не случайно современная Чехову критика видела в «Скучной истории» концентрированное выражение его творчества. В гениальном «Ионыче» играют все – от Ивана Петровича Туркина до Дмитрия Ионыча Старцева. В момент прозрения Старцев вдруг понимает, что «все его мечты, томления и надежды привели его к такому глупенькому концу, точно в маленькой пьесе на любительском спектакле». Это – миг истины. Причем дело не в том, что он – плохой актер, а просто таков замысел пьесы и такова отведенная ему по этому замыслу роль.

Герои Чехова «бесхарактерны» и «безгеройны». Но, строго говоря, они не виноваты в этом. Героическое трагестировано самим сюжетом бытия, в котором они играют, это трагестирование изначально заложено в сам феномен человека. Мандельштам в 30-е годы саркастически заметит по поводу «Дяди Вани» (а в сущности, по адресу всего Чехова): «Чехов забирает сачком пробу из человеческой «тины»...»³⁶. Так смотрел на Чехова поэт, творчество которого начиналось под сильнейшим влиянием Анненского.

Русский символизм, в контексте которого необходимо рассматривать Анненского, возник именно в «чеховской» действительности и во многом как реакция на нее. Символисты начали с прорыва этой действительности, с бунта против ее «скуки», против невоплощенности человека в бытии. Символисты поставили задачу эстетической реализации идеи человека, которая должна была в пределе стать новой формой его религиозного существования. Не удивительно, что их отношение к Чехову было глубоко двойственным.

Д. Мережковский, например, видел в той жизни, которую ведут чеховские герои, «тошноту и скуку бреда», чем-то напоминающего ему «Бобка» Достоевского³⁷. М. Волошин писал, что «Чехов в своем многоликом муравейнике исчерпал всю будничную тоску русской жизни до дна, и она подошла к концу»³⁸. Творчество Чехова казалось им исчерпанным вместе с породившей его жизнью. Но вот А. Белый, напротив, попытался увидеть в чеховском творчестве какие-то новые возможности для развития искусства, какое-то обещание прорыва невоплощенности жизни: «Если творчество Чехова порой и могло нам казаться товарным поездом, и мы спешили за экспрессом, в настоящую минуту следует признаться в том, что многие из нас остались далеко позади со своими “экспрессами”, а «товарный поезд» врезался жизнью в неизмеримые дали душевных пространств»³⁹. Иными словами, символисты колебались между отрицанием Чехова и «чеховской» действительности – с одной стороны, и признанием его как художника, показавшего всю неподлинность последней, ее недовоплощенность. Проблема воплощения и стала центральной для русского символизма. Но поставил ее еще в 80-е годы именно Чехов.

Позиция Анненского по отношению к Чехову была более сложной хотя бы уже потому, что он не менее, чем Чехов, ощущал объективный комизм человеческого бытия. В критической диалогии «Проблема гоголевского юмора» (1905), написанной уже после перечитывания Чехова летом 1904 года, Анненский писал о двух гоголевских повестях – «Носе» и «Портрете»: «Гоголь написал две повести: одну посвятил носу, другую – глазам. Первая – веселая, вторая – страшная. Если мы поставим рядом две эти эмблемы – телесности и духовности – представим себе фигуру май-

ора Ковалева, покупающего неизвестно для каких причин орденскую ленточку, и тень умирающего в безумном бреде Чарткова, – то хотя на минутку почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже не доступный юмор творения, и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия» (КО, 19–20). А в статье «Художественный идеализм Гоголя» (1902), более ранней, он сформулировал эту мысль несколько иначе: «Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высокоюмористическим (в философском смысле) и логически-непримиримым соединением» (КО, 217).

Близость Чехову выростала у Анненского из общего им осознания объективного комизма человеческого существования. Но у Чехова этот юмор выявлял себя как непреодолимый момент человеческой «роли», тогда как Анненский, видевший в античной драме прообраз искусства будущего, апеллировал к категории героического. Разумеется, для него самого реальной сферой существования была «чеховская» действительность, входившая в его стихи темой пошлости человеческой жизни, мотивами и образами «стеклянных потемок», «дремоты», скуки. Но не случайно статья о «Власти тьмы» заканчивалась словами Владимира Мономаха: «Творите мужское дело», – и утверждением идеи «дерзания и мужества, которые даже больше нужны для жизни, чем чтобы с нею покончить» (КО, 71).

Анненскому не удалось возродить жанр трагедии, как не удалось это и Вяч. Иванову, и Блоку, и вообще никому из русских символистов. Позже Мандельштам напишет о том, что в нем жило «сознание невозможности трагедии в современном русском искусстве благодаря отсутствию синтетического народного сознания (необходимая предпосылка трагедий)...» (II, 266)⁴⁰. Судьба не подарила ему *исторического события*, вне сферы которого трагедия оказывалась невозможной. Но вакуум, образованный отсутствием трагедии, у него восполняла лирика. 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», как она до сих пор истолкована исследователями автора «Тихих песен» и «Кипарисового ларца», – одно из наиболее досадных недоразумений в изучении русской поэзии начала XX века.

«Не скуки ль там Циклоп залег?..»

Анненский признавался, что в начале своего творческого пути он был увлечен «идеалом свободного проявления человеческой личности» (КО, 459). В статьях о своем любимом Гоголе он подчеркивал, что гоголевские герои бунтуют не столько против своего социального положения, сколько против метафизического статуса, который определен им в действительности. Не случайно Анненский так остро реагировал на проблему бунта у Горького. И именно метафизического бунта. В статье о пьесе «На дне» он даже писал о жизни, как о «грязном налете на свободной человеческой душе» (КО, 65).

Но Анненский был слишком тесно связан с русской литературой XIX века, чтобы всерьез и до конца увлечься индивидуализмом и принять его как окончательную и последовательную духовную позицию. Он понимал, что индивидуализм есть извращенная форма существования героического в современности и пытался расцепить эти два понятия, столь тесно связанные в эстетике конца XIX – начала XX века. В статье «Бранд-Ибсен» (1907) Анненский не случайно дал формулу – «бред мессианизма» (КО, 174). А в статье «Господин Прохарчин», написанной двумя годами раньше, он писал о том, что «живая жизнь... дала в умирающем человеке (герое Достоевского. – В. М.) вспышку настоящего бунта...» (КО, 34). Иными словами, бунт, по Анненскому, заложен не в претензиях сверхличности на духовное водительство человечества, но в самом праве человека на самоосуществление. Бунт начинается с прав «живой жизни», заявляющей о себе в личности. Это было чрезвычайно далеко от индивидуализма.

И все же Анненский был человеком своей эпохи. Проблема самоосуществления личности вставала перед ним,

в первую очередь, своей эстетической гранью. Категория «артистизма» для Анненского была неразрывно связана с истиной, которая заявляет себя в человеке и через человека. В статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе», одном из наиболее ранних его критических произведений (1891), он писал, что «красота в поэзии есть тот признак, по которому поэты ищут истины» (КО, 224). В первом сборнике Анненского «Тихие песни» бунт человека начинался с права на идеал. Именно об этом праве и шла речь в стихотворении «Поэзия», открывавшему книгу:

Над высью пламенной Синая
Любить туман ее лучей,
Молиться ей, Ее не зная,
Тем безнадежно горячей.

.....
Чтоб в океане мутных далей,
В безумном чаянье святынь
Искать следов ее сандалий
Между заносами пустынь.

Безумие и бунт в этих стихах обусловлены именно «чаяньем святынь», ибо «мутные дали» жизни не укладываются в идеальные формы, не содержат в себе красоты как осязаемого признака истины. Этот конфликт, казалось бы, должен привести либо к романтическому бегству от действительности, либо к романтическому столкновению с ней. Но романтическая в своих некоторых важных посылках лирика Анненского далеко не была такой простой и однозначной. При более внимательном рассмотрении в ней обнаруживается антиромантический подход к жизни.

Писавшие об Анненском не раз отмечали, какую важную роль в его лирике играет мотив бессонницы. Вс. Рождественский в статье, написанной к десятилетию со дня смерти поэта, заметил: «Пушкину в бессонные ночи открывалась “жизни мышья беготня”, Тютчев читал “часов однообразный бой, таинственную ночи повесть”. Анненский входил в бессонницу как в родной дом и слушал свое одиночество. Чуть ли не половина его стихов проникнута мерным дыханьем бессонницы. Он знал, что в это время, по слову Фета, “слух, раскрываясь, растет, как полуночный цветок”⁴¹. Нетрудно заметить, что «бессонницу» Анненского Вс. Рождественский истолковывает романтически, как противопоставление творческого «я» – дневному миру.

Но именно тема бессонницы открывает неромантический характер творческого мышления Анненского:

Когда на бессонное ложе
Рассыплются бреда цветы,
Какая отвага, о боже,
Какая победа мечты!..
Откинув докучную маску,
Не чувствуя уз бытия,
В какую волшебную сказку
Вольется свободное я!

Метафора «бреда цветы» имеет мучительно двойной смысл. В ней, как в клеточке органического целого, содержится структурный отпечаток общего – творческой позиции Анненского.

«Цветы» у Анненского чаще всего символ непрочной и хрупкой красоты. Вс. Рождественский вспоминал, что в его директорском кабинете «всегда стояли цветы в бокалах»⁴². В контексте этого стихотворения «цветы», рассыпающиеся на «бессонное ложе», – красота торжествующей мечты перед лицом «докучной» дневной действительности, «уз бытия». Это «отвага» и «победа» воображения, осуществление его «волшебной сказки». В статье «Белый экстаз» Анненский напишет о том, что «в основе искусства... лежит обоготворение невозможности и бессмыслицы» (КО, 145). Но потому и названа «бредом» творческая мечта, что «свободное я» трезво осознает здесь границы своей свободы. Отмена законов дневного существования совершается только в пределах бессонницы, в рамках отпущенного времени. Действительность «докучна» с точки зрения «мечты», но зато и «мечта» бредова с точки зрения действительности. Причем Анненский не выбирает между тем и другим, но как бы совмещает обе стороны конфликта в единстве художественного образа. Лирика стремится здесь к той объективности, начало которой в русской поэтической традиции было положено Пушкиным. Да и конфликт этот тоже имеет пушкинские корни. Достаточно вспомнить его известное стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума...».

Оно было написано Пушкиным под впечатлением от посещения душевнобольного Батюшкова в марте 1830 года⁴³. Видимо, Пушкина поразила мысль о близости свободы творческого воображения, отрицающего власть действительно-

сти, и свободы безумного сознания. В логическом пределе они как бы сливались:

Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
 Пустился в темный лес.
Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
 Нестройных чудных грез.
И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
 В пустые небеса,
И силен, волен был бы я,
Как вихорь, роющий поля,
 Ломающий леса.

У Пушкина безумием оказываются чреваты доведенные до абсолютной полноты права индивидуального воображения, когда «я» строит в своем сознании мир, не считаясь с реальностью. Это счастье абсолютного своеволия, в нем есть своя поэзия. Но все же и оно не может быть пережито до конца с исключительной полнотой, ибо для этого требуется одно невыполнимое условие: «Когда б оставили меня на воле...». Но в том-то и дело, что остаться «на воле» так же невозможно, как невозможна действительная отмена законов реальности.

В логике пушкинского стихотворения утрата чувства реальности и замена его сознанием собственной «воли» объективно приводит к потере действительной, не иллюзорной свободы. Претензия «безумного» разума оборачивается участью «дурака», посаженного на цепь:

Да вот беда: сойди с ума,
И страшен будешь, как чума,
 Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака
И сквозь решетку, как зверька,
 Дразнить тебя придут.

Однако для того, чтобы увидеть глубинное сходство стихотворений Анненского и Пушкина, нужно вдуматься в их эпохальное, историческое и художественно-концептуальное различие, ибо это поэты разных эпох и далеко не тождественных творческих установок.

Для Пушкина норма дневного, обыденного существования не была еще поколеблена в самых своих основа-

ниях, хотя с точки зрения «бессонницы» и для него жизнь могла открываться как «мышья беготня». Как бы ни тяготила его зависимость от реального мира с его кругом многообразных обязанностей, внутри этого мира человек все же был свободен выбирать и реализовывать в акте выбора свою личность. Для лирического героя Анненского ситуация складывается по-иному. «Дневная» норма сознания не дает человеку возможность реализовать себя в принципе. Вот почему осуществление «мечты», какой бы «бредовой» она ни казалась с точки зрения логики внешнего существования, есть единственно возможный путь для внутреннего «я»:

Там все, что на сердце годами
Пугливо таил я от всех,
Рассыплется ярко звездами,
Прорвется, как дерзостный смех.
Там в дымных топазах запястий
Так тихо мне ночь говорит;
Нездешней мучительной страсти
Огнем она черным горит.

Этот выбор в пользу «мечты» перед лицом действительности, в которой человек «по-чеховски» не может сбыться, роднил Анненского с русскими символистами, в 90-е годы начавшими свой бунт против наличной реальности. Но именно здесь Анненский и оказывался поэтом, удерживающим пушкинскую традицию в «непушкинской» действительности, обнаруживающим замечательную духовную трезвость там, где, казалось бы, любая трезвость себя давно скомпрометировала.

В его стихотворении лирическое «я» не теряет ощущения власти вещей над собою. «Бред», рассыпающийся «цветами» во время бессонницы, прекрасен, но не перестает от этого быть «бредом», как не перестает у Пушкина быть «безумием» мир «нестройных чудных грез» и «пламенного бреда». «Волшебная сказка мечты» кончается вместе с наступлением утра, она умирает от «розовой раны тумана», и вместе с этим обнаруживается иллюзорность обретенного было «свободного я»:

За розовой раной тумана
И пьяный от призраков взор
Читает там дерзость обмана,
И сдавшейся мысли позор.

Причем возвращение к норме существования так же «позорно», как водворение пушкинского безумца в клетку. Только, в отличие от Пушкина, клеткой у Анненского становится сама реальность, приравненная к тюрьме. Не случайно в стихотворении «Тоска» однообразие узора на обоях напоминает об однообразии самого бытия и приравнивается тем самым к тюремной несвободе:

Поймешь на глянце центифолий
Считая бережно мазки...
И строя ромбы поневоле
Между этапами Тоски.

В лирической коллизии Анненского безумие и трезвость оказывались в равной мере непримиримыми и неустраняемыми. И в этом тоже сказывался отмеченный им у Гоголя «юмор творения». Отсюда возникало и обращение к автору этого юмора:

О Царь недоступного Света,
Отец моего бытия,
Открой же хоть сердцу поэта,
Которое создал ты я.

Если в пушкинском «Не дай мне бог сойти с ума...» происходит десакрализация «безумия», то у Анненского оно, с одной стороны, сакрализовано, но с другой – все же поставлено под вопрос. Да и само название стихотворения носит вопрошающий характер – «Который?».

Есть, однако, еще точка соприкосновения Анненского с Пушкиным.

В пушкинском стихотворении безумие соблазнительно, но тем не менее оно не может стать подлинной ценностью, ибо – неплодно. «Чудные грезы», рожденные сознанием «безумца», прежде всего «нестройны», а сильный и вольный вихор оказывается лишь разрушительной силой – «роющий поля, ломающий леса». Стихия безумия не могла разрядиться «строеном», и в этом Пушкина убеждала судьба безумного Батюшкова, в которой безумие разрушило творчество. Но ведь и у Анненского сокровенные тайны души *рассыпаются* «звездами», *сгорают* огнем «мучительной страсти», то есть не воплощаются, не обретают ни строя, ни формы. В «Фамире-кифареде», где одержимость героя трагедии творчеством окажется уже по ту сторону здравого смысла и логики, сознание тоже предстанет как величайшая ценность. Ослепленный и униженный Фамира скажет:

Благословенны боги, что хранят
Сознание нам и в муках...

Пушкинское «Не дай мне бог сойти с ума...» утверждало, в конечном счете, невозможность выпрыгивания из действительности, необходимость и мужество *жить* в ней. И это было главным условием творчества, понимаемого как духовное превозможение необходимости. Именно эта позиция была близка Анненскому, как никому из его современников. Он выразил ее с замечательной твердостью и четкостью в стихотворении «Поэту»:

В раздельной четкости лучей
Иль в чадной слитности видений
Всегда над нами – власть вещей
С ее триадой измерений.
И грани ль ширишь бытия
Иль формы вымыслом ты множишь,
Но в самом Я от глаз НЕ-Я
Ты никуда уйти не можешь.

Сознание неустранимой власти вещей было определяющей чертой творческой личности Анненского – и чертой пушкинской.

Но противостояние личности и власти действительности не могло не быть связанным с категорией *судьбы*, с обостренным переживанием *времени*, осуществляющем эту власть с наибольшей полнотой и нераздельностью. Ощущение судьбы как времени у Анненского также имело пушкинский подтекст. В статье «О современном лиризме» (1909) он не случайно упомянул о «гениальной пушкинской “Телеге”» (КО, 357), то есть о стихотворении Пушкина «Телега жизни». Мотив “телеги” обнаруживается в его стихах еще раньше. В автографе стихотворения «Опять в дороге», вошедшего в «Тихие песни», стоял подзаголовок «Вслед за Пушкиным»⁴⁴, указывающий именно на «Телегу жизни».

В пушкинском стихотворении центральным и сквозным был образ неумолимого времени, всегда влекущего человека одним и тем же путем – «с утра... под вечер». У Анненского также был воссоздан образ неотвратимого движения «к закату». Движение это упиралось в стену:

А там стена, к закату ближе,
Такая страшная на взгляд...
Она все выше... Мы все ниже...
«Постой-ка, дядя!» – «Не велят».

«Дядя» – не столько реальный ямщик, сколько мифологизированный исполнитель воли судьбы. Но ведь как раз в «Телеге жизни» образ сквозного движения сопрягал в себе два плана – сниженный, бытовой (тряска «по косограмм и оврагам») и мифологический:

Ямщик лихой, седое время
Везет, не слезет с облучка.

«Дяде» у Анненского тоже не велено ни слезть, ни затормозить.

Это выявление роковых сил бытия, проявляющих себя в повседневном, частном существовании личности, для Анненского как для античника было чертой характерной, и пушкинское сращение мифологии с реалиями обыденного, заземленного характера ему было близко. Хотя, разумеется, у автора «Тихих песен» это образовывало свой сюжет. Это хорошо видно по стихотворению «Трактир жизни», в названии которого, вполне возможно, тоже есть внутренняя ориентация на «Телегу жизни». Но тема человеческой жизни как пути там приобретала специфические очертания:

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

«Белеющая Психея» – это, с одной стороны, античная статуя в интерьере дешевого ресторана («трактира»), а с другой – знак присутствия человеческой души в гаме и чаду ее земного существования – с фикусами, лакеями, где:

Муть вина, нагие кости,
Пепел стынувших сигар...

В черновом варианте стихотворения Анненский завершил было его античной мифологемой судьбы:

А в сенях – седая Парка.
Флюс упрятав в воротник,
У плывущего огарка
Счет свой сводит гробовщик.

Но в окончательном тексте античный образ сливался с образом гробовщика:

А в сенях, поди, не жарко:
Там, поднявши воротник,
У плывущего огарка
Счеты сводит гробовщик.

Соблазнительно было бы увидеть здесь отсыл к пушкинскому «Гробовщику», где будничное и inferнальное тоже слиты в едином образе. Но как бы там ни было, а «страшная стена» в конце пути и гробовщик, сводящий счеты и подстерегающий человека на выходе из «трактира жизни», это символические лики одного и того же многоликого НЕ-Я, зорко глядящего за человеком и до поры до времени не предъявляющего своих безграничных прав на него. Так что «мечта» лишь дает в часы бессонницы иллюзию свободы от этой власти, но не более того. Осознание своей зависимости от НЕ-Я входит в самую сердцевину творческого сознания Анненского. Романтический порыв входит в мир его поэзии как неотъемлемая сторона человеческой личности, стремящейся к самоосуществлению, но сам по себе этот порыв еще не составляет, и тем более не исчерпывает художественного познания действительности и, следовательно, еще не является «поэзией» как таковой. В этом Анненский близок Пушкину, но, как я уже сказал, его позиция глубоко своеобразна и независима.

В неоконченной статье «Что такое поэзия?» (1909) он дал такое определение поэзии: «Она – дитя смерти и отчаяния, потому что хотя Полифем уже давно ослеп, но его вкусы не изменились, а у его эфемерных гостей болят зубы от одной мысли о камне, которым он задвигается на ночь» (КО, 207). Полифем – не случайная, не локальная ассоциация, а наиболее универсальная мифологема, носящая, в сущности, ключевой характер для понимания идеи, заложенной в «Тихих песнях». Сама категория эфемерности бытия у Анненского сквозная, концептуальная. Эфемерны и «золотые дали», некогда манившие в начале пути, а потом обернувшиеся страшной стеной («Опять в дороге»). Эфемерно пребывание в «трактире жизни», кончающееся счетом гробовщика, дожидającego в снях. В статье «Клара Милич» (1905) Анненский написал об ужасе действительности, который заключается вовсе не в роковых страстях или крайних порывах духа, «а в какой-то душной сутолоке задыхающихся людей, которых заперли в темную баню» (КО, 58). «Темная баня» – перифраз все той же полифемовской пещеры, в которой человек с ужасом ощущает свою эфемерность, но только пропущенный через «баньку» Достоевского.

Здесь – точка резкого расхождения Анненского с Пушкиным, и расхождения не только индивидуального, но пре-

жде всего – эпохального. В пушкинском понимании жизнь утверждалась «дедовскими могилами», «наследственной берлогой», «отеческими гробами» – всем тем, что не имеет для лирического героя Анненского никакого смысла. Конечно, Пушкин остро ощущал коллизию выпадения из этой родовой цепи бытия – «феномен безумия», который занимал его в 30-е годы, не случайная тема в его творчестве⁴⁵. И все же родовые ценности бытия для него еще были реальностью и опорой. Для Анненского (как и для позднего Блока) пушкинский эпический выход из трагедийной коллизии уже был невозможен. Но Пушкин оставил русской поэзии задачу сохранения творческой деятельности в ее жизнеутверждающих смыслах, и эту задачу Анненский миновать не мог. В поисках решения он обращался к античности как фундаменту всей европейской культуры.

Как известно, «Тихие песни» были изданы под псевдонимом «Ник. Т-о». «Псевдоним знаменателен: «Никто (по-гречески «утис») – так назвался мудрый Одиссей, оказавшись в пещере страшного циклопа Полифема, чтобы под прикрытием этого имени спастись от гнева одноглазого чудовища. В то же время «Ник. Т-о» – это была и анаграмма, комбинация букв, входящих в имя поэта – Иннокентий»⁴⁶. К этому комментарию А. В. Федорова, казалось бы, нечего прибавить. Но это именно комментарий, оставляющий в стороне вопрос о том, насколько актуализация сюжета об Одиссее концептуальна для всей книги в целом. Иными словами, является ли мифологема, реализованная в псевдониме автора, сквозной в смысловой структуре сборника «Тихие песни», образует ли она некий конструктивно-художественный принцип?

Если между анаграммой «Ник.Т-о» и лирическим героем «Тихих песен» есть связь, то это приходит в разительное противоречие с выводами исследователей, видевших в последнем интеллигента чеховского покроя. А ведь даже в лучшей работе об Анненском было категорически сказано, что «душа современного человека», изображенная в его лирике, не была «героическим явлением» на античный лад» (Л.Я. Гинзбург)⁴⁷. Но для того чтобы увидеть эту связь, нужно обратиться к представлениям самого Анненского о том, кто такие герои античной трагедии.

Он писал, что это не могли быть ни боги (в силу их чуждости каким-либо страданиям), ни люди (показ которых по-

влек бы за собою изображение «целого груза жизненных мелочей»). Это могло быть только «смертное поколение» богов, которое носило «трагизм в самой неслиянности двух начал своей природы»⁴⁸. Поэтому герой античной трагедии не мог стать объектом изображения современного искусства. Однако само понимание природы трагизма Анненский тем не менее переносил на современного человека и воплощал его в принципах изображения своего лирического героя.

Ведь упомянутая выше концепция «логически-непримиримого соединения» в человеке мира вещей и мира идей, духовного и телесного, которую Анненский развивал на примере творчества Гоголя, характеризует и лирического субъекта «Тихих песен». В лирике Анненского человек, с одной стороны, причастен миру красоты и гармонии, он ищет «следы Ее сандалий между заносами пустынь». Он мучительно вопрошает Творца: «Которое создал Ты я?» Он ищет пути в свою духовную Итаку. С другой стороны, он обречен на пребывание в душной и чадной действительности «трактира жизни», своего рода варианте пещеры Полифема, он знает, что на выходе из этой пещеры его поджидает гибель, и боится, что цель путешествия может оказаться недостижимой, иллюзорной, обманчивой.

Одной из центральных, сквозных и даже организующих сборник «Тихие песни» тем была тема соблазнов и страхов, преследующих лирического героя, внутренне соотношенного с Одиссеем. Эти страхи и соблазны материализованы здесь так же, как материализованы они в мифе. Непонимание мифологической подоплеки самой предметно-образной структуры «Тихих песен» чаще всего и не дает исследователям точно навести свой факус на объект даже при точном ощущении своеобразия предметности стихов Анненского. Так, Л. Я. Гинзбург, обращая внимание на то, что ключевые слова он часто пишет с прописной буквы, объясняла: «У предметных слов Анненского есть второй план; они всегда сопровождают, дублируют нечто другое, и потому они очень естественно совмещаются с абстракциями, с теми даже, которые Анненский пишет с большой буквы – чтобы не было никаких сомнений в их абстрактности». И, приведя несколько наиболее характерных и точных примеров, замечала: «Прописные буквы (ими охотно пользовались символисты) превращают явление в олицетворение»⁴⁹. Наблюдение точно, но вот объяснение – нет.

В стихотворении «У гроба» нарисован интерьер комнаты, в которой лежит покойник, – рояль, кислородная подушка с «рожком для синих губ», тикающие на комод часы, белеющие зеркала, календарь с необорванными листами. Вся эта эмпирика в логике своего разворачивания складывается в итоге в фигуру Смерти:

На консультации вчера здесь Смерть была
И дверь после себя оставила открытой.

Слово «Смерть» здесь написано с большой буквы, но это никак не говорит о совмещении предметных слов с абстракциями. Смерть есть имя собственное, которое обозначает мифологическую реальность⁵⁰. Этот принцип Анненский перенесет и в «Кипарисовый ларец». Так, в стихотворении «Перед панихидой» из «Трилистника траурного» мы встречаемся с похожими образами:

Лишь Ужас в белых зеркалах
Здесь молит и поет
И с поясным поклоном Страх
Нам свечи раздаст.

Это не метафорические, но мифологические страхи, такие же, как Скилла и Харибда в «Одиссее». В сюжете «Тихих песен» лирический герой в поисках своей цели неизбежно должен «проплыть» между Смертью и Страхом, как неизбежно должен искать выхода из пещеры Полифема.

Речь идет не об «абстракциях», а о реально присутствующей действительности, о том, что заявляет себя на уровне повседневности. Но вместе с тем только к бытовым реалиям оно не сводится и ими до конца не расшифровывается, как это получилось, например, у П. Громова. Цитируя строфу из стихотворения «Зимний поезд» («Трилистник вагонный»):

Пока с разбитым фонарем,
Наполовину притушенным,
Среди кошмара дум и дрем
Проходит Полночь по вагонам, –

он комментировал ее так: «Это ведь просто проводник проходит по вагонам»⁵¹. Но ведь Полночь здесь и проводник, и «призрачный монах», и «вор, наметивший карман». Так же, как Смерть в стихотворении «У гроба» или Ужас в стихотворении «Перед панихидой», – это и кислородная подушка, и часы на комод, и завешанные белыми простынями зеркала, и свечи, раздаваемые «с поясным поклоном» на похо-

ронах. И все же это еще и нечто такое, что должен преодолеть человек, чему подвержены в «Зимнем поезде» спящие пассажиры, которых Полночь уже наметила в свои жертвы, совершая обход по вагонам.

В стихотворении «Утро» кошмар близкого конца во время сердечного приступа символизирован образом «мучительно-черных крыл», на призывы которых «замирая, трепещет птенец» – почти останавливающееся в своем трепете сердце.

Но вот приступ миновал –
И, банальный, за сетью дождя,
Улыбнуться попробовал День.

«День» потому и пишется с большой буквы, что он – персонафикация бытия, сызнова улыбнувшегося поэту, обещание *жизни*. Этот День в стихотворении «Тоска возврата» похож на «серафима у Ботичелли», рассыпавшим золотой локон, а в «Падении лилий» «бледный День», улетаая, отдает «черной Ночи... свой факел». Вместе это складывается в сюжет волевого напряжения и борьбы, в которой лирический герой Анненского преодолевает страхи «пещеры Полифема», то есть действительности, где он обречен жить.

Само по себе чувство страха перед жизнью в его стихах бросалось в глаза – оно было в унисон с эпохой. Л. Я. Гуревич в некрологе об Анненском писала об «ужасе перед властным напором жизни, перед теми насилиями, которые она совершает над нами, не желающими приспособляться к ней и не умеющими ей противостоять»⁵². Но ее истолкование темы страха у Анненского как раз делало из его лирического героя «чеховского» интеллигента. Для Анненского категория ужаса существовала, наоборот, в античном контексте. В статье о драме Писемского «Горькая судьбина» (1905) он писал: «Сострадание и ужас в своих художественных отображениях не могут перестать существовать в сфере человеческого творчества, и потому является совершенно химерическим предположение, по которому трагедия осуждается на вымирание» (КО, 58). Трагедия же, как я уже сказал выше, была неразрывно связана для него с понятием героизма.

В стихотворении «В открытые окна» при описании сумрака вечерней комнаты с розовым угольком камина появлялся странный, на первый взгляд, образ:

Не Скуки ль там Циклоп залег,
От золотого зноя хмелен,
Что, розовея, уголек
В закрытый глаз его нацелен?

Почему Скука названа здесь Циклопом, а уголек камина нацелен (и кем?) прямо ему в глаз? Отсыл к известному эпизоду из мифа об Одиссее здесь более, чем очевиден, но что стоит за этим отсылком? Здесь стоит вспомнить, что Скука – такой же центральный мотив «Тихих песен», что и Страх. Она – источник самой грозной опасности в пещере Полифема, она – ее хозяйин.

Вот как реализован мотив скуки в одном из наиболее принципиальных стихотворений «Тихих песен» – «Идеал»:

Тупые звуки вспышек газа
Над мертвой яркостью голов
И скуки черная зараза
От покидаемых столов.
И там, среди зеленолицых,
Тоску привычки затая,
Решать на выцветших страницах
Постылый ребус бытия.

Эти стихи почти исчерпывающе точно прокомментировал Вяч. Иванов: «Это библиотечная зала, посетители которой уже редеют в сумеречный час, когда зажигаются, тупо вспыхивая, газовые лампы, между тем как самые прилежные ревнителы “Идеала” трудолюбиво остаются за своими местами»⁵³. Комментарий тем более ценен, что он, в сущности, – авторский, так как Вяч. Иванов пользовался экземпляром «Тихих песен» с карандашными объясняющими пометами самого Анненского.

«Скуки черная зараза» здесь связана с ежевечерним сидением за библиотечными столами. В многократных и безнадежных поисках «идеала», попытках решить «проклятый ребус» возникает *привычка*. И это в сущности – остановка в тихой библиотечной пристани, где человека настигает одурманивающая инерция, забвения цели за тихим шелестом «выцветших страниц». Мотив наркотического забвения настойчиво повторяется в «Тихих песнях».

Если вернуться к «Трактиру жизни», то в этом стихотворении он тоже, в сущности, центральный: вынести кошмар пошлости, перегар скуки, гробовщика, ждущего в сенах, чтобы свести счеты, можно только забывшись:

Ночь давно снега одела,
Но уйти ты не спешишь;
Как в кошмаре, то и дело:
«Алкоголь или гашиш?»

Алкоголь и гашиш – в значительной мере метафорическое воплощение идеи забвения, и это хорошо видно по стихотворению «Тоска», цитированному выше, где разглядывание узора на обоях, погружение в однообразие их рисунка, на котором

Свились букетом небывалым
Стального колера цветы

приводит к эффекту дурмана, наркотика, «гашиша»:

Но, лихорадку томимый,
Когда неделями лежишь,
В однообразьи их таимый
Поймешь ты сладостный гашиш.

«Гашиш» в этом стихотворении сладостен в той же мере, в какой и смертелен – он сравнивается с отравой липучей бумаги, на которую прилипают соблазненные мухи:

И мух кочующих соблазны,
Отраву в глянце затая,
Пестрят, назойливы и праздны,
Нагие грани бытия.

Та же самая отравка таится и в «глянце центифолий».

Более утонченным и неожиданным мотив опьянения-отравы выглядит в стихотворении «С четырех сторон чаши». Речь идет о «хмельно-розовом напитке» самой жажды существования. Сначала его пьют «нежным баловнем мамаш», затем – согнувшись «под наплывом лет», потом – по привычке, тянущей к «чаше», выпитой до дна. Так утрачивается и забывается сама цель жизни – «мечта»:

Хмельно-розовым напитком
Усыплять свою мечту.

И дно этой чаши – образ, ничуть не менее страшный, чем холод ночи и гробовщик в сенах по выходе из «трактира жизни». Позднее в «Трилистнике вагонном» мягкос, укачивающее купе вагона прямо свяжется с гибелью, с уничтожением:

Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,
Прямо в одурь диванов,
В полосатые тики!

Конечно, речь идет всего-навсего о человеке, засыпающем на диванах купе, обитых «полосатым тиком», но оно также губительно для странствующей души, как и шествие Ночи, обходящей спящих пассажиров – свои жертвы. Так что Ахматова чрезвычайно точно написала об Анненском: «Весь яд впитал, всю эту одурь выпил».

Вот почему к «Тихим песням» Анненский поставил эпиграф, в котором бралась под сомнение красота как принцип переживания действительности и как выражение идеала:

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

Чрезвычайно важна подоплека этого эпиграфа, приоткрывающаяся в том варианте строфы, который остался в стихотворении «Не могу понять, не знаю...», не вошедшем в «Тихие песни»:

Из разбитого фиала
Всюду в мире разлита
Или мука идеала,
Или муки красота.

В этом варианте «мука идеала» оказывалась равноценной «муке красоты», и возникал кощунственный оттенок мысли о том, что страдание само по себе может стать предметом эстетического переживания. В этом случае красота становилась самым утонченным и самым привлекательным родом «гашиша» – она нейтрализовала страдание и боль, заглушала «муку». В лирике Анненского это был самый мощный из всех соблазнов – причем соблазн эпохальный, гипнотизирующий всю поэтическую эпоху «конца века». Пожалуй, его не миновал никто из крупнейших поэтов – современников автора «Тихих песен». Другое дело, что не все могли его преодолеть. Анненский – смог, хотя он сам писал о расширении области прекрасного как о главном достижении новой лирики.

Л. Я. Гинзбург заметила, что человек у него «страдает в прекрасном мире, овладеть которым он не в силах»⁵⁴. На самом деле проблема у Анненского была намного сложнее. Я уже сказал о стихотворении «Черное море», в котором решительно отвергался «далей красочных обман» ради трезвого понимания, что за ним скрывается «Смерти чаша

пировая». Но и в «Трактире жизни», и в «Чаше жизни», и в стихотворении «Тоска» дурман непременно таит в себе долю эстетического наркоза, иначе он не сможет действовать на человека. В стихотворении «Падение лилий» звук сухих падающих цветов приобретает как бы некую волшебную очаровательность:

А ты, волшебница, налей
Мне капель чуткого забвенья,
Чтоб ночью вянущих лилей
Мне ярче слышать со стеблей
Сухой и странный звук паденья.

«Звук паденья» – звук смерти, но он-то здесь привлекателен и ярок. Однако смысловой центр стихотворения все же не в этом образе, а в непонятном, на первый взгляд, оксюмороне – «чуткое забвенья».

В своих воспоминаниях об Анненском Вал. Кривич писал: «Его сон, в большинстве случаев, выражался в каком-то легком, прозрачном полузабытьи, во время которого неустанно продолжала работать мысль... Это почти непрерывное ощущение безотдышной работы мысли, которое было иногда, по его словам, поистине мучительным»⁵⁵. «Чуткое забвенья» в процитированных стихах, собственно, и есть «безотдышная работа мысли», которая противостоит силе очарования «вянущих лилей» и находит звук их паденья «сухим и странным», то есть *мертвым*. Мысль распознает в ярком эстетическом явлении – *смерть*. Еще острее эта коллизия проявлена в стихотворении «Сентябрь»:

Раззолоченные, но чахлые сады,
С соблазном пурпура на медленных недугах,
И солнца поздний пыл в его коротких дугах,
Невластный вылиться в душистые плоды.

.....
Но сердцу чудится лишь красота утрат,
Лишь упоение в замороженной силе;
И тех, которые уж лотоса вкусили,
Волнует вкрадчивый осенний аромат.

Как известно, в «Одиссее» спутники хитроумного героя попадают на остров лотофагов, где вкусив дарующего забвенья лотоса, забывают о конечной цели своего путешествия. В этом стихотворении мотив лотоса связан с упоением наркотической красотой золота и пурпура, в которых одета умирающая природа. Нетрудно различить в лирическом

описании этой красоты отсыл к хрестоматийным строчкам Пушкина:

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и золото одетые леса.

Однако, в противовес Анненскому, у Пушкина осенняя природа просто прекрасна, тогда как здесь речь идет об обаянии смерти. Пышность осеннего пейзажа для автора «Тихих песен» – пышность распада и тления. «Вкрадчивый аромат» источают гниющие листья и застоявшиеся сентябрьские пруды (те самые, что названы «черными» и «бездонными»). Но между лирическим героем стихотворения и «теми, которые уж лотоса вкусили», проведена твердая разграничительная черта. Эстетическое обаяние распада его тоже волнует, но не настолько, чтобы окончательно поддаться ему и забыть о том, что это – смерть. Косвенно здесь присутствует отсыл еще к одному эпизоду из «Одиссеи» – когда Одиссей не смог удержаться от желания услышать соблазнительное пенье сирен, но нашел способ избежать неизбежной при этом гибели.

Вот почему глубоко неправ был М. М. Бахтин, когда назвал лирику Анненского «голосом вне хора» и определил ее как «декадентскую»⁵⁶. В основе его творчества лежала прежде всего величайшая духовная трезвость, сопряженная с мощным устремлением к идеалу, что и роднило Анненского с Пушкиным. Иное дело, что пушкинская поэзия не знала тех соблазнов, которые преодолевала поэзия Анненского. Для этого преодоления требовалась мобилизация воли, постоянное бодрствование мысли. Циклоп Скуки потому и хмелен от «золотого зноя», что дневное бытие напоемно многообразными дурманами, расслабляющими и усыпляющими сознание. Розовый уголек в камине, направленный ему прямо в глаз, – это знак непрестанного духовного бодрствования, волевого усилия, не позволяющего личности поддаться опасному и губительному соблазну. При этом Анненский не меньше Бахтина понимал, что поэту-лирику необходима хоровая поддержка, что в одиночку невозможно преодолеть страхи и соблазны существования.

«Кипарисовый ларец» стал решением проблемы «хора», выходом лирики в пространство трагедии, реализацией тех надличных художественных смыслов, того имперсонального пафоса, которые Анненский видел в античной драме.

«Страшное и властное слово»

«Кипарисовый ларец» был загадкой уже для первых его читателей и критиков. В Брюсов писал, что в этой книге собрана «сотня стихотворений, искусственно и претенциозно распределенных в “трилистники” (по три) и “складни” (по два)» (VI, 328)⁵⁷. С тех пор сомнение в органичности композиции «Кипарисового ларца» стало перманентным. Д. Е. Максимов находил лирику Анненского вообще лишенной «развитых, интегрирующих» мифологем и признавался, что по этой причине трудно «уловить логическую закономерность, поступательное движение или организующую состав книги сквозную мысль»⁵⁸. Л. Я. Гинзбург соглашалась с Брюсовым в том, что композиция «Кипарисового ларца» искусственна. Но она видела в этой книге идею «взаимной сцепленности всех вещей» и полагала, что Анненский попытался выразить ее «внешней связью всех стихотворений»⁵⁹. Но либо идея книги органически выражена ее композицией, либо неорганичность композиции свидетельствует о надуманности самой идеи. Есть еще мысль А.В. Федорова о том, что главный принцип построения «Кипарисового ларца» состоит в организации художественных контрастов⁶⁰, но ведь сами по себе контрасты тоже должны выражать какую-то концепцию. Они – не цель, а средство композиции.

В «Тихих песнях» интегрирующей была античная мифологема. В «Кипарисовом ларце» художественная целостность достигалась совершенно иным путем, а ориентация на античность приводила к иным художественным принципам, о которых далее и пойдет речь. Замечу только для начала, что концепция второй и главной книги Анненского не была закодирована в каком-то одном мифологическом сюжете, который играл бы сквозную организующую роль, как это было в «Тихих песнях». Она была реализована в самом построении книги, состоящей из «трилистников», «складней» и «разметанных листов». И связано это было не с прихотью поэта-импрессиониста, но с глубочайшими раздумьями о возможности перенесения мифа на почву современного искусства.

В своем обращении к античности Анненский не был одинок. Рядом с ним выделялась фигура Вяч. Иванова, в творчестве и эстетике которого античность занимала не меньшее место. Однако этим двум современникам не суждено было стать единомышленниками при всей, казалось бы, общности их устремлений. Более того, они вступили в полемику, смысл и исход которой был чрезвычайно важен для последующего развития поэзии 10-х годов. Еще важнее он для понимания позиции самого Анненского как автора «Кипарисового ларца».

Взаимоотношениям Вяч. Иванова и И. Анненского была посвящена работа И. В. Корецкой. Но несмотря на то что полемика их была прослежена здесь очень подробно и тщательно, с выводами этой работы вряд ли можно согласиться. И. В. Корецкая полагает, что «антидогматизму Анненского... противостоял ценностный мир Иванова с его верой в незыблемые нормы должного и оптимистического жизнеспособия». Это – с одной стороны. С другой – они разошлись потому, что «функция символа по Анненскому – субъективно психологическая, в отличие от ознаменовательной у Иванова»⁶¹. Но что означает «антидогматизм Анненского»? В каком качестве он противостоял «ценностному миру» его оппонента? Можно говорить о том, что с позиций последовательного антидогматизма критиковал Вяч. Иванова Лев Шестов⁶² – и это будет понятно. Что же касается косвенного упрека автору «Кипарисового ларца» в субъективном психологизме, то он совершенно неоснователен, да к тому же повторен вслед за Вяч. Ивановым. На самом деле центром их спора была проблема нового художественного метода и выбора пути, по которому должна была развиваться русская поэзия.

Анненский вступил в спор с Вяч. Ивановым в своей предсмертной статье «О современном лиризме», где он высказал мысль о том, что мифотворчество автора «Кормчих звезд» есть не столько живая художественная концепция, сколько интеллектуальная конструкция. По мысли Анненского, поэзия Вяч. Иванова выполняет по отношению к этой конструкции служебную, вспомогательную роль, являясь переложением мифов, зачастую мало известных широкому читателю. Предлагая дать к его стихам комментарий, без которого они вряд ли будут понятны, Анненский говорил, по сути, о неудаче «мифотворчества»: «А между тем

миф тем-то и велик, что он всегда общепонятен. В нем не должно быть и не может быть темнот» (КО, 383). В письме к М. Волошину Анненский, соотнося мифотворческую лирику Вяч. Иванова с опытом реального читателя, иронически замечал: «Что сделал с русской публикой один Вячеслав Иванович?.. Насмерть напугал все Замоскворечье... Пуще Артюра Рембо. Мы-то его понимаем, нам-то хорошо и не боязно, даже занято... славно так. А сырой-то женщине каково?» (КО, 488).

«Мифотворчество» Вяч. Иванова предполагало обращение к давно забытым пластам коллективного сознания, которое должен оживить в народной душе тайновидец, пророк, жрец. Поэт, выступая в этой роли, должен идти от «видимой реальности» к «более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровенной», то есть – «тропою символа к мифу»⁶³. Художник-одиночка, символически прозревающий мифическую реальность, и коллективная народная душа должны встретиться в будущем религиозно-творчески преображенном мире.

Анненский противопоставил концепции поэзии как тайновидения и тайноведения понимание ее как *органа восприятия*. В стихотворении «Поэту», которое, как мне думается, несло в себе прямые отголоски спора с Вяч. Ивановым, он сформулировал свой принцип следующим образом:

Красой открытого лица
Влекла Орфея пиерида.
Ужель достойны вы певца,
Покровы кукольной Изиды?
Люби раздельность и лучи
В рожденном ими аромате.
Ты чаши яркие точки
Для целокупных восприятий.

Поэзия, основанная на чувственном опыте («целокупные восприятия») противопоставлялась здесь поэзии мистических прозрений и сверхчувственных интуиций («покровы Изиды»).

Вяч. Иванов вынужден был отвечать Анненскому уже после его внезапной смерти в ноябре 1909 года. В статье-некрологе, опубликованной в № 4 «Аполлона» за следующий год, он возвращал Анненскому упрек в зашифрованности и герметичности стихов и даже попытался сформули-

ровать сущность лирического метода Анненского: «Поэт-символист этого типа берет исходной точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное, часто даже вовсе не называя его, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта переживанием, и иногда впервые назвать его – прежде обычным и пустым, ныне же многозначительным именем». Творчество этого типа, по мнению Вяч. Иванова, было уже пройденным этапом в развитии символизма и ныне оно «почти оставлено». Оно не открывает «двери в тайну», а «возвращает нас, по совершению экскурсии в область “соответствий”, к герметически замкнутой загадке такого же явления»⁶⁴. Этот лирический метод он назвал методом Анненского – Малларме.

Имя Малларме возникло здесь не случайно. Ведь и Анненский в статье «О современном лиризме» пенял Вяч. Иванову на то, что он «не создает, как Стефан Малларме, особого синтаксиса», который «задевает в вашем чувствилище такие струны, о которых вы и думать забыли» (КО, 332–334). Очевидно, что понимание поэтики и эстетики Малларме у них было разным, если не противоположным. Для Вяч. Иванова этот французский символист был образцом творчества субъективно-психологического характера, восходящего к принципу «соответствий» Бодлера. Но Анненский смотрел на Малларме иначе.

Эстетика Малларме, как известно, основывалась на принципе суггестии, в основе которого лежал принципиальный отказ от прямого называния предметной реальности и выражении их внутренней сущности путем *внушения*. Поэт оперировал в этом случае не словами, но их отношениями, добиваясь выражения «невыразимой» логически сущности бытия. Как писал польский исследователь С. Яроциньский, Малларме «полагал, что сможет вызвать к жизни произведение, которое в иных, куда более сложных культурных и социальных условиях сумеет выполнить миссию, подобную миссии греческой трагедии, объявляющей людям волю богов», а следовательно, ликвидировать в акте поэтического творчества границу, отделяющую «я» от «не-я»⁶⁵. Однако реально Малларме создавал стихи, язык которых напрочь расходился с «грамматикой» повседневного языка. Так что у Вяч. Иванова были основания видеть

в этом методе проявление изощреннейшего субъективизма и индивидуализма⁶⁶.

Увы, Анненский уже не мог ответить на упреки своего оппонента. Но он предвидел их и упредил. В статье «Что такое поэзия?», оставшейся незавершенной, он выступал почти как прямой последователь Малларме, утверждая, что поэт изъясняется не словами, но «символами психических актов», целью которых является «поэтический гипноз» (КО, 202). Чуть раньше в статье «Драма на дне» он написал о том, что слово есть прежде всего «внушающий символ» (КО, 71). Это было продуманным выводом из собственной поэтической практики, но вместе с тем высказывания Анненского удивительно перекликались с аналогичными мыслями Малларме: «Назвать предмет – значит на три четверти уничтожить наслаждение от поэмы, которая создается из постепенного угадывания; внушить его образ – вот мечта. Постепенно вызывать предмет и через ряд расшифровок добыть из него состояние души – это значит найти превосходное употребление тайне, какую заключает в себе символ»⁶⁷.

И все же, несмотря на сходство позиции Анненского и Малларме, между ними было различие, мимо которого прошел Вяч. Иванов. Парадокс Малларме заключался в том, что, по точному замечанию Г. Померанца, с одной стороны, здесь было стремление схватить в акте поэтического высказывания «внезапный образ целого», его «таинственную глубину», а с другой – все это осложнялось и затемнялось «захваченностью формальным экспериментом», элитарным противопоставлением языка поэзии – языку прозы⁶⁸. Анненский, находившийся внутри русской художественной традиции, двигался в совершенно другом направлении. Более того – у него была другая задача.

«Новая поэзия, – писал он в той же статье “Что такое поэзия?”, – ищет точных символов для ощущений, то есть реального субстрата жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию» (КО, 206). Взгляд на поэзию, осуществляющую прежде всего выявление внутреннего родства «людей между собой» позволяет видеть в нем в большей мере наследника Толстого и Достоевского, чем Бодлера и Малларме, но переработавшего, обогатившегося опытом двух последних. Бодлеровские «со-

ответствия» и тяга Малларме к «имперсональному» языку лирики сыграли здесь свою роль, но не они определили внутреннюю задачу творчества Анненского.

Анненский хорошо понимал, что современная поэзия рождена индивидуалистической традицией, а современный художник – представитель индивидуалистической эпохи. Он не раз подчеркивал, что «поэзия становится все индивидуальнее», что проявления творчества становятся «чересчур прихотливыми» (КО, 71). Мифологема Одиссея, определившая язык и структуру «Тихих песен», также была плодом сугубо индивидуального творчества и требовала для своей расшифровки античного культурного кода (думаю, с этим было связано то, что Анненский так упорно отстаивал необходимость классического образования). Но сама по себе апелляция к античному мифу не ликвидировала разрыва между «индивидуальной психологией» и «психологией толпы». В «Тихих песнях» Одиссей – не герой эпического сказания, но персонаж драмы, переживающий глухое, глубочайшее одиночество. И сам Анненский, понимая грандиозность расстояния между античностью и современностью, по точному замечанию Мандельштама, «никогда не сближал внешне русского и эллинского мира» (II, 181).

Можно было сколько угодно провозглашать в качестве образца имперсонализм античной трагедии и мифа, но последний давно стал областью специализированного знания и в этом качестве не мог войти в стихи. В статье «Что такое поэзия?» Анненский писал, что «и каталог кораблей был настоящей поэзией, пока он внушал», но теперь «живые цепи цветущих легенд... стали поблекшим достоянием синих словарей, напечатанных в Лейпциге» (КО, 204). Можно было сохранить присутствие античности в сознании русских современников как часть школьного или университетского образования, но поэт ставил перед собой совершенно иную задачу. Он искал «точные символы для ощущений», или, как он выразился в стихотворении «Поэту», «для целокупных восприятий». Здесь ему и потребовалась идея Малларме о внушающей поэзии.

В той же статье «Что такое поэзия?», которая, видимо, должна была стать обобщением творческого опыта автора «Кипарисового ларца», он писал о том гипнозе, который вызывает поэтическое слово: «...Гипноз этот, в отличие от медицинского, оставляет свободной мысль человека

и даже усиливает в ней ее творческий момент» (КО, 202). В данном случае Анненский мыслил не только как поэт, но и как филолог. Еще в 1904 году в письме к А. Н. Веселовскому он утверждал, что слово есть прежде всего объективация переживания, то есть «возбудитель, а не только выразитель мысли» (КО, 592). В «Кипарисовом ларце» точное филологическое понимание специфики художественной коммуникации переведено было в сферу собственно художественных задач.

Не исключено, что на Анненского в этом плане повлияли идеи А. А. Потебни, пользовавшегося известностью в петербургской университетской среде⁶⁹. Как известно, Потебня – вслед за В. Гумбольдтом – считал, что проблема понимания не сводится к простой передаче мысли: «Говорить значит не передавать свою мысль другому, а только возбуждать в другом его собственные мысли»⁷⁰. Слово, по Потебне, «объективирует мысль», то есть оно создает мысль в качестве объекта, подлежащего восприятию других субъектов. «Оно устанавливает между замкнутыми в себе личностями связь, не уравнивая их содержания, а, так сказать, настраивая их на гармонический лад»⁷¹.

Язык понимался, таким образом, как некое поле, в котором посредством индивидуальных высказываний актуализируется надличное сознание, состоящее, с одной стороны, из множества самостоятельных «я», с другой – не сводимое ни к одному из них и тем не менее образующее единое целое. Анненскому это давало возможность при утверждении права творческой личности на эстетическую «прихотливость» и усложнение языка индивидуального высказывания сохранять идею «имперсональности» художественного творчества. В античной культуре это надличное сознание было представлено мифом⁷². Мифологема Одиссея в «Тихих песнях» не могла, естественно, выполнить ту задачу, которую ставил перед собой Анненский. Нужна была актуализация каких-то иных, не менее универсальных, но органически присущих русской культуре смыслов, которые обладали бы способностью быть внушаемыми.

Понятно, почему Анненский и Вяч. Иванов не смогли договориться о методе новой русской поэзии. Последний исходил из того, что мифотворчество и соборность предполагают освобождение от всего «эгоистическислучайного и внешнеобусловленного»⁷³, тогда как Анненскому требо-

валось именно «случайное», «внешнеобусловленное» – для того, чтобы создать «беглый язык намеков», «недосказов», «музыкальную потенцию слов». Анненский видел задачу поэта в «возбуждении в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний, интенсивностью проснувшейся тоски, нежданностью упреков восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко-интимное и субъективное, но и более действенное значение. Музыка символов поднимает чуткость читателя: она делает его как бы вторым, отраженным поэтом» (КО, 102). Таким образом, поэзия мыслилась Анненским не только как нечто создаваемое индивидуальным творческим «я», но и как воспринимаемое, возбуждаемое, объективируемое в другом сознании.

Это было близко поискам Малларме в области слова, понимаемого как род «гипноза». Но, с другой стороны, у этой тенденции была своя почва – генетически принципы поэтики Анненского восходили к тому, что сделал для русской поэзии Фет, который считал, что «реальность песни заключается не в истинности высказанных мыслей, а в истинности выраженного чувства», что само стихотворение есть прежде всего «новый центр для передачи чувства»⁷⁴. Но фетовская лирика, основанная на правде выраженного чувства, развивала пушкинские принципы гармонизации переживания. Для Анненского эта сторона фетовской традиции была невозможной и недоступной. Ни природа, ни общественная жизнь не позволяли ощутить реальность этой гармонии. И вместе с тем поиск гармонических оснований бытия и творчества Анненским не снимался.

Точка соприкосновения Анненского с пушкинской традицией возникала там, где личность признавала над собою безусловную «власть вещей» (Пушкин называл это «силою вещей»). Но у Пушкина было живо унаследованное еще от XVIII века чувство эпической общности с национально-историческим целым, тогда как лирическим субъектом Анненского становилась изолированная, мучающаяся своим одиночеством личность. Гармония могла возникнуть лишь в результате преодоления этой отчужденности. Поэтому вопрос о новом лирическом методе, обращенном к целостному, универсальному смыслу бытия был для Анненского глубоко принципиален. В «Тихих песнях» была сделана заявка на этот метод, но сама проблема оставалась нерешенной.

Однако в этой книге уже было нащупано то, что потом получит развитие в «Кипарисовом ларце».

Если вернуться к цитированному выше стихотворению «Идеал» и тому комментарию, который дал ему Вяч. Иванов, то станет понятным, в чем именно «Тихие песни» предварили «Кипарисовый ларец». Точность комментария, как я уже сказал, была обусловлена подсказкой самого Анненского, но ведь и Вяч. Иванову был хорошо знаком опыт библиотечного читателя, не раз допоздна засиживавшегося в читальном зале при «тупых вспышках» газовых ламп. Совпадение опыта поэта и критика было налицо. Возможно, что сидел Вяч. Иванов за теми самыми «синими словарями, напечатанными в Лейпциге», которые позже потребовались Анненскому как автору статьи «О современном лиризме» для того, чтобы комментировать мифотворческую лирику автора «Кормчих звезд». Изнутри этого общего опыта можно было «восполнить недосказанность» стихотворения.

Субъективно-прихотливая логика ассоциативных связей, на которую тем не менее нападал Вяч. Иванов, была обращена именно к опыту другого человека, к его «личным воспоминаниям». И когда такое совпадение происходило, рождалось проникновенно-точное прочтение стихов «Кипарисового ларца» – подобное тому, которое мы находим в статье А. Гизетти 1923 года, где он разбирает стихотворение «То и Это» из «Трилистника кошмарного»:

Ночь не тает. Ночь как камень.

Плача, тает только лед.

И струит по телу пламень

Свой причудливый полет.

Но лопочут, даром тая,

Ледышки на голове;

Не запомнить им, считая,

Что подушек только две.

И что нужно лечь в угарный,

В голубой туман костра.

Если тошен луч фонарный

На скользоте топора.

Логика этих образов с первого взгляда может показаться совершенно герметичной, но они безошибочно «расшифровываются», как только подключается личный чувственный опыт.

«Здесь психика больного (“счет подушек”) слита воедино с воображением краткого жизнесознания снежинок, – писал А. Гизетти, – которым после топора (колют лед, во дворе под фонарем), надо таять на голове больного (“угарный голубой туман костра”)⁷⁵. Для понимания этих строк критику потребовалось знать, что такое ночной кошмар температурающего больного; как колют лед топором во дворе, чтобы остудить жар ледышками, положенными на лоб. Здесь требовалась не мифологическая эрудиция, но встречный жизненный и психологический опыт, чтобы в ответ родилось понимание, или, как писал А. А. Потенбя, цитируя Гумбольдта, установилась связь «между замкнутыми в себе личностями», чтобы в чужом, незнакомом было узнано, опознано свое, родное. Именно здесь Анненский реально подошел к самой основе того явления, которое Аристотель назвал катарсисом.

В одной из последних работ по теории трагического Н.В. Брагинская уточнила, что традиционное понимание катарсиса как «очищения страстей» основывалось на прочтении списка «Поэтики» Аристотеля XIV века. Тогда как в более ранних списках речь идет не о «страстях», а об «узнаваниях», «знаниях». Таким образом, катарсис в истолковании Аристотеля означал достижение «ясности понимания», то есть узнавания в сюжете трагедии мифа⁷⁶. Трагедия как бы индуцировала в сознании зрителей единство мифа, объединяя в момент трагического действия автора, актеров и зрителей. Если Вяч. Иванов (вслед за Ницше) истолковывал это единство как *экстаз*, то есть как выход личности за свои собственные пределы, то у Анненского речь шла о единстве человеческой судьбы в бытии, основанном на общности чувственного и экзистенциального опыта, на узнавании себя в другой, незнакомой судьбе. Трагедийность и катартичность его лирики не изымали личность из границ повседневного, но трансформировали его и выводили в сферу надличного. Но последнее уже не могло быть опознано как античный миф, и потому бессмысленно искать в «Кипарисовом ларце» какую-либо античную мифологему интегрирующего характера.

В одном из писем к М. Волошину Анненский писал: «...Самое страшное и властное слово, т. е. загадочное – может быть именно слово – будничное» (КО, 486). Именно будничное слово и может выразить существование лич-

ности в мире, с его «триадой измерений». Оно действует на читателя не тем, что точно называет предмет, а тем, что наводит его опыт на похожий другой, позволяет догадаться о том, что в глубинах своих личностных переживаний он не одинок. Даже если не догадаться, читая стихотворение «То и Это», о том, что здесь колют лед под фонарем, то сама по себе «скользота топора» не может не вызвать страха и отворачивания, смутного ощущения близости тошнотворно осязаемой смерти, некоего жуткого насилия. А это логически подводит к разгадке концовки стихотворения:

Но отрадной до рассвета
Сердце дремой залито,
Все простит им... если это
Только Это, а не То.

«Это» и «То» – такие же персонифицированные страхи существования, как Ужас, Смерть, Страх, Полночь. В данном случае перед нами табуированные именованные Болезни и Смерти, тех двух реальностей, которые хорошо знакомы каждому из нас. Они всегда переживаются очень лично и в то же время – универсальны, всеобщы, даны *всем*. Так что в стихотворении «То и это» переживается личный, индивидуальный опыт в той же мере, что и родовой, всеобщий. Не случайно еще в «Тихих песнях» Анненский дал такую формулу единства родового и частного:

И нет конца, и нет начала
Тебе, тоскующее Я.

Утверждение общего, родового в частном, неповторимом тоже было «пушкинской» чертой, удержанной Анненским в эпоху принципиального лирического субъективизма.

Прозаизмы Анненского, о которых точно и хорошо писала Л. Я. Гинзбург, были следствием стремления исходить из повседневного и будничного как из присущего всем единого опыта. Сам он говорил о том, что необходимо сделать «психическое содержание» символическим актом (КО, 202). Было бы глубоко неверным истолковывать на основе этого высказывания функцию символа «субъективно-психологической», как это получалось у цитированной выше И. В. Корецкой. Напротив, Анненский здесь как бы предвосхищал идею Карла Юнга о «коллективном бессознательном»⁷⁷. В конце жизни он вообще пришел к выводу, что «фантом творческой индивидуальности почти исчерпан»,

а «центр чудесного должен быть перемещен из разоренных палат индивидуальной интуиции в чашу коллективного мыслестрадания» (КО, 477). Иногда критики Анненского догадывались о его наиболее глубинных устремлениях, ощущая в его стихах «ту силу, с которой Анненский умел придать интимному выражению какой-то объективный характер»⁷⁸. Но тем не менее концепция «Кипарисового ларца», выраженная всей композицией книги, так и оставалась неп прочтенной. Она требовала не столько интеллектуально-го разгадывания, сколько встречного духовного опыта.

«Я» и «не-Я»

Наиболее авторитетным истолкованием концепции «Кипарисового ларца» была идея Л. Я. Гинзбург о том, что здесь мы имеем дело с мыслью о мучительной сцепленности человека с прекрасным миром, которым невозможно овладеть⁷⁹. Но так как это прочтение было невыводимо из особенностей композиции «Кипарисового ларца», то группировку стихотворений по «трилистникам» и «складням» она сочла внешней и в общем-то необязательной. Если учесть, что сам Анненский не успел завершить работу по формированию книги, и она доводилась до конца Вал. Кривичем⁸⁰, то аргументация Л.Я. Гинзбург кажется вполне убедительной.

Один из ее анализов (анализ «Мучительного сонета» из «Трилистника призрачного») должен был подтвердить правоту интерпретации. «В сонете Анненского, – писала Л.Я. Гинзбург, – человек измучен не страшным и отталкивающим миром, а миром прекрасным в своих осязательных подробностях»⁸¹. Но стоит обратиться к тексту стихотворения Анненского, чтобы увидеть зыбкость этой трактовки:

Едва пчелиное гуденье замолчало,
Уж ноющий комар приблизился, звеня...
Каких обманов ты, о сердце, не прощало
Тревожной пустоте оконченного дня?

Нетрудно увидеть, что речь идет не о красоте окружающего мира, но о его обманчивости. «Оконченный день»

пуст, потому что он обманул лирического героя, потому что в нем не состоялось, не воплотилось ожидаемое. Далее разворачиваются приметы этого ожидаемого и невозможного счастья:

Мне нужен талый снег под желтизной огня,
Сквозь потное стекло светящего устало,
И чтобы прядь волос так близко от меня,
Так близко от меня, развившись, трепетала.

Мне надо дымных туч с померкшей высоты,
Круженье дымных туч, в которых нет былого,
Полузакрытых глаз и музыки мечты,

И музыки мечты, еще не знавшей слова...
О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне,
Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!

Сквозной мотив «Трилистника призрачного» – в ощущении призрачности тех ценностей, которые открываются человеку в объективном мире, и прежде всего – *красоты*. Стоит положить рядом второе стихотворение «трилистника» – «Квадратные окошки», чтобы убедиться в этом. Лирический герой беседует с луной, которая напоминает ему о том, как прекрасны были встречи с любимой девушкой в годы его юности:

«Ты помнишь тиховойные
Те вешние утра,
Когда ее кисейная
Тонка была чадра.

Ты помнишь сребролистую,
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?»

Л. Я. Гинзбург права лишь в том, что *этой* красотой невозможно овладеть, но вовсе не потому, что лирический герой Анненского слаб, безволен, «не в силах реализоваться», хотя «перед ним совершенно реальные ценности»⁸². Дело в том, что ценности эти подвержены мощной власти вещей, тому закону перемен, о котором идет речь в стихотворении:

«А знаешь ли ты, что тут она?»
«Возможно ль, сколько лет?»

«Гляди – фатой окутана...

Узнал ли узкий след?

Так страстно не разгадана,

В чадре живой, как дым,

Она на волнах ладана

Над куколом твоим».

«Она... да только с рожками,

С трясучей бородой –

За чахлыми горошками,

За мертвой резедой...»

Это превращение красавицы в жуткую старуху чем-то напоминает о метаморфозе гоголевской панночки из «Вия», однако при всей любви Анненского к Гоголю здесь совершенно отсутствует романтическая сказочность. Реальной оказывается здесь вполне «реалистическая» логика превращений объективного бытия. Об этой логике Анненский напишет в «Трилистнике дождевом»:

И в миг, что с лазурью любилось,

Стыдливых желаний полно,

Все темною пеной забилось

И нагло стучится в окно.

Не красотой и не любовью, но обманчивой их наглостью измучен человек у Анненского:

О, нет, без твоих превращений!

В одно что-нибудь застывай!

Его «Мучительный сонет» потому и «мучительный», что «оконченный день» с ужасающей наглядностью демонстрирует «тревожную пустоту», что сердце прощает этот обман еще и еще раз и сызнова мечтает о «музыке мечты, еще не знавшей слова», то есть о невоплощенном и невоплотимом.

К сожалению, до сих пор в исследованиях об Анненском повторяется одна и та же мысль о безволии его лирического героя, который, говоря давними словами М. Волошина, «только смотрит и мучительно-пассивно переживает»⁸³. Как раз наоборот – Анненский демонстрирует в «Кипарисовом ларце» все ту же трезвую и бескомпромиссную работу бодрствующего духа, что и в «Тихих песнях». В понимании той истины, что красота и любовь есть всего лишь моменты «превращений» неуловимого и обманчивого целого, не было ни усталости, ни безволия. Сам Анненский сказал об этом кратко и сильно: «Побеждает мысль, так как

только мысль может разложить обаяние на элементы и сделать его отвратительным»⁸⁴.

В русской поэзии XIX века была предпринята попытка подвергнуть эмоцию («страсть») жесткому и бескомпромиссному анализу. Я говорю о Баратынском, который создал в жанре элегии, наиболее «эмоциональном» и задушевном в жанровой системе, доставшейся ему по наследству из XVIII века, особую поэтику – поэтику «разуверения». Позже, в начале XX века, свой вариант рационалистической поэтики создаст Заболоцкий. В его поэзии красота объективного мира (прежде всего природного) будет разъята на «элементы» и как бы освобождена от логики чувственного восприятия. То, что до сих пор воспринималось как «прекрасное», неожиданно оказывалось отвратительным – как, например, «гармония природы» в «Лодейникове». Однако Анненский на этом фоне смотрится тем не менее своеобразно и неповторимо.

Логика превращений в «Квадратных окошках» не является результатом аналитического разъятия предмета или чувства. Анненский нигде не покидает почву *опыта, переживания*, чувственных данных. Просто он берет явление в полноте его временного цикла, в исчерпанности его метаморфоз: от девушки в «кисейной чадре» до старухи «с рожками, с трясучей бородой». Тут нет места «чеховскому» безволию – тяжесть понимания требует здесь от человека максимального мужества, внутренней волевой собранности. Ведь почти на глазах исчерпывают себя красота и любовь, взятые не как «чудное мгновенье», а как временная длительность. Этим качеством в русской поэзии прошлого века более всех был наделен Пушкин, умевший видеть вещи в полноте их онтологического развития, прикасавшийся к трагедийному процессу исчерпания жизни и страсти.

В стихотворении «Под небом голубым страны моей родной...» он потрясенно описывал ощущение, с которым встретил известие о гибели некогда любимой женщины. Потрясенность касалась не факта смерти, но того равнодушия, с которым этот факт был воспринят:

Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть
И равнодушно ей внимал я.

Переживается *исчерпанность* любви, возникшей и умершей во времени. Переживается сама роковая перемена,

произошедшая в личности неожиданно для нее самой, но тем не менее вполне закономерно – как непреложный закон бытия:

Где муки? Где любовь? Увы, в душе моей
Для бедной легковой тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

«Сила вещей» оказывается мощнее самой пламенной страсти, и любовная тема в этом стихотворении, в сущности, нейтрализована пониманием этой истины. Подобная метаморфоза происходит и с лирическим героем «Квадратных окошек», хотя, казалось бы, лирическая ситуация там внешне совершенно иная.

Зрелый Пушкин искал и находил свой противовес этой силе – в законе смены возрастов, поколений и просто состояний личности, что не отменяло драматической остроты в переживании самих ситуаций. Но вместе с тем он каждый раз отыскивал и отстаивал внутреннюю целесообразность этого процесса. Так, в стихотворении «Три ключа» юность и творчество осмыслены, с одной стороны, как непреходящие ценности любого человеческого бытия, и с другой – как нечто никогда не дающееся личности навсегда и не утоляющее жажды существования. В этом раскладе наиболее неутешительным и фатальным исходом оказывалось «забвенье», но именно оно-то и осознавалось Пушкиным как высшая степень утоления желаний:

Последний ключ, холодный ключ забвенья...
Он слаще всех жар сердца утолит.

У Анненского есть свой эквивалент пушкинскому «забвенью» – «равнодушие»:

О, дайте вечность мне, – и вечность я отдам
За равнодушие к обидам и годам.

Но его «равнодушие» не является, как у Пушкина, закономерным завершением жизни, а попыткой уйти от обиды существования. Для Пушкина существует некая разумная распределенность всех этапов человеческого бытия, каждый из которых для личности ни случаен, ни обиден, в каждом есть возможность сохранить свое достоинство. У Анненского судьба человека осознана иначе – под знаком несправедливости, насилия, уязвленности. Разумным перестает ощущаться сам ход бытия.

В стихотворении «Вербная неделя» («Трилистник сентиментальный») речь идет о предпоследней неделе Велико-го поста, которая завершается Вербным воскресеньем, посвященным въезду Христа в Иерусалим. В системе православных праздников это – приуготовление к чуду Воскресения и победы над смертью. Однако вопреки ожидаемому чуду Вербная неделя уплывает «на последней, на погиблой снежной льдине»:

Уплывала в дымах благовонных,
В замираньи законов похоронных,
От икон с глубокими глазами
И от Лазарей, забытых в черной яме.

Евангельский Лазарь символизирует здесь не Воскресение, а ущербность и невозвратимость каждой человеческой жизни. И к тому же он подан в контексте стихотворения не как уникальный случай чуда, а как общее роковое правило:

Стал высоко месяц на ущербе,
И за всех, чья жизнь невозвратима,
Плыли жаркие слезы по вербе
На румяные щеки херувима.

Эта тема будет продолжена в «Трилистнике ледяном», где весна также предстает не временем пробуждения и Воскресения, но символом гибели, распада, смерти:

Нежны травы, белы плиты,
И звонит победно медь:
«Голубые льды разбиты,
И они должны сгореть!»
Точно кружит солнце, зимний
Долгий плен свой позабыв;
Только мне в пасхальном гимне
Смерти слышится призыв.

В этом стихотворении («Дочь Иаира») гибель зимы и наступление весны оплакано как уничтожение алмазной красоты снегов, которой еще так недавно любовались люди:

Ведь под снегом сердце билось,
Там тянулась жизни нить:
Ту алмазную застылость
Надо было разбудить...
Для чего с контуров нежной,
Непорочной красоты
Грубо сорван саван снежный,
Жечь зачем ее цветы?

В коллизии, где с «непорочной красоты» зимы «грубо сорван саван снежный», искаженно и обидно воспроизведен евангельский сюжет воскрешения дочери сотника Иаира:

Тот, грехи подъявший мира,
Осушавший реки слез,
Так ли дочь Иаира
Поднял некогда Христос?
Не мигнул фитиль горящий,
Не зазыбил ветер ткань...
Подошел спаситель к спящей
И сказал ей тихо: «Встань».

Воскрешение дочери Иаира несовместимо с законами мира, с его «триадой измерений» и прежде всего с законами природы. Для торжества весны требуется гибель зимы. Торжествующий закон продолжения жизни (ее весеннего Воскресения) требует разрушения – и разрушается, в данном случае обидно и грубо, – *красота*. Евангельское чудо невоспроизводимо в жизни. И эта коллизия у Анненского носит универсальный, сквозной характер.

Если вернуться к стихотворению «Я на дне» из «Трилистника в парке», то ведь оно, в сущности, о том же. Чтобы соединить обломок античной статуи с ее искаленной рукой, требуется тоже чудо, которое должно на мгновение отменить законы трехмерной действительности. Если в «Дочери Иаира» речь идет о евангельском чуде, то в этом стихотворении возникает намек на сюжет Персея и Андромеды. Но и чудо античного мифа, чудо подвига, совершенно некогда герсем, тоже невозможно. Уделом реально живущей личности остаются страдание, боль, ущерб. Та идея «сцеплений», о которой писала Л.Я. Гинзбург, мало что проясняет в этой коллизии.

Более того, в анализе Л.Я. Гинзбург, ориентированном на доказательство организующей роли идеи «сцеплений», возникают неизбежные неточности. Так, цитируя строки из стихотворения «Аметисты» («Трилистник огненный»):

Что где-то есть не наша связь,
Но лучезарное слиянье, –

она писала: «Связь, сцепление – существуют, но смысл сцепления непонятен, оно бесцельно и тем самым противоположно гармонии (слиянью)»⁸⁵. Но в контексте стихотворения не идет вовсе речи о сцеплении, ибо Анненский имеет в виду попросту любовную связь – незакон-

ность, искажение, профанацию любви в действительном мире. «Слиянье» равносильно чуду. Оно стоит в одном ряду с воскрешением Лазаря или дочери Иаира, оно является той невозможностью, которая и есть единственная настоящая ценность. О.П. Хмара-Борщевская вспоминала в письме к В.В. Розанову, как однажды у них возникло «безумие желания слиться...» – и Анненский сказал ей: «Хочешь быть моей? Вот сейчас... сию минуту?.. Видишь эту маленькую ветку на березе? Нет, не эту... а ту... вон высоко на фоне облачка? Видишь?.. Смотри на нее пристально... и я буду смотреть со всей страстью желания... Молчи... Сейчас по лучам наших глаз сольются наши души в той точке, Леленька, сольются навсегда...»⁸⁶. Это и есть чудо невозможного – слиянье, но цена, заплаченная за него, слишком высока, слишком жертвенна.

В стихотворении «Сизый закат», которое в композиции «Трилистника огненного» следовало непосредственно за «Аметистами», возникает необыкновенно лирический, проникновенный пейзаж:

Близился сизый закат,
Воздух был нежен и хмелен,
И отуманенный сад
Как-то особенно зелен.
И, о Незримой твердя
В тучах таимой печали,
В воздухе, полном дождя,
Трубы так мягко звучали.

Однако взятая было мелодия гармонии и переживаемого счастья обрывается неожиданно резко и грубо:

Вдруг – точно яркий призыв,
Даль чем-то резко разъялась:
Мягкие тучи пробив,
Медное солнце смеялось.

Думается, параллель к «медному солнцу» можно отыскать в «Фамире-кифареде». Когда нимфа, мать Фамиры, просит Зевса оставить ее сыну жизнь после того, как он потерпит поражение в состязании с Музой, следует ремарка: «Тучи расходятся – видно, что где-то вдали идет дождик, блестящий, парной. В одном из просветлевших облаков вырисовывается абрис улыбающегося Зевсова лица». Зевс оставляет кифареду жизнь, но Фамире суждено выжечь себе «оба глаза углем костра». Такова цена улыбки бога. Но точ-

но так же безжалостно к нежной зелени сада, влаге и темноте вечера «медное солнце». В «Аметистах» пламя свечи, «жидкое и огнистое», льющееся в кристаллах граненого камня, противостоит знойным лучам «багряного дня». То, что таится и светится в темноте, невозможно в беспощадном свете дня. «Слиянье» в «дневной», трезвой реальности может осуществиться только как *связь*. Улыбка «медного солнца» не случайно несет торжественно-зловещий, металлический смысл.

Идея сцеплений, которую Л. Я. Гинзбург вычитывала у Анненского, в сущности, может быть поддержана лишь его замечанием о природе, которая «больно и бесцельно» связана с существованием человека. Но если взять это высказывание в более широком контексте, то окажется, что самому Анненскому была близка иная мысль. Он неоднократно варьирует тезис о том, что поэзия должна стремиться «символически стать самой природой»; что поэт «скрывает и как бы растворяет свое «я» во «всех впечатленьях бытия»; что личность художника хотела бы стать «целым миром, раствориться, разлиться в нем». Стих – это прежде всего связь художника с миром, «его место в природе». Даже в «медленности... изысканной речи» Анненский хочет видеть «ритм наших рек и майских закатов» (КО, 99–102). Словом, внутренний опыт личности должен объективироваться в предметах и явлениях внешнего мира («стать самой природой»), чтобы будучи переданным другому «я», вызвать у него встречную реакцию. В приведенном выше признании О. П. Хмара-Борщевской «маленькая веточка на березе» становится «слиянием» двух одиночеств.

Творческий акт, зафиксированный в слове, должен быть пережит другим сознанием, и в результате рождается некое сверхличное сознание, сверхличное «я». «Это интуитивно восстанавливаемое нами *я*, – писал Анненский, – будет не только внешним, так сказать биографическим *я* писателя, сколько его истинным, неразложимым *я*, которое в сущности одно мы и можем как адекватное нашему переживать в поэзии». В процессе этого переживания, где слова предстают как «психический акт», продолжал он, «перед нами проходят вовсе не страдающие люди, разворачивается совсем не драма, а лишь объективируются моменты цельного, единого, разорванно-слитного *я*, которое вдруг осветилось зарницами воспоминаний и кошмарные признания кото-

рого теперь с аналитически бледной речи лексикона мы, вторичным синтезом, переводим на мистический язык нашей души» (КО, 102–103).

Так, кстати, решалась Анненским мучившая русских романтиков от Жуковского до Тютчева до Фета проблема «невыразимого» (никогда не занимавшая Пушкина). «Аналитически бледная речь лексикона» – это то же самое, что тютчевское «мысль изреченная есть ложь». Но она сама по себе ничего и не передает, не сообщает. Ее назначение – возбудить в ответ «зарницы воспоминаний», личный и такой же «невыразимый» опыт другой личности. Она переводится на «мистический язык» другой души. Но таким образом слово освобождалось от субъективно-импрессионистической окраски и приобретало объективный характер. Конечно, это была уже не «пушкинская» объективность, ибо она рождалась на основе принципиально иной поэтики. Развивая ассоциативные возможности поэтического слова, намеченные русской романтической традицией (Тютчевым и Фетом в первую очередь), Анненский решал тем не менее «пушкинскую» проблему объективности (или, в тютчевском понимании, изреченности). Творческий акт оказывался обращенным к потенциальному читателю, а тот в акте «вторичного синтеза» становился потенциальным поэтом. В результате оба переживали уже не только свое собственное «я», но «я» «единое, разорванно-слитное», или, в терминологии религиозно-философской, – *соборное*. То, что в античной драме было общим переживанием мифа, здесь возникало как общее переживание единой судьбы человека в бытии.

Но миф, как известно, никому не принадлежал и никем персонально не был создан, тогда как современная лирика несла на себе печать сложной индивидуальности. Анненский хорошо понимал это, однако его толкование творческого акта как внеиндивидуального по своей природе события, в котором принимает участие индивидуальное «я», снимало это противоречие. Т. А. Богданович вспоминала его слова о том, что «не имеет значения, кем рождена идея. Важно одно, что она родилась. Пусть ее воспримет и понесет дальше тот, кого она заразила. Он понесет ее в мир и будет развивать ее сам. Дальнейшая эволюция ее зависит от того, насколько идея жизнеспособна»⁸⁷. Не случайно Анненский подчеркнул в статье «Бальмонт-лирик», как важно,

что у поэта отсутствуют «разобщающие сравнения» (КО, 100).

В этом поле надличного сознания преодолевался кошмар одиночества, разрешались наиболее мучительные противоречия индивидуального бытия. В противовес абсурду существования рождалось ощущение единства духовного опыта, чувство круговой моральной поруки. Тем самым Анненский находил синтез античной категории героизма и христианской категории сострадания. Античный мотив ждущей избавления Андромеды (стихотворение «Я на дне») переосмысливался в контексте христианской этики. Одинокое страдающее «я» не могло не переживать страдание другого как свое собственное, ибо оба они представляли собою части *целого*. И осознание этого целого возникало в процессе переживания каждым из них своей неполноценности, частичности.

Античный героизм был, однако, связан с прямым, непосредственным действием, отсутствие которого в лирике Анненского единодушно отмечали все критики. Но Анненский касался такого уровня противоречий человеческого бытия, на котором действие ничего не решало. «Действие?» – спрашивал он себя в статье «Античный миф в современной французской поэзии» и сам себе отвечал: «Но ведь это только пародия мысли, как мысль – лишь невозможность действовать»⁸⁸. Героическое переносилось им в область интеллектуального и нравственного усилия. Подвиг заключался не только в претерпевании бытия, но в чувстве сострадания, универсально всеобъемлющего, преодолевающего разобщенность, раздробленность существования одиноких «я». Современникам Анненского это казалось пассивностью.

Но «пассивность» заключалась в понимании невозможности осуществить должное в мире с его «триадой измерений». Этот мир должен был быть *пережит* таким образом, чтобы само переживание восполнило бы его несовершенство, его ущербность. Вот почему Анненский писал о том, что «в основе искусства лежит... обоготворение невозможности и бессмыслицы» при полной «неразрешимости м у к и» (КО, 145). Утверждение, что алмазную красоту зимы нельзя было разрушать ради весеннего пробуждения земли, конечно, «невозможно», «бессмысленно», но в данном случае оно обоготворено уже тем, что за ним встает чудо вос-

крещения дочери Иаира. Равной «бессмыслицей» отдаст желание повторить чудо воскрешения Лазаря применительно к каждому, кто остался забыт в «черной яме», но эта «неразрешимость муки» все же имеет разрешение в высших сферах бытия, ибо в качестве отсчета взят евангельский миф.

Мука принципиально неустранима из самой сердцевины лирической эмоции Анненского, но, став принципом творческого переживания, она превращается именно в активную силу. Так, в стихотворении «Два паруса лодки одной» мучительно переживается невозможность гармонического «слияния» двух любящих, но тем не менее это слияние утверждается изнутри *общей муки*:

Два паруса лодки одной,
Одним и дыханьем мы полны.
Нам буря желанья свила,
Мы свиты безумными снами...

Здесь хочется вспомнить мысль Анненского о том, что художник удивляет читателя «небывалой группировкой впечатлений и самым неожиданным разобщением содружеств» – с одной стороны. И «безумным или нелепым, иногда даже кощунственным сцеплением голосов, жестов, мук, наименее гармонирующих друг с другом» – с другой (КО, 151). Он подчеркивал эту мысль не раз, он варьировал ее, то говоря о поиске «новых сцеплений и слитий» (КО, 152), то напоминая, что «я вовсе не я, а только один из них, один из них и больше ничего» (КО, 174). Иными словами, при абсолютно трезвом сознании непреодолимости раздробленного, разобщенного эмпирического бытия (особенно выявляющихся в сюжете взаимоотношений любящих людей) Анненский отождествлял силу творчества с *силою муки*. Эстетическое переживание целостности бытия было возможно лишь как универсальное сострадание. Сила этого сострадания, этой муки перегруппировывала элементы разъединенного и раздробленного существования и превращала его в художественно объективированную целостность.

Без этого невозможно понять саму природу драматических коллизий, возникающих в стихотворениях «Кипарисового ларца». В «Трилистнике вагонном» (стихотворение «В вагоне») рисуется перронное прощание двух некогда любивших, а теперь смертельно уставших друг от друга лю-

дей. Л. Я. Гинзбург писала, что здесь изображено «состояние человека, который... так устал, что сегодня еще не хочет предложенного ему прощения»⁸⁹. Она имела в виду концовку стихотворения:

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

Но в этих, действительно, усталых словах есть нечто такое, чего не заметила Л. Я. Гинзбург.

В слове «красуйся», обращенном к «ней», есть ирония, которая, действительно, подчеркивает разобщенность этих двух людей, но уже само по себе сравнение с одиноко и тщетно горящей в холодном и безучастном небе зарей вызывает чувство сострадания к женщине, которая похожа на актера, играющего то ли на пустой сцене, то ли перед равнодушными зрителями. Она предлагает ему прощение и «красуется» своим великодушием. Он внутренне отторгает этот красивый аффектированный жест. Но в том-то и своеобразии коллизии этого стихотворения, что мучительные отношения этих двух людей «перегруппировываются» буквально в двух последних строчках, и мы ощущаем глубочайший трагизм положения их *обоих*.

А если вспомнить предыдущие строки:

В непостижимой им борьбе
Мянутся черные ракиты, –

то становится ясно, что деревья, раскачиваемые ветром, только внешне борются друг с другом. На самом деле у них общая участь, они едины в этой раскачке. И этот предметный ряд становится как бы эквивалентом того объединяющего состояния, в котором находятся и холодное, с горящей полоской зари небо, и двое людей в вагоне перед отправлением поезда. С одной стороны, здесь воспроизведена человеческая драма, в которой разбиты, разъединены судьбы ее персонажей. С другой – чувство сострадания к каждому из них объединяет и «его», и «ее». Здесь нет новеллистичности, как о том писала Л. Я. Гинзбург⁹⁰, но есть драматизм человеческого бытия, который в любом индивидуальном воплощении вызывает ответную мучительную жалость. Так создается щемящая гармония разнородного и разобщенного.

В одном из писем к А. В. Бородиной Анненский писал о том, что поэзия представляется ему «минутами полного отождествления души с внешним миром» (КО, 466). Человеческая драма отождествлена здесь с образами «мятущихся раки», «полоской... зари, вокруг которой все застыло». В итоге рождается единое, «разорванно-слитное» *целое*. Страдание устало молчащего, опустошенного человека абсолютно равноценно одиночеству, отторженности некогда любимой им женщины. Оба они, говоря словами самого Анненского, – «два паруса лодки одной».

Вот почему нуждается в пересмотре точка зрения, согласно которой Анненский был певцом «нашего мучительно-раздробленного я»⁹¹, то есть поэтом отчужденности и одиночества. Поиск Анненского скорее исходил из факта этой раздробленности, чем приходил к нему как к итогу. Он искал прежде всего художественного претворения разнородности и раздробленности бытия в целостное единство. У Пушкина это единство бытия было дано, во-первых, его эстетической интуицией, в которой объединяющим принципом являлась красота. Во-вторых, Пушкин искал и находил его в законах родового бытия, примиряющих личность с жизнью целого. Анненский, решая эту задачу, вырабатывал иные подходы, соответствующие иной эпохе. Он утверждал прежде всего «реальность совместительства, бессознательности жизней, кем-то помещенных бок о бок в одном призрачно-цельном я» (КО, 109).

Автор «Кипарисового ларца» удерживал пушкинскую традицию тем, что объективная множественность бытия признавалась как реальность, но эта множественность выявляла тот высший уровень, на котором она собиралась в гармонию. В поэтической структуре последней и главной книги Анненского не было какого бы то ни было привилегированного центра существования в виде какой-либо идеи или центральной мысли. Равным образом и существование творческого «я» осознавалось как бытие «одного из многих». В известном смысле это было осуществлением пушкинского принципа строить свою собственную жизнь на общих началах – «как все». И вместе с тем, как и у Пушкина, не разрывая с нормой социального существования, поэт осуществлял свою особую миссию. Прежде всего он аккумулировал в себе нравственную волю, противопоставленную «вечным будням», скуке и одурению «безликого омута».

Одиночество и обособленность лирического героя «Кипарисового ларца» заключались отнюдь не в обособленности его жизненной судьбы. В «Трилистнике вагонном» не случайно создается образ *общего движения* и общей обреченности, где ни для кого нет исключений:

А с ним, усталые рабы,
Обречены холодной яме,
Влачатся тяжкие гробы,
Скрипя и лязгая цепями.

Отъединенность лирического героя в том, что он *бодрствует в одиночку*. Он из тех, «кто не уснул», «не вкусил лотоса». Его нравственная воля делает его одиноким в окружении безвольно спящих людей и перед лицом Полночи, проходящей по вагонам. Но в силу этого же бодрствования он понимает свою причастность к общей судьбе, свое родство с этими жертвами. Он бодрствует не только ради себя, но прежде всего *за них*, и в этом смысле его творчество на самом деле является «одним из процессов, рожденных болью»⁹².

И стойко должен зуб больной
Перегрызать холодный камень.

Главное же в том, что боль эта адресуется «другому», еще точнее – другой боли. Лирика Анненского есть апелляция к нравственным залеганиям человечества, она предназначена для пробуждения спящих. Вот почему в ее построении сказались не каприз, не прихоть, но продуманность и твердость. Если «Тихие песни» были плодом уединенного одинокого творческого «я», то замысел и композиция «Кипарисового ларца» воплощали в себе идею надличного сознания.

Стоит внимательно вчитаться в само заглавие книги. Известно, что шкатулка кипарисового дерева действительно хранила в себе рукописи Анненского. Но его исследователи искали здесь еще и возможные реминисценции. Называли не только «Сандаловую шкатулку» Шарля Кро, но и послание «К Пизонам» Горация, в котором упоминались «ларцы кипарисные»⁹³. Но в данном случае важна сама семантика слова «ларец» и ее связь с поэтической концепцией творчества Анненского.

Ларец –местилище чего-то интимного, сокровенного, что нужно скрывать от чужого взгляда. Но, с другой сторо-

ны, содержимое ларца подлежит обязательному обозрению, явленности. Эта двойная семантика уединенности и публичности чрезвычайно характерна для Анненского с его утверждением все большей усложненности поэзии и имперсональности самого творческого переживания. Не случайно сам он признавался:

Я уйду от людей, но куда же,
От ночей мне куда схорониться?

Уйти от людей можно только под покровы ночи, но ночью, в свою очередь, оказывается самым беспощадным свидетелем всех тайн.

Субъективная тайна накопленных сокровищ, хранящихся в ларце, немыслима, невозможна без оборотной стороны – их общезначимости, объективной ценности, их выявленности. Анненский писал о Леконте де Лиле, что он мечтал, «скрывая свою тайну», выразить «тайну мира»⁹⁴. М. Волошин вспоминал, как сам Анненский читал свои стихи, извлекая их из кипарисового ларца: «Окончив стихотворение, Иннокентий Федорович всякий раз выпускал листы из рук на воздух (не ронял, а именно выпускал), и они падали на пол, у его ног, образуя целую кучу»⁹⁵. Это – демонстрация сокровищ, таящихся в ларце и грудой лежащих у ног владельца. Они принадлежат ему, но, как любые сокровища, в то же время в принципе *ничьи*, что и соответствовало убеждениям автора «Кипарисового ларца».

Композиция книги по «трилистникам», «складням» и «разметанным листам» несет в себе идею разворачивания, 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*. Однако, думается, это не единственный смысл, таящийся в построении книги.

Троичность композиции несет в себе и ощутимую идею рядоположности, смежности, «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, догматически закрепленной в православии.

Не так давно Б. В. Раушенбах в работе «О логике триединности» писал о невозможности искать наглядный объект, который соответствовал бы логической структуре триединства с его принципами единосущности, неслиянности и нераздельности, говоря, однако, о том, что возможно математическое построение такого объекта⁹⁶. Но таковым объектом является жизнь, взятая в ее бытийственной полноте и внутренне объединенная через любовь. П. А. Флоренский, истолковывая внутренние взаимоотношения между членами Троицы, писал: «Я есть отношение к Он чрез Ты. Чрез Ты субъективное Я делается объективным. Он, и в последнем имеет свое утверждение, свою предметность как Я. Он есть явленное Я... Истина – созерцание Себя чрез Другого в Третьем». Причем, по Флоренскому, Я лишь тогда сможет преодолеть свою ограниченность, выйти «из себя», когда *через любовь* оно делается «*единосущным брату*»⁹⁷. Это не значит, конечно, что Анненский намеренно использовал принцип триединства в композиции «Кипарисового ларца». Просто его представления о полноте и подлинности человеческого бытия имманентно оказались глубоко родственными этому принципу.

Принято писать о безрелигиозности Анненского. При этом чаще всего ссылаются на его признание в письме к А.В. Бородиной: «...Я потерял Бога и беспокоюсь, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным» (КО, 457). Но стоит напомнить, что в то же время он писал Е. М. Мухиной о том, что «наша божественность – единственное, в чем мы не можем усомниться» (КО, 481). Анненский был поэтом эпохи глубокого религиозного кризиса, он носил эту кризисность в себе, и все-таки творчество всегда осознавалось им как знак присутствия в человеке «божественного». Но природу этой божественности он понимал отнюдь не в духе самообожествления «я». Личность становилась больше себя тем, что преодолевала собственную ограниченность в способности «быть во всем» силою всепроникающего сострадания:

И где-то там мнутся средь огня
Такие же я, без счета и названья,
И чье-то молодое за меня
Кончается в тоске существованье.

Многообразие человеческих «существований» не может быть слито в единое однородное целое. Оно *неслиянно*,

поскольку остается неколебимым сам принцип личности, принцип «я». И «разметанные листы» напоминают об этой неслиянности, об изначальном одиночестве любой личности. Но они не могут быть и разделены, они уподобляются друг другу в структуре «трилистников» и «складней». Изоляция любого «я» условна, хотя разметанность реальных человеческих судеб есть, конечно, непреложный факт бытия.

Стоит вдуматься в ту оценку, которую дал Анненский «философскому идеализму Евангелия», обещающему преодоление мучительно-раздробленного человеческого бытия. Сам Анненский говорил о возможности «совсем нового миропорядка – будущем безлюбии людей, т. е. их истинной свободе и чистой идейности» (КО, 78). Безлюбие в этом контексте означало не отсутствие любви, но, напротив, ее полную осуществленность в сфере духа. Композиция «Кипарисового ларца» говорила как о несоответствии этому идеалу реальной действительности, так и о необходимости осуществления этого «идеализма» в сфере морального существования личности. Как и поздний Пушкин, Анненский осуществил в своей поэзии синтез свободной творческой личности с этикой христианского должествования. Не это ли имела в виду Ахматова, когда сказала, что стихи Анненского открыли ей «новую гармонию»?⁹⁸ Гармония Анненского была непохожа на Пушкинскую и все же оказалась сродни ей.

- 55 *Цветаева М.* Об искусстве. С. 297.
56 *Дуганов Р.* Замысел «Бани» // В мире Маяковского. Кн. 1. С. 399.
57 *Альфонсов В.* Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского. С. 240–241.

Часть вторая

Глава пятая

- 1 См.: *Мусатов В.В.* Пушкин в эстетическом самосознании русского символизма // Художественная традиция в историко-литературном процессе. Межвузовский сборник научных трудов. Л., 1988. С. 34–35.
2 *Анненский Ин.* Книги отражений / Изд. подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. М., 1979. Далее при ссылках на это издание – Ко с указанием страницы.
3 Цит. по кн.: Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1 / Гл. ред. П. А. Николаев. М., 1989. С. 85.
4 *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974. С. 317.
5 *Брюсов В.* Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). Кн-во «Гриф». М., 1910 // Русская мысль. 1910. № 6. С. 163.
6 *Булдеев А. И.Ф.* Анненский как поэт // Жатва. 1912. № 3. С. 195.
7 *Ларин Б.* О «Кипарисовом ларце» // Литературная мысль. Альманах. П., 1923. С. 152.
8 *Харджиев Н.* Заметки о Маяковском (10. Тема и метод Анненского) // Новое о Маяковском. М., 1958. С. 410.
9 См.: *Корецкая И.В.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX–начала XX в. М., 1975. С. 227–236.
10 См.: *Петрова И.В.* Анненский и Тютчев (К вопросу о традициях) // Искусство слова. Сборник статей к 80-летию члена-корреспондента АН СССР Димитрия Димитриевича Благого. М., 1973. С. 277–288.
11 *Пономарева Г. М.* Критическая проза И.Ф. Анненского (проблема генезиса). АКД, Тарту, 1986. С. 4.
12 *Анненский Ин.* Стихотворения и трагедии // Б-ка поэта. Большая серия. Л., 1959. С. 446.
13 *Иванов Вяч.* О поэзии И.Ф. Анненского // Аполлон. 1910. № 4. С. 23.
14 *Михайловский Б.В.* Символизм // Русская литература конца XIX – начала XX в. 1901–1907. М., 1971. С. 290–291.
15 *Гинзбург Л.* Указ. соч. С. 316.
16 *Найман А.* Рассказы об Анне Ахматовой. Из книги «Конец первой половины XX века». М., 1989. С. 40.

- 17 *Анненский Ин.* Античная трагедия // Театр Еврипида. Спб., 1907. Т. 1. С. 47.
- 19 *Варнеке Б. И.Ф.* Анненский. Некролог // ЖМНП. 1910. № 3. С. 45.
- 20 *Анненский Ин.* Античная трагедия. С. 20.
- 21 *Зелинский Ф.* Иннокентий Федорович Анненский как филолог-классик // Аполлон. 1910. № 4. С. 8.
- 22 *Анненский Ин.* Трагическая Медея // Театр Еврипида. Т. 1. С. 264.
- 23 *Анненский Ин.* Античная трагедия. С. 20.
- 24 *Лакшин В.* Толстой и Чехов. Изд. 2-е, испр. М., 1975. С. 278.
- 25 *Булгаков С.* Чехов как мыслитель. Киев, 1905. С. 16.
- 26 *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* Литературно-критические работы: М., 1989. В 2 т. Т. 1. С. 465.
- 27 *Вогюэ де Е.М.* Антон Чехов. Критический очерк / Пер. с фр. и доп. Н. Васин. М., 1903. С. 25.
- 28 В кн.: Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей / Сост. В.И. Покровский. М., 1907. С. 59.
- 29 *Батюшков Ф.Д.* Антон Павлович Чехов // История русской литературы XIX в. / Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М., 1910. Т. 5. С. 213.
- 30 В кн.: Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения. С. 143.
- 31 *Бердников Г. А.П.* Чехов. Идеиные и творческие искания. Изд. 3-е, дораб. М., 1984. С. 480.
- 32 *Батюшков Ф.Д.* Указ. соч. С. 189.
- 33 *Балухатый С.* Чехов-драматург. Л., 1936. С. 276.
- 34 *Тагер Е.Б.* Новый этап в развитии реализма // Русская литература конца XIX – начала XX в. Десяностые годы. М., 1968. С. 140.
- 35 *Булгаков С.* Указ. соч. С. 12.
- 36 *Мандельштам О.* Собрание сочинений. Paris, 1981. Т. 4 – дополнительный. С. 107–108.
- 37 *Мережковский Д.С.* Чехов и Горький // *Мережковский Д.С.* Полное собрание сочинений. М., 1914. Т. 14. С. 65.
- 38 *Волошин М.* Магия творчества. О реализме русской литературы // Весы. 1904. № 11. С. 5.
- 39 *Белый А.* Чехов // Весы. 1904. № 8. С. 5.
- 40 Все цитаты из О. Мандельштама с указанием в скобках тома и страницы в тексте даны по изд.: *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990.
- 41 *Рождественский Вс.* «Никто» и «ничей» (памяти Анненского) // Жизнь искусства. 1919. № 315. 11 декабря.
- 42 Там же.
- 43 См.: *Кошелев В.* Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987. С. 331.

- 44 *Анненский Ин.* Стихотворения и трагедии. С. 589.
- 45 См.: *Таборисская Е.М.* Своеобразие решения темы безумия в произведениях Пушкина 1833 года // Пушкинские чтения. Сборник статей / Сост. и отв. ред. проф. С.Г. Исаков. Таллинн, 1990. С. 71–87.
- 46 *Федоров А.В.* Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984. С. 30.
- 47 *Гинзбург Л.* Указ. соч. С. 317.
- 48 *Анненский Ин.* Античная трагедия. С. 25.
- 49 *Гинзбург Л.* Указ. соч. С. 342–343.
- 50 См.: *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 457–462.
- 51 *Грамов П.А.* Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966. С. 223.
- 52 *Гуревич Л.* Памяти И.Ф. Анненского // Русская мысль. 1910. № 1. С. 164. Вторая пагинация.
- 53 *Иванов Вяч.* О поэзии И. Ф. Анненского. С. 17.
- 54 *Гинзбург Л.* Указ. соч. С. 317.
- 55 *Кривич В.* Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам // Литературная мысль. III. Л., 1925. С. 216–217.
- 56 *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 149–150.
- 57 *Брюсов В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973–1975.
- 58 *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 102–104.
- 59 *Гинзбург Л.* Указ. соч. С. 329.
- 60 *Федоров А.В.* Указ. соч. С. 161.
- 61 *Корецкая И.В.* Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст – 89. М., 1989. С. 58–68.
- 62 См.: *Шестов Л.* Вячеслав Великолепный. К характеристике русского упадничества // Русская мысль. 1916. № 10. С. 80–110.
- 63 *Иванов Вяч.* По звездам. Статьи и афоризмы. Спб., 1909. С. 218–219.
- 64 *Иванов Вяч.* О поэзии И. Ф. Анненского. С. 17–18.
- 65 *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм // Пер. с пол. М., 1978. С. 62–65.
- 66 В оценке русской поэзии, основанной на широчайшем использовании ассоциативности и метафоризма, русская религиозная философия проявляла чрезвычайную суровость. Так, А. Ф. Лосев, не раз заявлявший о своей приверженности к идеям Вяч. Иванова, писал, что «самые-то явления в их объективном развитии, равно как и само-то человеческое Я в субъективном существовании является для импрессионистов только ненужными гипотезами (*Лосев А.* Теория стиля у модернистов // Литературная учеба. 1988. № 5. С. 159).

- 67 *Яроцинский С.* Указ. соч. С. 62–63.
- 68 *Померанц Г.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 173.
- 69 См.: *Пресняков О.* Поэтика познания и творчества. Теория словесности А. А. Потебни. М., 1980. С. 6–7. О влиянии теорий Потебни на русских символистов см. также: *Хан А.* Теория словесности А. Потебни и некоторые вопросы философии и творчества русского символизма. Материалы и сообщения по славяноведению. XVII, Szeged, 1985. P. 167–196.
- 70 *Потебня А.А.* Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894. С. 132.
- 71 *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 27. В данном случае Потебня цитирует В. Гумбольдта.
- 72 См.: *Брагинская Н.В.* Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 294–329.
- 73 *Иванов Вяч.* По звездам. С. 184.
- 74 *Фет А.* Стихотворения. Проза. Письма / Сост. и прим. Г.С. Арслановой, Н.Г. Охотиной и А.Е. Тархова. М., 1988. С. 316–317.
- 75 *Гизетти А.* Поэт мировой дисгармонии (Инн. Фед. Анненский) // Петербург. Пб., 1923. С. 64.
- 76 *Брагинская Н.В.* Указ. соч. С. 321–323.
- 77 См.: *Аверинцев С.* «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3.
- 78 *Бобров С.* Иннокентий Анненский. Посмертные стихи. С портретом и двумя факсимиле / Под ред. В. Кривича. К-во «Картонный домик». Спб., 1923 // Печать и революция. 1923. № 3. С. 262–263.
- 79 *Гинзбург Л.* Указ. соч. С. 316.
- 80 См.: *Тименчик Р.Д.* О составе сборника И. Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. № 8.
- 81 *Гинзбург Л.* Указ. соч. С. 319.
- 82 Там же. С. 319.
- 83 *Волошин М.* Лики творчества. И. Ф. Анненский – лирик // Аполлон. 1910. № 4. С. 16.
- 84 *Анненский Ин.* Античный миф в современной французской поэзии. С. 273.
- 85 *Гинзбург Л.* Указ. соч. С. 316.
- 86 Цит. по: Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях / Публ. и предисл. А. В. Лаврова, Р. Д. Тименчика // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. Л., 1983. С. 119.
- 87 Там же. С. 82.

- 88 *Анненский Ин.* Античный миф в современной французской поэзии. С. 287.
- 89 *Пинзбург Л.* Указ. соч. С. 340.
- 90 Там же.
- 91 *Булдеев А. И.Ф.* Анненский как поэт // *Жатва.* 1912. № 3. С. 199.
- 92 *Архипов Е.* Никто и ничей // *Архипов Е.* Миртовый венец. М., 1916. С. 86.
- 93 *Иннокентий Анненский* в неизданных воспоминаниях. С. 125.
- 94 *Анненский Ин.* Античный миф в современной французской поэзии. С. 183.
- 95 *Иннокентий Анненский* в неизданных воспоминаниях. С. 70.
- 96 *Раушенбах Б.В.* О логике триединости // *Вопросы философии.* 1990. № 11. С. 166–169.
- 97 *Флоренский П.А.* Столи и утверждение истины. М., 1914. С. 48–91.
- 98 Цит. по кн.: *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 71.

Глава шестая

- 1 Все цитаты из О. Мандельштама с указанием в скобках страниц и тома даны по изд.: *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990.
- 2 *Ахматова А.* Листки из дневника (Воспоминания. Новелла об О. Э. Мандельштаме) / Предисл. Л. А. Ильюниной; Публ. Л. А. Мандрыкиной; Прим. Л. А. Ильюниной и Ц. Т. Снеговской // *Звезда.* 1989. № 6. С. 33.
- 3 Там же. С. 22.
- 4 *Надсон С.Я.* Полное собрание сочинений. Пг., 1917. Т. 2. С. 3–5.
- 5 *Мандельштам Н.* Вторая книга / Подгот. текста, предисл., прим. М. К. Поливанова. М., 1990. С. 418.
- 6 *Шенталинский В.* Улица Мандельштама. К 100-летию со дня рождения Осипа Мандельштама // *Огонек.* 1991. № 1. С. 18.
- 7 «Жажда поэтического дыхания». Статьи и письма О. Мандельштама / Публ. и прим. П. Нерлера // *Литературное обозрение.* 1986. № 9. С. 109.
- 8 Там же.
- 9 Все цитаты из А. Блока с указанием в скобках страницы и тома даны по изд.: *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960–1963.
- 10 См.: *Морозов А.А.* Мандельштам в записях С.П. Каблукова // *Литературное обозрение.* 1991. № 1. С. 80.
- 11 *Ахматова А.* Листки из дневника. С. 24.