

Т.Н. Бурдина



Философско-эстетические воззрения
Иннокентия Анненского

УДК 18.8.01
ББК Ю 8

Рецензенты:

С. К. Будников, доктор философских наук, профессор Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова,
Д. Н. Радвин, доктор философских наук, профессор Костромского государственного технологического университета,
Ю. П. Пятин, кандидат философских наук, доцент Костромской государственной сельскохозяйственной академии

Бурдина Т.Н. «Философско-эстетические воззрения Инокентия Алшанского». Кострома: Изд-во Костромской ГСХА, 2005. – 141 с.

В представленной работе осуществлено специальное, систематическое исследование философских и эстетических взглядов знаменитого поэта, теоретика искусства, литературного критика «серебряного века» Инокентия Алшанского, раскрыты некоторые теоретические воззрения, выдвинутые Алшанским при истолковании принципа «активного отражения», теории о «писателях-оптиках» и «писателях-акустиках», концепции критики как вида искусства.

Книга предназначена для специалистов в области философии, эстетики, культурологии, философии искусства и истории искусства конца XIX – начала XX вв.

ISBN 5-93222-095-3

© Бурдина Т.Н., 2005.

© Шошин И.А., художественное оформление, 2005.

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КОСТРОМСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ»

Т. Н. БУРДИНА

**ФИЛОСОФСКО – ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ
ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО**

МОНОГРАФИЯ

Кострома – 2005

УДК 18.8.01
ББК Ю 8

Рецензенты:

С.К. Булдаков, доктор философских наук, профессор Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова;

Л.Н. Роднов, доктор философских наук, профессор Костромского государственного технологического университета;

Ю.П. Пятин, кандидат философских наук, доцент Костромской государственной сельскохозяйственной академии

Бурдина Т.Н. «Философско-эстетические воззрения Иннокентия Анненского». – Кострома: Изд-во Костромской ГСХА, 2005. – 113 с.

В представленной работе осуществлено специальное, систематическое исследование философских и эстетических взглядов замечательного поэта, теоретика искусства, литературного критика «серебряного века» Иннокентия Анненского, раскрыты некоторые теоретические положения, выдвинутые Анненским при истолковании принципа «активного отражения», теории о «писателях-оптиках» и «писателях-акустиках», концепции критики как вида искусства.

Книга предназначена для специалистов в области философии, эстетики, культурологии, философии искусства и истории искусства конца XIX – начала XX века.

ISBN 5-93222-095-3

© Бурдина Т.Н., 2005
© Костромская ГСХА, 2005

Памяти Учителя – Л.Б. Шульца

О Г Л А В Л Е Н И Е

	стр.
Введение.....	5
Глава 1. Философские воззрения И.Ф. Анненского: мировоззрение и творчество.....	9
1.1. Общая характеристика мировоззрения Анненского. Проблема века: символизм и реализм.....	9
1.2. Анненский и античность.....	20
1.3. Анненский и христианство.....	27
1.4. Анненский о социальной борьбе и роли насилия в истории. Критика теории непротивления злу.....	36
1.5. Объективное и субъективное в поэзии и критической прозе Анненского. Преодоление индивидуализма в художественном творчестве.....	46
1.6. Критика концепции «благословенного труда».....	52
1.7. Анненский о роли художника и роли искусства.....	57
Глава 2. Эстетические проблемы художественного творчества и основные эстетические категории в критической прозе И.Ф. Анненского.....	61
2.1. Принцип «активного отражения» Анненского. Типы творчества.....	61
2.2. Проблема «игры в жизнь» (проблема «литературы»).....	66
2.3. Концепция критики как вида искусства у И. Анненского.....	71
2.4. Проблема прекрасного и правда жизни. Безобразное.....	75
2.5. Анненский о проблеме трагического. Ужас и сострадание.....	83
2.6. Проблема художественности и ее критериев: «юмор», «просветленность», «дух музыки».....	91
Заключение.....	101
Библиография.....	105

Введение

Не скрою, я не из тех людей, которые приходят в науку со своей темой. Именно мой научный руководитель – Л.Б. Шульц – помог увидеть и постичь очевидную теперь уже для меня истину: поэт в России – больше, чем поэт.

В предисловии можно отойти от строгого научного языка, и я позволю себе с благоговением сказать несколько слов о двух Мыслителях, двух Учителях, с которыми меня свела судьба: Иннокентии Фёдоровиче Анненском – о котором эта работа, и Леониде Борисовиче Шульце – памяти о котором эта работа посвящена.

Перечитывая и правя, уточняя и углубляя свой многолетний труд, готовя монографию к изданию, я с трепетом думаю, что И.Ф. Анненский стал для меня настоящим родным человеком. Но как известно, именно близкие люди – как нам кажется, наиболее изученные нами – остаются загадкой. И недавно, когда мне казалось, что я сказала о Анненском всё, что хотела сказать, и теперь, когда думается, что сказано ещё далеко не всё – я так и не могу понять: полон мой стакан наполовину, или наполовину пуст?

Данная работа посвящена анализу философско-эстетических воззрений Анненского (1855 – 1909). Главное внимание в ней уделено его суждениям по философии и общим вопросам искусства.

Иннокентий Анненский – один из интереснейших представителей русского «серебряного века». Тем не менее, его творческое наследие до сих пор мало изучено, особенно в философско-эстетическом аспекте. Скромный чиновник министерства народного просвещения оставил ценнейшее литературное наследие: том стихотворений, вошедший в золотой фонд поэтической классики, оригинальную критическую прозу и драмы, до сих пор непревзойденные переводы из Еврипида и французских символистов, статьи об античной трагедии. Весь этот обширный круг источников в своей целостности еще теоретически не достаточно освоен.

Изучая творчество И.Ф. Анненского, исследователи обычно ограничиваются рассмотрением Анненского-поэта, тогда как есть еще Анненский мыслитель, чьи творческие устремления отразились в его поэзии, но более всего – в статьях и письмах. Можно даже говорить о философско-эстетическом наследии Анненского, которое до сих пор не стало предметом внимательного изучения со стороны эстетической науки.

Мы слабо привлекаем для решения насущных проблем современной науки наше духовное наследие. Многие лежат неиспользованным, забытым и даже неопубликованным. Необходимо, чтобы научная мысль развивалась по законам преемственности, только тогда будут видны ее действительные приобретения, только тогда можно отличить подлинное приращение знания от мнимого, выявить действительные завоевания. Упорядочение теоретического наследия, изучение наиболее важных для нашей современности звеньев – одна из насущных задач философско-эстетической теории. Стиранию белых пятен, восполнению недостающих звеньев в исторической картине русской эстетической мысли посвящено множество диссертаций последних лет. Эту же функцию выполняет и данное исследование.

Принадлежность И.Ф.Анненского к мыслителям, значение которых выходит за пределы литературоведческой науки, делает необходимым философско-эстетический анализ всей совокупности взглядов мыслителя, выраженных в его критических статьях, эссе, поэтических произведениях, письмах. Идейное наследие Анненского дает весьма богатый материал, который мог бы послужить в плане дальнейшего обоснования и развития эстетической науки. В произведениях этого поэта, переводчика, критика, мыслителя и педагога мы находим глубокие мысли, достойные тщательного анализа.

В условиях современной модернизации образования становится актуальным вопрос: как мы используем то богатое духовное – философское, эстетическое, художественное, педагогическое – наследие, оставленное нам, в том числе и Анненским?

Анненский был скрытным человеком.

Самые сокровенные мысли он держал в шкатулке, «кипарисовом ларце», боль души выплеснул в своей критике – «Книгах отражений»: отразил чаяния мыслителей современности, да так, что и теперь, спустя столетие, воспринимается остросовременным. Он был очень социальным, ранимым, совестливым человеком...

Это был человек своей эпохи. Пытливость ума, вечное недовольство собой, яркие порывы из цепей духовной несвободы...

Тайна, загадка...

... и нельзя поставить точку...

Мой Учитель – Леонид Борисович Шульц – был совсем другой: не просто социальный, а общественный, активный, в духе своего времени. Он никогда не думал о личном, только об общественном. Но и на его долю выпала своя революция, годы реакции, переоценка ценностей... Он не изменил взглядов, не предал своих идеалов. Перевернувшийся мир, бесспорно, укоротил годы «последним могиканам», но мне хотелось бы не об этом...

Леонид Борисович, будучи учёным большой величины не только в нашей провинциальной Костроме, был исключительно доступен для весьма рядовых людей. В нём не было ни тени высокомерия, он снисходил до каждого: изъяснялся на всех уровнях исключительно простым, понятным, и в то же время правильным и несколько художественным языком.

Л.Б. Шульц был Мыслителем и Педагогом, но кроме этого в нём жил поэт, и музыкант, и певец. Он пел в опере и занимался в студии, мог аккомпанировать себе на фортепиано и писал стихи... Леонид Борисович никогда не останавливался на достигнутом и постоянно стремился к самосовершенствованию. Он был спокоен и уравновешен, вокруг него всегда витала аура взаимопонимания и творчества. Хотя творческие люди – самые капризные, и остаётся только догадываться, какими усилиями ему удавалось создавать то, что теперь называется благоприятным микроклиматом в коллективе.

Я думаю сейчас, что наверное ему, образованнейшему человеку, было порой больно соприкоснуться с невежеством студентов и даже аспирантов, но он мог спокойно и бесконечно объяснять непонятное, часами искать подходящую формулировку. Он стоял за чистоту языка, грамотность, не позволял нам торопливости, небрежности написанного, терпеливо поправлял нас и просто не терпел неряшливости. Он всегда видел выход из безвыходных положений и поддерживал идущего.

Оборачиваясь назад, я понимаю, что с уходом Шульца для меня ушла целая эпоха.

И проводя незримую параллель между И.Ф. Анненским и Л.Б. Шульцем, я вижу главное для себя: они горели на поприще Науки, Искусства и Учительства. Они оставили после себя плеяду учеников, бесконечно благодарным им. В свете нынешней реформы образования, наверное, актуально говорить об Учителе именно с большой буквы. Ведь такой Учитель должен быть Мыслителем, настоящим учёным, должен быть художником, поэтом, совестью народной...

Ах, как повезло нам и тем, у кого были такие **Учители!**

Моим Учителям был присущ возвышенный тип мышления, возвышенное восприятие бытия. Оба они стали для меня отражением своих эпох.

Моё научное мировоззрение сформировано Л.Б. Шульцем. И, очарованная названием критических работ И.Ф. Анненского – «Книги отражений», я изначально пыталась писать «Отражение отражений» – осознавая свою работу теми камушками, по которым река времени донесёт моим современникам и моим ученикам мысли ушедших замечательных людей.

Надеюсь, что основные положения моего исследования найдут применение в преподавании философии, эстетики, в курсах истории русской литературы, культурологии; оживят спецкурс по изучению культурного наследия «серебряного века»; будут востребованы при теоретической разработке проблем художественной критики.

Глава 1. Философские воззрения И.Ф. Анненского: мировоззрение и творчество

1.1. Общая характеристика мировоззрения Анненского. Проблема века: символизм и реализм

Наиболее плодотворный период творческой жизни Анненского 1890 – 1909 гг. совпал с эпохой так называемого «серебряного века», «русского ренессанса». Процесс гражданского становления мыслителя протекал в условиях революционной борьбы народников. Он был свидетелем убийства Александра II и покушения на жизнь Александра III, а затем процессов «первомартовцев». Все виденное и пережитое, запав в его душу, обернулось протестом против насилия. Годы гражданской зрелости совпали с первой русской революцией и последовавшими за ней годами реакции. Это была эпоха общественного застоя, смутное, тревожное безвременье. Не только в России, но и во всей Европе социальная действительность была необычайно зыбкой, чреватой взрывами и катастрофами. Острые классовые противоречия, духовный кризис общества способствовали тому, что люди жили с ощущением вселенской беды.

Анненский вырос «в литературных и даже точнее - литературских традициях» и своим «интеллигентным бытием» обязан прежде всего брату и его жене – Н.Ф. и А.Н. Анненским [7, 495]¹. Конечно, немаловажное значение имело и то, что Анненский закончил историко-филологический факультет Петербургского университета (1875-1879), специализировался в области классической филологии; преподавал греческий, латынь, античную литературу, русский язык и литературу, теорию словесности; знал несколько языков. Глубокое знание классической русской литературы способствовало реалистическому направлению формирования философско-эстетического мировоззрения Анненского. Тесную органическую связь поэта с русской философской лирикой и поэзией природы, с Баратынским и Тютчевым отмечают А.В. Федоров [139, 76], Л.Я. Гинзбург [41, 99].

Мировоззренческий настрой мыслителя определила вся духовная атмосфера эпохи, для которой было характерно распространение высоких благородных идеалов революционного народничества и связанных с ними иллюзий. Эта атмосфера

¹ В квадратных скобках первая арабская цифра указывает номер источника, согласно библиографии, помещённой в конце работы, вторая римская цифра – номер тома, если таковой имеется; далее арабскими цифрами указаны номера страниц – через тире, или через точку с запятой.

персонифицировалась для Анненского в лице близких родственников – революционеро-народников – Н.Ф. Анненского и П.Н. Ткачева.

Творчество Анненского свидетельствует о том, насколько родственна для него была реалистическая проза, в частности Достоевский и Гоголь. Все это определило тот факт, что главным мотивом творчества Анненского становится мотив совести. Как утверждает П.П. Громов: «Если изъять из лирического субъекта Анненского «совесть», «память о другом человеке» – моральную ответственность человека за человека, – то не будет и стиха Анненского: это не отдельная от всех других «тема», но нечто относящееся к основным качествам той души, сквозь восприятие и переживание которой вообще существует стих Анненского» [45, 277].

Не случайно он создал первые литературные портреты писателей реалистов: Лермонтова, Гоголя, Писемского, Островского, Гончарова, Л. Толстого, Тургенева, Достоевского, Чехова, Горького. Стремление уяснить общественный смысл произведений этих писателей руководит Анненским в статьях, составляющих наиболее ценную и поныне живую часть его критического творчества. Взгляды автора «Книг отражений» соприкасаются подчас со взглядами революционных демократов. Русский реализм 2-ой половины XIX века для мыслителя был злободневной современностью. Анненскому было около двадцати лет, когда начала печататься «Анна Каренина» Л.Толстого; он присутствовал на литературных вечерах Достоевского, на похоронах Тургенева.

Современниками мыслителя были Чехов и Горький, Куприн и Л. Андреев; в зените славы блистали символисты Брюсов, Бальмонт, Вяч. Иванов; начинающими были Блок и А. Белый. Анненский, как и младшие его современники, не остался равнодушным к символизму – движению, ставшему в литературе движением романтиков, воодушевляемых философией идеализма. В сознании Анненского символизм встретился с глубоко усвоенным опытом социально-психологической литературы, их скрещение в творчестве мыслителя, по замечанию Л.Я. Гинзбург, принесло своеобразный плод, метод, названный ею «психологическим символизмом».

Нельзя категорично утверждать, что Анненского миновало веяние религиозной мистики Вл. Соловьева, так сильно сказавшейся на его современниках: в юности он находился под влиянием этого мыслителя, о чём будет сказано ниже. В зрелости же он отдал дань идеализму – субъективно-идеалистической философии Фихте. Фихте убежден, что самосознание, или «я», невозможно без сознания чего-то другого, что не является самосознанием и представляет некое «не-я». В поэзии и критической прозе Анненского зримо присутствуют две субстанции, субъективная и объективная: «я», представляющее внутренний мир человека, и «не-я», представляющее природу, *другого* – все, что не «я».

Он, как и Фихте, понимает, что эти противоположности относительны, что они переходят друг в друга. Как и Фихте, Анненский много говорит о значении искусства в воспитании нравственности, основное внимание уделяет «духу» художественного произведения (Фихте под «духом» понимает внутреннее настроение художника, выражение его свободного духовного творчества).

Символисты считали, что только во внутреннем мире своей души человек находил убежище от враждебного ему реального мира, только в нем ощущал себя свободным. Символизм рядом своих черт (отталкиванием от реальной действительности, бегством в мир фантазии) родствен романтизму, что дает повод к тому, чтобы сопоставлять, как это сделала Барбара Конрад [176], литературно-эстетическую концепцию Ф.Шлегеля и Анненского. Во многом их общность проистекает из одного философского источника – философии Фихте. Анненского, как и Ф. Шлегеля, и Новалиса, привлекало в философии Фихте учение об активном, деятельном субъекте. Но если Фихте обосновывал спонтанную, бессознательную деятельность некоего надэмпирического, абсолютного «я», то Анненский, как и романтики, имел в виду деятельность конкретного, индивидуального «я», а точнее – творческого «я»: лирического «я» поэта. С этой точки зрения весь смысл поэзии – в выражении внутреннего мира художника: лишь этот мир является единственно верным в противоположность внешнему, неистинному миру. Однако такое очевидное заблуждение имело и свою положительную сторону: возможность более глубокого проникновения в тонкости художественного творчества. Много общего, идущего от Фихте, у Анненского и Ф.Шлегеля в решении проблемы автора в художественном произведении, в рассуждениях о гении и таланте, в вопросе о смысле поэзии и в замечаниях по поводу современной поэзии. Обращаясь не только к современной, но и древнегреческой литературе, оба мыслителя стремятся найти ответ на вопрос о том, как в современных условиях возможно активное искусство (об этом предстоит отдельный разговор). Следует отметить филологическую направленность интересов Ф. Шлегеля и Анненского, стремление осмыслить современный тип творчества, утвердить новое понимание литературы. Разработанная Ф.Шлегелем концепция романтической иронии находит продолжение в критике Анненского.

Достаточно глубоко исследовано влияние на русских символистов французской поэзии (Верлен, Рембо, Малларме), философии Ницше и Шопенгауера (у А. Пайман, П.П. Гайдено, И.И.Подольской, Г.М. Пономаревой, А.В. Федорова и др.). Известно и то, что сами символисты решительно отрицали свою принципиальную зависимость от западноевропейской литературы. Действительно, русский символизм, опираясь на вековые русские литературные традиции, отличался от западного духовностью,

творческим разнообразием. Изыскания русских и французских символистов были интересны Анненскому как возможности овладения средствами острой и тонкой выразительности для воплощения чувств, образов, мотивов, мыслей, которые беспокоили поэта. В качестве примера можно привести строгость и изысканность стиля и формы стихов Анненского, эксцентричность отдельных образов (стихотворение «Там»), зашифрованность, затемненность смысла отдельных стихотворений («Идеал», «Госка»). Анненский переводил стихи П. Верлена, Ш. Бодлера, Леконта де Лиля и др., но его отличает от этих поэтов тихий голос его задушевной лирики, совесть, воспитанная идейными принципами Достоевского и Гоголя. Что общего может быть у него с бунтарской поэзией французских символистов, далеких от нравственной проповеди?

Французские символисты, подтвердившие в жизни приверженность Французской революции (Бодлер в 1848 г. боролся на парижских баррикадах, издавал революционную газету; Артур Рембо был стрелком в рядах коммунаров; Верлен – чиновник в парижской ратуше, остался на посту в дни Коммуны, чтобы стать сотрудником ее прессы), в своих стихах поднимали бунт не только против рутины мещанского бытия и эстетического вкуса буржуа, но и против стоящего над ними социального уклада, как морально уродливого. Чувство недовольства, составляющее глубинную сущность их поэзии, не могло оставить равнодушным Анненского.

Не был равнодушен он и к изысканиям русских символистов, с горячим интересом следил за их публикациями, правда, оставаясь в стороне. Организатором (в буквальном смысле слова) русского символизма был В.Я. Брюсов (хотя инициатива исходила от К. Бальмонта): он фактически «изобрел» школу (1894 г.), «изобрел» издателя, снабдившего первый сборник предисловием, объясняющим необходимость новой поэзии (подавляющее число стихотворений этого сборника, как и предисловие, принадлежали перу самого Брюсова, подписывавшегося псевдонимами). Далее возник кружок единомышленников: К. Бальмонт, А. Добролюбов, В. Гиппиус, А. Ланг и др. В Предисловии ко второму тому «Русских символистов» Брюсов как бы намечает программу нового движения. Он определяет символизм как поэзию намека, рассчитанную на создание определенного настроения и стремящуюся вызвать отклик посредством музыки, с помощью зашифрованных ссылок на экзотические предметы, исключаемые из поля зрения поэзии, а так же путем использования символов и «соответствий» или ассоциативного мышления. В такую программу вполне вписывалась и поэзия Анненского, однако он не стремился сблизиться с поэтами.

Русский символизм пережил несколько вех (Перцовский сборник «Молодая поэзия», появление в «Северном вестнике» романа Д. Мережковского «Отверженный» и

романа Ф. Сологуба «Тяжелые сны», антологии критических статей П.П. Перцова «Философские течения в русской поэзии», основание в Петербурге журнала «Мир искусства», в Москве – издательства «Скорпион» и нового журнала «Весы») и оброс новыми именами (Д. Мережковский, Ф. Сологуб, Вл. Ходасевич, З. Гиппиус, Вяч. Иванов, А. Белый, М. Волошин и др.). Последний, самый значительный этап символизма был связан с выходом в свет журнала «Аполлон» (1909-1917), у истоков которого стоял Анненский.

1909 г. – последний год жизни – был самым плодотворным для Анненского, приглашенного в редакцию «Аполлона» С. Маковским. Анненский, наконец, вышел на петербургские литературные круги и начал выступать как критик и поэт. Однако год надежд стал и годом несбывшихся желаний: внезапная смерть поэта не позволила осуществить многое из задуманного (об усложнившихся отношениях Анненского с С. Маковским и многими поэтами после выхода в свет его критической статьи «О современном лиризме» приведших, как утверждали современники, к преждевременной его смерти, см.: [139, 47-58]).

В автобиографии Анненский признает себя символистом: «...так как в те годы (семидесятые. – Т.Б.) еще не знали слова *символист*, то был *мистиком* в поэзии и бредил религиозным жанром Мурильо (испанский живописец XVII в. Эстебан Мурильо у юного Анненского был любимым. – Т.Б.), который и старался оформлять словами» [7, 495]. Отождествляя два понятия – «мистику» и «символизм», Анненский подчеркивает, что был «символистом до символизма», таким образом, отделяя собственное творчество от романтизма, от «байронизма». «И тут главная роль отводится как раз способности поэтического текста возбудить, внушить это душевное переживание путем тончайших ассоциаций музыкального характера. Поэтический язык, таким образом, ориентировался уже не на непосредственное выражение мысли или декларацию чувств, но на возбуждение определенных ощущений и настроений; здесь-то для Анненского и проходила граница между романтизмом и символизмом», – отмечает В. Гитин в послесловии к поэме Анненского «Магдалина» [8, 136-169]. Символистское движение было протестом русской поэзии против утилитарно-прозаических тенденций. Поэтому истоками «эстетического бунта» можно считать еще 40-е годы.

Но наиболее важным представляется выявление понимания категории *символ* самим Анненским. Символ – категория философская и эстетическая, существовала задолго до того, как возникло литературное течение, назвавшее себя символизмом. Понятие символа важно для литературы вообще, в том числе и реалистической. Символ означает возможность особой глубины смысла, обогащения его новыми оттенками в

результате взаимодействия всех компонентов художественного целого, то есть более полного решения проблемы формы и содержания.

Сами символисты по-разному трактовали понятие символа. Одни, как Вяч. Иванов, наполняли символ метафизическим содержанием, видя в его «неисчерпаемости» некую «высшую реальность», недоступную человеческому разуму. Вяч. Иванов выступал с такой формулировкой: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном... языке намека и внушения нечто неизлагаемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен» [61, 39]. Другие, как Анненский, считали символом форму иносказания – более глубокую, совершенную, сложную, многозначную, предполагающую недосказанность, недоговоренность. Такая форма допускала различные дополнительные смыслы, связанные с основным, углубляющие и расширяющие этот основной смысл новыми значениями. Д.Е. Максимов справедливо замечает по этому поводу: «...символика (многоплановость, иносказание), не являясь обязательным признаком поэтики символизма в целом, характеризует очень многие символистские произведения. Именно символика служила средством той интенсивной концентрации смысла, который следует признать несомненным, действительно большим чисто литературным завоеванием школы» [92, 95].

В истории отечественной литературы эпоха «серебряного века» являлась традиционной, использовавшей художественный опыт предыдущих эпох. Еще недавно, по замечанию В.А. Келдыша [69, 92-95], литературу рубежа веков представляли в качестве состояния войны между реализмом и символизмом, теперь же в отечественных и зарубежных исследованиях феномен «серебряного века» уясняется в собирательном опыте, не исключая, конечно, серьезных противостояний внутри себя. В.А. Келдыш отмечает приверженность символистов традициям реализма, и, наоборот, отход реалистов от традиционного подробно описательного, щедро изобразительного повествования к значительно более концентрированному, часто символично-обобщенному воссозданию реальности [там же].

Чтобы не поддаться искушению влияния многочисленных воспеваний символизма, характерных для нынешнего времени, впадающих то и дело в его апологетику, все же для большей объективности и всесторонности прислушаемся к мнению, высказанному в статье Т.Д. Широких «О границах применения символического начала в ранней советской живописи (1917-1920 годы)» [162, 126-135]. Автор статьи напоминает, что Гегель разделял искусство в своем развитии на три ступени: символическую, классическую и романтическую. Древняя, символическая, знает только поиски гармонии между идеей (содержанием) и образом (формой), и превосходство

содержания над внешней, несовершенной формой приводит к тому, что символическое искусство «носит общий характер *возвышенного*» [38, II, 13]. Т.Д. Широких утверждает, что современный символизм не совпадает с первобытным, а является полной его противоположностью. Такой символизм она назвала искусственным: «Там (т.е. в древности. – Т.Б.) искусство мучительно ищет пути к реальности, стараясь так или иначе связать всеобщее содержание с конкретным образом, здесь оно идет обратным путем, отталкиваясь от реализма и стараясь создать искусственную темноту, свидетельствующую именно об отсутствии могучего всеобщего сознания, о глубоком вакууме в душе художника» [162, 126-135]. Т. Широких приводит исключительно точную характеристику символизма по Плеханову: «Когда в искусстве данного общества обнаруживается стремление к символизму, то это верный признак того, что мысль этого общества – или мысль класса общества, который налагает свою печать на искусство, – не умеет проникнуть в смысл совершающегося перед нею общественного развития. Символизм – это нечто вроде свидетельства о бедности. Когда мысль вооружена пониманием действительности, ей нет надобности идти в пустыню символизма [там же]. Проследив исследование данной проблемы Плехановым, автор статьи отмечает его вывод, что «символизм есть невольный протест художника против *безыдейности*».

В творчестве Анненского, действительно отдавшего дань символизму, налицо этот протест. Однако это не протест, «возникший на безыдейной почве, лишенный всякого идейного содержания», о котором пишет Плеханов [цитирую по: 162, 130]. Здесь мы не найдем пустоты абстрактного мышления, оторванного от природной реальности, заполненной неопределенностью и туманностью, искусственной пустотой. Напротив, в своем творчестве поэт стремится видеть и показывать мир вещно и четко, отказываясь от мистицизма, делая упор на социальный и нравственный аспекты. Тенденция непознаваемости мира, присущая символизму у Анненского отсутствует: его мир уловим, познаваем. Его творчество не порывает с действительностью и отличается реалистической направленностью, то есть характеризуется тем лучшим, что взяло себе в багаж новое течение акмеизм (считающее Анненского своим предтечей), пришедшее на смену символизму.

Так символист ли Анненский? Многие исследователи утверждают, что да. В «Краткой литературной энциклопедии» Анненский назван импрессионистом, поэзия которого носила декадентский характер [76, I, 207]. В литературе принципы импрессионизма (в частности, передача субъективного восприятия) формировались при переходе от натурализма к символизму. Чтобы ответить на поставленный вопрос, обратимся к самому Анненскому.

В своей последней статье «О современном лиризме» (которую исследователи считают самой глубокой) Анненский дает понятия «декадентства» и символизма, разграничивая их: «Поэтическим декадентством ...можно назвать *введение в общий литературный обиход разнообразных изощрений в технике стихотворства*, которые не имеют ближайшего отношения к целям поэзии, то есть намерению внушить другим через влияние словесное, но близкое к музыкальному, свое восприятие и миропонимание. Если кто стихами напишет учебник по географии, здесь не будет никакого декадентства; его не будет и в том случае, если вся, иногда весьма поучительная и интересная, работа по технике стихотворства, попадет в литературу лишь в качестве научного материала. Но если является попытка ввести в самую поэзию то, что заведомо не поэзия – это уже поэтическое декадентство» [7, 337]. Интересно развитие этой мысли: «своим» среди декадентов он называет Вл.Соловьева: «Это был как бы Сократ среди софистов, но Сократ еще молодой» [там же, 334]. С иронией отмечает Анненский, как обмениваются между собой то акростихами, то печатными подписями вроде «Другу и Брату» крупные и серьезные поэты (Брюсов – Кузмину, Брюсов – Бальмонту и т.д.); прослеживает «угадывание» рифм у Брюсова и Вяч. Иванова, а то и целых тем: «Ангел благого молчания» (В. Брюсов и Ф. Сологуб), «Лето господне благоприятное» (Вяч. Иванов и Кузмин). Анненский возглашает саркастически: «...все это печатается. И все это хочет быть поэзией. Не декадентство ли самые эти состязания?» [там же, 337].

Поэтов-современников Анненский упрекает в надуманности, ненатуральности их поэзии, в уходе от действительности: «Кажется, что есть и между нашими лириками такие, которые хотели бы... городского, декорации, театра хотя бы... вместо жизни... Все это не столько лирики, как артисты поэтического слова. Они его гранят и обрамляют» [там же, 337]. Анненский не обосновывает теоретически, но интуитивно избирает верный путь и критикует современников за несоответствие «искусственных» форм скудному и ничтожному содержанию. Утверждения Анненского созвучны позиции Ф.Шлегеля, говорящего, что манерность современного поэта, идущая от отказа изображения всеобщего, хотя и свидетельствует о его индивидуальности, но еще не является признаком его гениальной одаренности. Современному искусству оба теоретика противопоставляют античную литературу, где господствует объективность и красота. В стихотворении «Другому», обращенному к поэту-современнику, Анненский утверждает, что не собственная жизнь в ее неповторимости, не существование как самоцель, а творчество является непреходящей ценностью.

Философско-психологическая основа символизма, по Анненскому, способствует появлению самых разнообразных, но не исключających общности, направлений

«современного лиризма»: «Символизм в поэзии – дитя города. Он культивируется, и он растет, заполняя творчество по мере того, как сама жизнь становится все искусственнее и фиктивнее. Символы рождаются там, где еще нет мифов, но где уже нет веры. Символам свободно играть среди прямых каменных линий, в шуме улиц, в волшебстве газовых фонарей и лунных декораций. Они скоро осваиваются не только с тревогой биржи и зеленого сукна, но и со страшной казенщиной какого-нибудь парижского морга и даже среди отвратительных по своей сверхживости восков музея» [там же, 358]. Как это часто бывает у Анненского, обобщение внезапно оказывается авторской исповедью, стоном души, смертельно раненной холодной отчужденностью нового мира.

Символическое достоинство поэтического слова поэт определяет в духе своего «ассоциативного» подхода: «Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя и более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому. Тем-то отличается поэтическое словосочетание от обыденного, что... иногда ...стих заденет в вашем чувствилище такие струны, о которых вы и думать позабыли» [там же, 333-334] (о словах-символах см. там же, 93;340;486; а также см.: статья «Художественный идеализм Гоголя». Текстовая семантика слова-образа раскрыта в диссертации Г.М. Пономаревой [112])

«В понимании Анненского «символично» каждое великое произведение искусства, будь то поэмы Гомера, «Гамлет» или «Мертвые души», – пишет И.И. Подольская. – Под этими словами критик подразумевает смысловую неисчерпаемость произведений, многозначность, обобщенность, а поэтому и бесконечную трансформацию их во времени, дающую основание к их переосмыслению» [7, 508]. Понятие символизма в трактовке Анненского настолько широко, что и Еврипида он называет «великим символистом античной драмы».

Кого же еще считает Анненский символистами? «После Достоевского Горький по моему, самый резко выраженный символист. Его реалистичность совсем не та, что была у Гончарова, Писемского или Островского. Глядя на его картины, вспоминаешь слова автора «Подростка», который говорил когда-то, что в иные минуты самая будничная обстановка кажется ему сном или иллюзией» [там же, 72]. Интересно, что понимание Горького как символиста совпадает у Анненского с пониманием символизма Горьким – как явления, не имеющего прямого отношения к литературной школе и широко представленного в мировой литературе; совпадает и с глубокой симпатией Горького к этому явлению (см. письмо М. Горького к А.П. Чехову от 5 мая 1888 года, из которого явствует, что русский символизм Горький не рассматривает как литературное

направление. Он, как и Анненский, считает Достоевского символистом [44, II, 189]. О Блоке Анненский говорит так: «Не только настоящий, природный символист, но он и сам – символ» [7, 339].

Символы Анненского многообразны, имеют широкие возможности истолкования, глубокий смысл, которым они «как бы светятся», что позволяет понять соответствие между состоянием человека и окружающей природой, вещной средой. Его символы лишены мистики, их источниками являются ощущения и настроения, возникающие под влиянием современной действительности, а потому они и познаваемы, как бы ни были сложны. «Анненский был мастером точного эпитета, наблюденной детали, графически точной линии, как например: «на меди черной водкой проведенные штрихи», «нежные, с тонкими венами, руки», или «мартовский колющий воздух». Это – одна из дорог к строгому реалистическому стиху, у истоков которого в XX веке, без сомнения, стоит Анненский», – так считает А. Урбан в статье «Тайный подвиг» [138, 194].

Символ в поэтике Анненский связывает с понятием художественного образа (у Анненского - «поэтического образа»): *«Поэтический образ - выражение хоть и давнее, но положительно неудачное. Оно заставляет предполагать существование поэзии не только вне ритма, но и вне слов, потому что в словах не может быть образа и вообще ничего обрезанного... В поэзии есть только относительности, только приближения - потому никакой другой, кроме символической, она не была»* [7, 338]. В таком понимании Анненский видит как бы завершенность, ограниченность мысли, некоторую односторонность. Однако он не отказывается от художественного образа в широком смысле слова, который понимает гораздо глубже, чем символисты. По его мнению, символ слит с образом, но не сводится к нему. Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него. И как бы ни был глубок и сложен смысл, в него надо «вжиться». Многозначность символа сообщает ему большую содержательность, более глубокое проникновение в понимание художественного образа. Природа символа не противоречит природе художественного образа. Это, как утверждают теперь теоретики искусства [172, 239], взаимосвязанные и взаимопереходящие понятия.

Но, как мы и решили для себя, руководствуясь статьей Т.Д. Широких для подведения более основательного философского фундамента под термин «символ», отметим некоторые заблуждения Анненского, возникающие вследствие поверхностного взгляда на само понятие. Широких отмечает, что, когда хотят подчеркнуть, повысить значение какого-нибудь образа, то заменяют термин «образ» термином «символ». Т.о. символ, указывая на нечто отличное от него самого, способен представить общий смысл (или сущность) данного явления и понимается как *отношение* между содержанием и

формой предмета, в котором единичность содержания (предмета, явления действительности) наделяется всеобщностью содержания [162, 133]. Но такое логическое действие, по мнению Т.Д. Широких, не всегда справедливо и «нужно иметь основания для того, чтобы возводить единичное во всеобщее, то есть опираться на законы реальной жизни, что и происходит в художественном образе. Символическое, то есть знаковое начало в образе – это абсолютная мысль, выраженная опосредованно, косвенно, занимающая лишь часть содержания образа. Поэтому символическому началу в образе всегда как бы «не хватает» форм действительности, оно едва прикрывается этими формами» [там же, 134]. Таким образом, заблуждение Анненского состоит в недопонимании того, что понятие художественный образ шире понятия символ, который может быть рассмотрен лишь как составная часть образа, причем выражению символа не хватает реалистичности, что, кстати, замечает и сам Анненский.

Определяя место Анненского среди противоречивых творческих направлений «серебряного века», можно изумиться тому многообразию школ и течений, к которым различные исследователи пытаются его отнести. Так, вызывает сомнение статья И.В. Корецкой «Импрессионизм в символистской поэзии и эстетике», которая, как нам кажется, чересчур большое внимание уделяет так называемому импрессионизму Анненского [74, 222-234]. Подход Корецкой может быть оправдан применительно к его лирике (особенно ранней – сборник «Тихие песни»), что обусловлено стилевыми исканиями поэта. Но он неприемлем, когда речь идет о зрелой критической прозе мыслителя. Не всегда справедливы приведенные И.В.Корецкой «влияния» на Анненского различных течений и веяний. И если влияние опыта психологического реализма Достоевского и Гоголя [там же, 222], очевидно, нельзя не признать, как и влияние поэтики А.А. Потебни и Д.Н.Овсянико-Куликовского [там же, 231], то можно ли говорить о влиянии на мыслителя декаданса [там же, 222], который Анненский критиковал? Бесспорно влияние на мыслителя западного и отечественного символизма, как и суждение И.В.Корецкой о том, что критическое творчество Анненского отнюдь не укладывается ни в одни из рамок перечисленных направлений.

В своей книге П.П. Громов [45, 226] подчеркивает экспрессионистские мотивы творчества Анненского: «Устремленность лиризма Анненского к извечной драме бытия приходила в противоречие с установками импрессионизма. Печальной сосредоточенности музыки Анненского был чужд импрессионистский моментализм, культ изменчивости. Смятенность внутреннего мира Анненского, его «душа, убитая непосильной тоской» (А. Блок), требовали иного стилевого выражения. Терпкие образы Анненского, вторгаясь в сознание читателя, беспокоят его, гнетут. В стихотворениях «Черная весна», «Умирание»,

«Зимний поезд» жестокий талант Анненского предвосхищает мучительное и мучащее творчество ранних экспрессионистов. Ведь искусство крика, каким был экспрессионизм, знало не только вопли протеста, но и беззвучный стон ужаса и отчаяния». И тут же утверждение, что для поэта характерно «переплетение импрессионистского и экспрессионистского, их противоборство: не только импрессионистская утонченность, но и экспрессионистская пронзительность, едкость образа». С этим последним утверждением трудно не согласиться: с одной стороны, творчеству Анненского характерна внешняя легкость, изящество поэтических форм, присущее импрессионизму, а с другой стороны – мотивы душевного надрыва, тоски, внутренней кары за происходящее, свойственное экспрессионизму; так что есть смысл говорить о диалектике импрессионистских и экспрессионистских тенденций.

В диссертации Е.П. Беренштейн [24], имя мыслителя связывается с романтизмом: Анненский назван художником романтической ориентации. Подобное утверждение сразу же вызывает возражение.

Мировоззрение Анненского сформировалось, главным образом, под влиянием русского реализма 2-ой половины XIX века, что отмечено А.В.Федоровым, Н.Т.Ашимбаевой, П.П.Громовым и доказывается в данном параграфе. Вовсе не отрицая перечисленные характерные для стилевых исканий поэта влияния столь противоречивых направлений, отметим, что в критической прозе Анненский предстает весьма сложившимся, самостоятельным мыслителем. И хотя ему присущи колебания между символизмом и реализмом, он все-таки больше склоняется в сторону реализма.

Кратко обобщая вышесказанное, отметим влияние на формирование мировоззрения Анненского реализма XIX века, французского и русского символизма, философии Фихте.

1.2. Анненский и античность

Невозможно обойти вниманием влияние на Анненского искусства античности. Дело не только в том, что он специализировался в области классической филологии, и его любимой специальностью была история древнегреческой литературы, а в том, что поэт поставил целью жизни перевести все сохранившееся наследие Еврипида. Из письма к А.В. Бородиной от 29 ноября 1899 г. становится известным такое откровение поэта: «Нисколько не смущаюсь тем, что работаю исключительно для будущего и все еще питаю твердую надежду в пять лет довести до конца свой полный перевод и художественный

анализ Еврипида – первый на русском языке, чтоб заработать себе одну строчку в истории русской литературы – в этом все мои мечты» [7, 478].

Высокая компетентность Анненского, как знатока Еврипида и античной литературы сделали его известным не только в кругу специалистов – филологов-классиков. Анненский не только перевел почти все сохранившиеся трагедии древнегреческого классика, сопроводив их содержательными статьями с художественным анализом, но и создал четыре трагедии, написанные на утраченные сюжеты: «Меланиппа-философ», «Царь Иксион», «Лаодамия», «Фамира-кифаред». Без глубокого знания античности и большой нравственной удовлетворенности от этой многолетней творческой работы, поглотившей все его существование (не принесшей, впрочем, никакого материального дохода), просто невозможно представить себе возрождение утраченных трагедий, в которых Анненский пытался восстановить не только манеру еврипидовского письма, но и отражение его мировосприятия. Но в то же время эти трагедии, как бы тесно они не были связаны с творчеством Еврипида, следует рассматривать как произведения самого Анненского: они наполнены тем же идейным смыслом, что и его собственное творчество, выражают его внутренний мир.

Чем могла привлечь Анненского фигура Еврипида, и что современного сумел увидеть поэт для себя в «золотом веке» расцвета древнегреческой литературы? Трагичнейшим из поэтов назвал Еврипида Аристотель, и многовековая посмертная слава последнего из триады великих трагиков Эллады (Эсхил, Софокл, Еврипид) целиком подтверждает справедливость подобной оценки: его драмы достигли вершины трагизма, глубочайшего пафоса и проникновеннейшей человечности. В творчестве Еврипида отразился кризис афинского полиса, сказавшийся в имущественном расслоении внутри полиса, агрессивной политики его рабовладельческой верхушки, приведший к падению традиционных этических норм.

Большое влияние на Еврипида оказали идеи философов-софистов, отстаивавших свободу личности, критическое отношение к мифам. Другом и учителем великого драматурга был философ-материалист Анаксагор. Хотя Еврипид и не принадлежал ни к одной философской школе, современники называли его «философом на сцене».

Объективное содержание драматургии Еврипида находится в резком противоречии с традиционным мировоззрением афинской демократии. Распад полисных связей обусловил интерес поэта к человеческой личности, к ее внутреннему миру. Он не стремится к созданию возвышенных, нормативных образов, а, по словам Софокла, рисует людей «такими, каковы они есть». Рисуя страдания своих героев, Еврипид не пытается найти им обоснование в закономерностях бытия, как это делали Эсхил и Софокл,

видевшие в судьбах людей проявление правящей миром разумной божественной воли. В результате трагедия Еврипида становится носителем религиозного сомнения и скепсиса: боги, по воле которых люди терпят страдания, не достойны называться богами (высказывания действующих лиц в «Геракле», «Ипполите», «Электре», «Оресте», «Ионе» и др.). Критика мифологической традиции сближает Еврипида с современными ему направлениями философской мысли так же, как и обсуждение в трагедиях вопроса о природном равенстве людей и несправедливости рабства, о любви и браке, о положении женщины в семье и т.д. Исходя из своих жизненных наблюдений, Еврипид изображает многообразные человеческие характеры, различные душевные порывы, борьбу страстей. Он впервые в античной литературе обращается к женской психологии и создает яркие и сложные женские образы. В пьесах его действуют не только боги и богини, цари и царицы, но и кормилицы, дядьки-воспитатели, слуги. Еврипид впервые вывел на сцену раба, создал образ «благородного раба», показал, как подневольное положение убивает в человеке хорошее. Все это не могло не вдохновить такого чуткого поэта, как Анненский, не только на титанический переводческий труд, но и на собственные дерзания «по мотивам Еврипида».

Возникший в условиях кризиса афинской демократии еврипидов идеал мог восприниматься Анненским как некая аналогия столь близкой ему драме современного индивидуализма. У древнего мифологического, но осовремененного Еврипидом, человека Анненский усматривал тот же разлад и раскол, какой ощущал в себе, – личность, освободившую свое индивидуальное сознание от уз устарелого бытового и религиозного коллектива, но оказавшуюся взаперти в себе самой, лишенную способов истинного единения с другими. Мотив одиночества, страдания поэтического «я», стремление единения его со всем, что «не-я» – природой, другим сознанием – постоянно присутствует в лирике Анненского, так же как и сильно завуалированная, незримая на первый взгляд античная тематика (например, одиссеев миф).

Социальная позиция Анненского художника во многом сходна с позицией античного трагика: не принимая непосредственного участия в жизни Греции, в своих драмах Еврипид живо откликается на вопросы политической и социальной жизни, волновавшие его современников (например, Пелопоннесская война).

Хотя в сюжетах трагедий Еврипид почти не выходит из круга тем, разрабатывавшихся его предшественниками (сказания Троянского и Фиванского циклов, аттические предания, поход аргонавтов, подвиги Геракла и судьба его потомков), но велика разница в осмыслении им мифа, в оценке божественного вмешательства в жизнь людей, в понимании смысла человеческого существования: Еврипид выработал

необычные для классической трагедии принципы изображения человека, создал новые средства художественной выразительности, иными словами, полностью отрицал первоначальную сущность героической трагедии Эсхила и Софокла. Так, возникшее в «Просительницах» сомнение в целесообразности войны как способа разрешения политических споров перерастает в творчестве Еврипида последующих лет в страстное осуждение войны. Заключенный в 421 г. до н.э. между Афинами и Спартой 50-летний мир оказался непрочным: Афины вынашивали идею грандиозной экспедиции в Сицилию, где огромным влиянием пользовалась Спарта. Трагедия «Троянки» прозвучала смелым вызовом военной пропаганде, так как с исключительной силой показала бедствия и страдания, выпавшие не только на долю побежденных, но и победителей (осиротевших матерей и жен). Троянская война, служившая в Афинах символом справедливого возмездия «варварам» за попрание священных норм гостеприимства, теряет в глазах всякий смысл и обоснование.

В каждой трагедии Еврипид отступает от традиционного изложения мифа. Но истинным новаторством драматурга явилось то, что с его именем миф перестал быть частью «священной истории» народа. Благочестивая вера, убеждение в конечной гармонии мироздания сменяются у Еврипида сомнениями и исканиями, и потому мифологическая традиция из объекта почитания становится предметом острой критики. Еврипиду традиционные мифы внушили мысль, что нравственность богов нередко ниже нравственности людей. Боги у него часто выступают с теми же чертами, которые приписывал им Гомер: это страшные человекоподобные существа, несущие гибель и крушение в среду людей, или равнодушно взирающие на их страдания.

Мудрые боги, правившие миром по закону справедливости, навсегда ушли из трагедий Еврипида, как ушли они из общественного сознания и этики афинян в первые же годы Пелопоннесской войны (самую мрачную роль играет божественное вмешательство в трагедии «Геркул». Еврипид, небольшим изменением, внесенным в миф, существенно переменял акценты и создал трагедию сильного человека, незаслуженно испытывающего на себе своеволие богов).

Однако по мнению исследователей, Еврипида едва ли можно считать атеистом (см.: вступ. статью В.В. Головни [53, 14]). Трагедию «Троянки» можно рассматривать как выражение религиозных воззрений великого трагика. Моральная победа человека над олимпийскими богами, его нравственное превосходство – таков окончательный смысл каждой из трагедий. И хотя, как и следует в трагедиях, ее молодые герои гибнут – тут нет проповеди отречения от земного мира; нет воспевания смерти, небытия, ибо нет утешений, что все воздастся человеку в загробном мире.

Поведение еврипидовских героев часто выходило за пределы традиционного античного представления о нравственности: в человеческих чувствах Еврипид видит не источник естественной и общественной гармонии, а причину разлада, противоречий и несчастий. И в этом – свидетельство того, что вера в целесообразность мира, основанного на некоем нравственном законе, все больше вытесняется состраданием к одинокому, предоставленному игре собственных страстей человеку. Разумеется, и Эсхил, и Софокл видели в мире много вольных и невольных проявлений зла: разорение Трои и вереница кровавых деяний в роду Атрея, невольные преступления Эдипа и мрачная доля его сыновей. Но за страданиями отдельных людей, за жертвами и испытаниями предшественники Еврипида искали причинную связь между поведением людей и высшей волей богов. Для Еврипида античность – это не мир страдающего бога, а мир страдающего человека, это мир дисгармонии. Такое понимание близко и Анненскому. При анализе его творчества напрашивается вывод, что поэт как бы вобрал в себя трагическое мироощущение Еврипида.

С одной стороны Анненский был художником, вобравшим в свое сознание тысячелетнюю давность человечества – античность, но в то же время он оставался остросовременным для своего поколения, да и сейчас воспринимается как наш современник. Огромную роль в синтезе прошлых культур и настоящей, он, как и древний трагик, видел в совестливом разуме, а не божественном провидении, и уж тем более не в «хмельной» человеческой энергии, как символисты-современники, увлекшиеся ницшеанской философией.

Анненскому не свойственна такая характерная для театра «серебряного века» тенденция, как изображение кукол, марионеток, масок вместо подлинного человека с его страданиями и радостями (это характерно, например, для Ф. Сологуба, В. Брюсова, Вяч. Иванова). Главное место в трагедиях Анненского занимает человек. Как и древнему кумиру поэта – Еврипиду – Анненскому интересны в человеке, независимо от его ранга, прежде всего, человеческие чувства, страсти, характеры. Так, олимпийские боги, зачастую являются носителями отрицательных человеческих черт. Ни фон трагедий, ни хор у Анненского не соответствуют античной трагедии: фон несколько бытовой, непринужденный, без внешней пышности природы или царских покоев – что и отличало античную трагедию; тот или иной хор не отвлеченный, а как бы являющийся дополнением того или иного героя. Как и у Еврипида, сблизившего хор со своими героями (в отличие от Софокла, хор у которого отличался сдержанностью и чопорностью), у Анненского так же взаимоотношения героев и хора живы, диалогичны.

Подобно тому, как Еврипид сделал героев мифологических сюжетов современными ему людьми с их мыслями, чувствами, тончайшими, противоречивыми душевными переживаниями, так и Анненский сделал трагедии древнегреческого поэта современными, и его героев – близкими для нас. Еврипида он переводил, исследовал, вживаясь в каждое его произведение, стремясь как можно более точно донести до современников его мысли, стремясь показать нам Еврипида понятным, современным, злободневным.

В жанре драматургии (причем тоже на античную тематику) писал не только Анненский, но и многие его современники: В. Брюсов, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, А. Блок и др. Но, в отличие от них, Анненский не погружается в мир античности, а пытается как бы отразить в античных мифах душу современного человека, так сказать, наложить на творения Еврипида сетку современного видения, спроецировать античность на современность. Такой подход как раз характерен и самому Еврипиду: ведь он тоже описывал события давние, мифологические, далекие от его современности, но героев трагедий выводил своими современниками.

Реалистические тенденции трагедии Еврипида требовали и особого слога. Слог в диалогических частях и рассказах вестников очень приближается к тогдашней разговорной речи. Аристотель в «Риторике» хвалит Еврипида за то, что он составляет свои речи из выражений, взятых из обычной жизни: эта естественность убеждала зрителя. Анненский отмечал в предисловиях к своим переводам, что в его произведениях «отразилась душа современного человека». Действительно, часто иллюзия античности разрушается вполне современным монологом героя, или репликой, каламбуром, характерным скорее для интеллигента начала XX века. Таким образом, античность в пьесах Анненского в некотором роде условна.

Первая попытка поставить в театре трагедию Анненского «Царь Иксион» оказалась безуспешной. Об этом вспоминает сослуживец поэта по Николаевской гимназии Б.В. Варнеке, приложивший немало усилий, чтобы пьеса прошла цензуру: «Но самолюбивый и привыкший ходить только по прямым путям поэт не пожелал сделать несколько обходных шагов, и этого было достаточно, чтобы его красивая и очень благородная пьеса так и не озарилась светом ramпы» [59, 42].

Анненский отмечал в начале своей статьи «Драма на дне» о своем равнодушии к театру. К современному театру он был настроен скептически, а поэтому, видимо, и не рассчитывал на сценическую жизнь своих произведений, не стремился поставить их в театре. Первым исключением была постановка в 8-ой гимназии Петербурга – силами учеников и при живом участии Анненского – трагедии Еврипида «Рес» в переводе

Анненского, что доставило ему самому удовольствие. Еще одна из переведенных Анненским трагедий греческого классика «Ифигения-жертва» была поставлена в 1900 году «Кружком художественного чтения». В спектакле были заняты в главных ролях известные артисты В.В. Котляровская-Пушкарева, А. И. Аркадьев, режиссировал Ю.Э. Озаровский [129, 227]. Однако успешная постановка пьесы не способствовала возникновению каких-либо знакомств или связей поэта с театральным или литературным кругом.

Уже после смерти Анненского, в 1916 году его трагедию «Фамира-кифаред» поставил камерный театр А.Я. Таирова (в главной роли – Н.М. Церетелли). Выбор молодым режиссером древнегреческой трагедии не случаен. «Влюбленного в красоту Таирова» [155, II, 41] не могла не увлечь утонченность и изысканность трагедии. Он считал, что мистерия и трагедия, являясь высшим проявлением свободы человеческого духа, способны обогатить зрителя нетленными истинами. Позднее, уже как зрелого художника, Таирова по-прежнему отличала эстетика спектаклей, средствами искусства он творил неизменно эмоционально приподнятый, волнующий своей красотой мир. Премьера имела успех, и, возможно, определила в какой-то степени театральную судьбу Таирова. Хотя идейная и человеческая сущность трагедии главного героя, судя по свидетельству современников, была затенена поисками режиссера и художницы (для художницы А. Экстер – новатора в духе кубизма, была характерна изощренность прихотливой фантазии, спонтанная импровизация и деструктивная непредсказуемость решений) в решении формальных задач. Режиссер и художник затенили поэта.

В целом же драматургия Анненского, несмотря на свою оригинальность и поэтические достоинства, разделила судьбу многих пьес поэтов-символистов, и осталась «театром для читателя», что, впрочем, не снижает ее достоинств.

Переводы Анненского до сих пор переиздаются. Их жизненность один из авторитетнейших исследователей Анненского – А.В. Федоров объясняет созвучностью между автором и переводчиком, «который, не нарушив связи Еврипида с его эпохой, вместе с тем сделал его доступным пониманию нового читателя и зрителя, наполнил русский текст живым дыханием нашего века. Это стало возможно потому, что Анненский, хотя и полностью отдавал себе отчет в исторической дистанции, отделявшей его от Еврипида, воспринимал его, как художника, близкого себе по духу; Еврипид был для него по-современному живым явлением» [139, 222].

Соратник Анненского в деле восстановления античной трагедии Ф.Ф. Зелинский, который переводил Софокла, осуществил редакторскую работу над посмертно изданными переводами Анненского. Он был самым главным его критиком, а потому комплимент из

его уст ценен вдвойне: «И.Ф. Анненский – вовсе не переводчик в обыкновенном смысле этого слова, не толмач, старающийся только своими словами передать непонятную для его среды речь подлинника. Еврипид для него – часть его собственной жизни, существо, родственное ему самому, и притом родственное как схожими, так и контрастирующими чертами своего естества. Его он воспринял, в него он вчувствовался всею своею душой: и этого, усвоенного им Еврипида, он передает своим читателям» [60, 38].

1.3. Анненский и христианство

Характеризуя мировоззрение Анненского, нельзя обойти вопрос о его отношении к религии, который представляется достаточно сложным. Версию о «религиозном голоде» и безверии Анненского как причине его трагического мироощущения выдвинул В. Ходасевич [146, 126] и поддержал С. Маковский [90, 196 – 216]. Многие исследователи (А.В. Федоров, И.В. Корецкая, К. Верхейл и др.) подчеркивают его безрелигиозность, а то и вообще называют Анненского атеистом, что вызывает немало сомнений. Анненский – большой знаток Евангелия. Его частые ссылки на Закон Божий глубоки, серьезны и этичны. Думается, что так мог писать лишь человек не только хорошо знающий Новый Завет, но и глубоко верующий. Для неверующего такое чересчур частое обращение к Евангелию выглядело бы довольно странным; можно поэтому предположить, что Анненский все-таки по своим взглядам был христианином. Посмотрим, как замечательно отозвался он об Евангелие в статье «Бранд-Ибсен»: «Очаровательные поучения Христа, которые так часто прикрывали женскую нежность его все понимающего сердца» [7, 177]. А в статье «Власть тьмы», вступая в полемику с учением Л. Толстого, он объявляет себя христианином, хотя говорит об этом непрямо: «Для нас, нетолстовцев, Евангелие – совершенно особая книга и представление о ней не вяжется ни с каким другим, кроме представления о Христе. Мы не садимся, здорово живешь, читать Евангелие, но в церкви – это наши лучшие минуты, когда нам читают Евангелие, и всякий раз в бессмертных словах на дорогом для нас за свою чуждость ежедневному языку мы воспринимаем освежающую душу новизну. Кто из нас полностью прочел, уж не то, чтоб сличать четырех евангелистов? А между тем у каждого из них есть в душе слитый с нашим существом дорогой для нас символ Христа, символ оправдавшего нас чуда» [там же, 67 – 68].

Он, безусловно, далек от ежедневных молитвенных возношений к богу, но в то же время в редкие минуты в дружеском откровении с болью пишет не только о себе, но о поколении, «потерявшем бога»: «...я вижу шлак бессознательной души, пестрящий ею и низводящий с эфирных высот в цепкую засасывающую тину. Может быть, потому, что я

потерял бога и беспокойно, почти безнадежно ищущ оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным. Может быть просто потому, что я несчастен и одинок...» (из письма к А.В. Бородиной от 15.06.1904 [там же, 457]).

О вере поэта наглядно свидетельствует именно переписка. Достаточно привести его высмеивание религиозных вечеров Мережковских: «Но ведь они *говорят о боге*, о том, о чем можно лишь плакать одному, шептать вдвоем, а они занимаются этим при обилии электрического света; и это – *тоже* потеря стыда, потеря реальности... искать бога – Фонтанка – 83. Срывать аплодисменты на боге... на совести. Искать бога по пятницам... Какой идиотизм!» (из письма к Т.А. Богданович от 06.11.1909 [там же, 485]).

Понятно преклонение Анненского-поэта перед Евангелием, сосредоточившим в себе многовековую мудрость, мечту и гуманизм этого Жития Божия, перед образом Христа Спасителя – символом человеколюбия и бессмертия. «Вовсе не надо проходить через купель и учиться катехизису, чтобы воочую и неотразимо почувствовать всю необходимость и истинность Христа, который явился поэту», – пишет он в статье «Генрих Гейне и мы» [там же, 399 – 400].

Но как яростно выступает он против любой догмы, будь то толстовство, нищенство или мистицизм: «Традиция и сознание в области религии – непримиримые враги, а суеверие настолько же трусливо, насколько высокомерно сектанство» (статья «Трагедия Ипполита и Федры»). Деизм он называет «философским суррогатом» («Генрих Гейне и мы»). Его непримиримая антимистическая позиция видна в статье «О форме фантастического у Гоголя», где рассмотрено мистическое, таинственное как непознаваемое, противоречащее в данный момент человеческому опыту. Он противопоставляет гоголевской фантастике мистицизм Тургенева, оценивая его как творческий кризис, «умирание»: «Тургенев пошел купаться и испугался на десятки лет. Гончаров свет объехал и потом ничего страшного не рассказал» [там же, 268].

В статье «Майков и педагогическое значение его поэзии» Анненский говорит о влиянии мистицизма, закрывающего от людей солнце и стирающего краски: «Мистицизм был роковым исходом русских поэтических талантов. Жуковский, отчасти даже Пушкин, Гоголь, Достоевский, Лев Толстой, Ал. Толстой, поэты-славянофилы своеобразно подчинились этой судьбе» [там же, 290].

Возможно в вопросах веры Анненский придерживается позиции авторитетного для него Фихте. Помощь индивиду в борьбе с его собственной косностью может оказать, согласно Фихте, только положительная религия, главное дело которой – проповедовать нравственный образ жизни, призывать к преодолению пороков и показывать образцы высокого нравственного подвига. Ни в коем случае нельзя при этом опираться на веру в

авторитеты и простое послушание, ибо эти средства укрепляют косность человеческой природы.

Как уже было отмечено, исследователи творчества Анненского будто бы специально обходят стороной столь важный для понимания мировоззрения мыслителя вопрос. Отсюда и заблуждения: например, повторение вслед за В.Ходасевичем мнения об Анненском как о «поэте смерти». Анненский, наоборот, критиковал тех писателей, которые любили заострять внимание на мистицизме, делать основным моментом творчества смерть (Л. Андреев, поздний Тургенев). Отношение к смерти у Анненского скорее христианское, безбоязненное. По-христиански им трактуется и теория сострадания (об этом подробнее будет сказано далее по тексту).

Безусловное влияние оказало христианство и на трактовку Анненским главной эстетической категории. Как эстетик, говоря о красоте, он ищет некоего духовного начала. Взяв за мерилу *отношение к женщине* в более широком понимании – как *отношения к жизни*, Анненский в статье «Символы красоты у русских писателей» по-новому заставляет взглянуть на творчество известных писателей. Свое понимание духовности Анненский определяет *отношением к женщине*. Т. Елшина в своей монографии [58, 117 – 129] делает попытку обобщить отношение к женщине у различных мыслителей (В. Соловьев, В.Розанов, А.Блок, А.Чехов и др.).

Говоря о творчестве самого Анненского, так же невозможно обойти «женский вопрос», испокон веков остающийся одним из главных для творческих, по-настоящему глубоких художников. И потому, как каждый решал его для самого себя, творчество обретало не только тона и полутона, но и свои акценты.

Можно предположить, что будущий поэт с детства был обделен материнской любовью, близок с матерью не был, что и определило в дальнейшем его замкнутость, скрытность характера, от которой он сам страдал. Вероятно, мать больше заботило трудное материальное положение семьи и болезнь мужа (разбитого параличом). Иннокентий был четвертым ребенком (из шести детей) и воспитывался в основном в женском обществе – старшими сестрами, гувернантками младших сестер, а вскоре стал жить в семье старшего брата Николая Федоровича, человека образованного, одаренного, поддерживающего брата материально и оказывающего ему всяческую помощь в трудностях образования. Однако гораздо большее влияние на его воспитание, образование, развитие творческих способностей оказала двоюродная сестра братьев – А. Н. Ткачева, приглашенная гувернанткой к младшим детям Анненских, а через пять лет вышедшая замуж за старшего брата – Николая, в семью которого и перешел жить Иннокентий. Замечательный педагог, интересная детская писательница и чуткий человек,

Александра Никитична стала для юного Анненского предметом поклонения, детской влюбленности, символом женственности; ей посвящено единственное стихотворение, написанное под впечатлениями детства («К сестре»):

Вы еще были Алиною
 С розовой думой в очах,
 В платье с большой перелиною,
 С серым платком на плечах...
 В стул утопая коленами,
 Взора я с вас не сводил,
 Нежные, с тонкими венами
 Руки я ваши любил.

С А.Н. Анненской поэт был дружен всю жизнь, ей поверял творческие планы, сомнения, с ней делился впечатлениями от прочитанных книг, просмотренных спектаклей.

Корреспондентками Анненского, которым он поверял тайны своей души, так же были женщины: Е.М. Мухина (жена многолетнего сослуживца), А.В. Бородина (дальняя родственница, которую он называет кузиной; по переписке можно предположить – сестра по духовному отцу), Н.П. Бегичева (дочь родственницы), Т. А. Богданович (племянница), О. П. Хмара-Барщевская (жена старшего пасынка Анненского).

Особый свет на отношение Анненского-человека и Анненского-поэта к Её Величеству Женщине проливает его ранняя женитьба и возвышенное отношение к жене. Женился он по страстной любви сразу после окончания университета на вдове, старшей его на четырнадцать лет, имеющей двух сыновей-подростков от первого брака (у которых он был репетитором), сразу ставши, таким образом, главой большой семьи, все материальные проблемы которой легли на его плечи. В письме, написанном Анненским перед свадьбой сестре Л.Ф. Деникер, Анненский восхищается умом и талантом своей будущей жены, Н.В. Хмара-Барщевской (письмо опубликовано сыном, В. Кривичем [см.: 3, 224 – 225]. По свидетельству друзей, это была «прекрасная, слывшая красавицей, светская женщина – много старше своего мужа..., на всю жизнь сделавшаяся нежным и преданным другом поэта, ...секретарем и хранителем «кипарисового ларца» (воспоминание В.С. Срезневской [цитирую по: 80, 128]), считающая своего мужа «гениальным человеком», который «много пишет, но его литературные труды нельзя печатать, так как они нашей эпохе непонятны», что он «живет целым веком вперед» (воспоминание О.А. Федотовой (сестры Вс. А. Рождественского) [там же]).

По другим свидетельствам (Н.П. Бегичева, В.С. Срезневская) материальные затруднения в семье Анненских создавали тяжелую домашнюю жизнь. Однако в письмах к близким ему людям Анненский упоминает имя жены с большой почтительностью, подчеркивая ее заботливость и самоотверженность, хотя в этих же письмах постоянно присутствуют мрачные ноты, говорящие о душевных переживаниях, одиночестве. Письма к женщинам-корреспонденткам нежны, искренни, но нигде нет и намека на интимность: они целиком посвящены интеллектуальным и эстетическим интересам.

Невозможно представить, чтобы юный Анненский, ослепленный страстью к зрелой женщине с прошлым и трагичной судьбой, мог не отозваться состраданием, желанием разделить ее ношу. Он истинно по-христиански взял на себя непосильный (для его слабого с детства сердца) семейный крест, и по-христиански же нес его без ропота, но с радостью, не изменив своих трогательно-заботливых отношений с женой, несмотря на неурядицы по службе и материальные затруднения. Сострадание к женщине, женщине-матери, несущей крест семейных тягот, по-видимому, ассоциировался у него не только с христианским учением, но и с воспоминаниями детства. Как справедливо заметил В. Гитин, «внимательное и сострадательное отношение к судьбе женщины – во всех писаниях, от педагогических и научных до литературно-поэтических и критических, – это особая тема Анненского» [8, 127]. Можно предположить, что Анненский – из тех мужчин, чье поэтическое воображение не могла бы поразить даже самая незаурядная, но юная девушка: и в семейной жизни он искал радость муки, тяжесть ноши, меру сострадания – единственную меру, составляющую для него ценность человеческой души (о понимании Анненским страдания будет сказано далее). Как справедливо отмечает П. Козловский, «понятие Бога в гностицизме отличается от христианского Его понимания тем, что гностицизм мыслит Бога как становящегося и страдающего. В гностицизме Божество претерпевает падение и страдает в процессе обретения сознания. Христианство тоже признает страдание Бога, но в Христианстве страдание – не результат необходимости, а результат свободы; Бог добровольно принимает на себя страдание из сострадания [к человеку]» [178, 74 – 75].

Кем же была для Анненского Ее Величество Женщина? Думается, что это никогда не достигаемый, неуловимый идеал, к которому он даже и не стремился, лишь издали любуясь, наслаждаясь красотой. Или наслаждаясь мыслью, одною *мыслью*, рожденною в сердцах двоих, смотрящих в одном направлении. Так однажды Анненский предложил обожаемой им женщине, О.П. Хмара-Барщевской (жене старшего пасынка) смотреть на одну ветку в саду и, сливаясь взглядами в далекой, недостижимой точке, думать об одном (сливаясь мыслью): «И вот получилась не связь, а лучезарное слияние»

(единственное сохранившееся письмо О.П. Хмара-Барщевской к В.В. Розанову, написанное как воспоминание об Анненском (по его просьбе) [цитирую по: 139, 67]). Его, как высоконравственного человека, убивала мысль: «Что же я? Прежде отнял мать (у пасынка), а потом возьму *жену*? Куда же я от совести своей спрячусь?» [там же].

Переписка с О.П. Хмара-Барщевской утеряна. Скорее всего, эта роковая любовь поэта так и осталась единственной (О.П. Хмара-Барщевская признается, что поэт «настояще любил только меня одну» [об этом см.: 80, 118]), хотя А.В. Лавров и Р.Д. Тименчик предполагают, что «немало таких остродраматических обстоятельств скрывала внешне благополучная жизнь Анненского» [там же].

Лирический герой Анненского несчастлив. И сам поэт не посмел бы быть счастливым вопреки голосу совести. Для него счастье – это миг, прикосновение взглядов, которое всегда оборачивается Разлукой, возведенной в порядок мировой катастрофы, сопровождаемой слезами, отчаянием, неверием... Счастье ли это? Следует отметить потрясающую аскетическую сдержанность Анненского по отношению к самому себе в самых различных ее проявлениях. Поэт, он тем не менее и не стремился издаваться: это тем более удивительно на фоне литературной шумихи вокруг его современников. Будучи христианином, в творчестве Анненский своей приверженности вере не обнаруживает, и даже наоборот, исследователи единогласно считают его атеистом. Такую же сдержанность он проявляет и в любви.

Действительно, религиозные воззрения И. Анненского никак не сказались на его творчестве, если не считать одно раннее произведение поэта – поэму «Магдалина» (написанную им в двадцать лет и увидевшую свет только в 1997г. [8]) – в которой отразилась мечта о прекрасном идеальном женском начале. Однако фигура Марии Магдалины у Анненского получает несколько иную, отличную от русского православного христианства, интерпретацию.

По Евангелию Магдалина, главная плакальщица над распятым Учителем, была первой, кому представился воскресший Христос. Магдалина – женщина, которую Христос любил больше других, и простил ей большие, чем у других, грехи, не потому, что она «много возлюбила» в жизни, а потому, что «много возлюбила Христа» и вернее других поняла и восприняла своего Учителя: с полным самоотвержением разделила подвиг апостольства. Христос был особо милостив к женщинам: никто из евангелистов не запомнил ни одного слова Спасителя, обидного для «слабого» пола. Случайно ли сказано: «Предаст же брат (а не сестра. – *Т.Б.*) брата на смерть и отец (а не мать. – *Т.Б.*) детей» (Мк.13,12). Никто из женщин не предал Христа: апостолы, ученики – те разбежались в страхе, а жены-мироносицы пошли к Нему, «плакали и рыдали о нем» (Лк. 23, 27), а та

«во многие грехи впадшая жена» омывавшая слезами Его ноги и предварившая помазать Его тело к погребению (Мк. 14, 8), вспоминается в Великую Среду, разумеется, не случайно, а в противовес Иуде, предавшему Его в этот день.

И в своем Воскресении Христос явился, прежде всего, женщинам. Женщина, по своей чувствительной природе первой – прежде Адама – пала, но она же первая и восстала: искупление получило первым именно женское естество через Матерь Божию, выносившую и родившую воплотившегося Господа. Мирносицы не похожи на бесстрашных героинь, рискующих жизнью за передовые убеждения; факты говорили им то же, что и апостолам: Учитель умер на Кресте, все кончено. Но сердце повелевало приготовить ароматы и еще чем можно послужить ему, хоть и мертвому. Богослов П. Евдокимов даже пришел к выводу, что поскольку в женщине преобладает сердце, в религиозном отношении именно она должна считаться сильным полом. Она, не имея еще сознательной веры, чувствует невыразимо и воспринимает влияние того мира, веяние вечности [56].

В православное христианство перешла средневековая легенда о Магдалине, осужденной на аскетическую жизнь «отшельницы», и она переплелась со сказанием о Марии Египетской – прекрасной проститутке, 47 лет прожившей отшельницей в пустыне, с тем, чтобы забыть всякие удовольствия плоти. В. Гитин в уже приводимом послесловии к вышедшей книге, считает, что в Средневековье Магдалина (вторая Ева) отождествлялась с Невестой Христа («Песня песней», проповеди Бернанда Клервосского, Морис Метерлинк и др.) [8, 136 – 139], в ней открыто подчеркивался эротизм. Добавим, что и в православии все великомученицы, пострадавшие за Христа, инокини, принявшие постриг, так же считаются «Невестами Христовыми», однако здесь подразумевается духовная любовь, а не любовь-эрос. Поэма Анненского «Магдалина», по мнению приведенного исследователя, хотя и является законченным произведением, но в ней «не сведены вместе даже концептуальные ее моменты, и героиня получает иногда прямо противоположные характеристики» [там же, 144]. На наш взгляд это происходит не только потому, что воззрения юного поэта, воспитанного в православной вере, встретились здесь с западными влияниями (Байрон, Эрнест Ренан «Жизнь Христа») и влиянием А.К. Толстого, – как отмечает В. Гитин. В гораздо большей степени здесь сказалось влияние философии Вл. Соловьева, о котором так же пока еще молчат все без исключения исследователи (очень показательна в этом отношении книга П.П. Гайдено, в которой упомянуты все поэты «серебряного века», подвергшиеся влиянию философии В. Соловьева, за исключением Анненского [33]). А между тем, сам Анненский, подчеркивая огромное влияние этого популярного (не только на рубеже веков) философа, в статье «О

современном лиризме» как бы расписывается в том, что и сам не избежал такого влияния, хотя ироничный тон дает понять, что сейчас он избавился от этого вполне [7, 334].

То, что на европейскую цивилизацию в равной степени повлияли и греческая философия, и религия откровения, обсуждалось как теологами (К. Барт, Р. Бультман, П. Тиллих и др.), так и философами (М. Бубер, М. Хайдеггер, К. Ясперс, Э. Жильсон; в России – В.С. Соловьев, С.Н. Трубецкой, в оппозиции к ним выступал – Л.И. Шестов). Так, по Шестову, философия и вера – Афины и Иерусалим – никогда не смогут быть примирены друг и другом. Он считает, что гностики сыграли в истории христианства роковую роль, начав эллинизацию христианского учения и вытравив таким образом из него библейский дух пророков, которые ищут невозможного, борются с непреодолимым, не верят в самоочевидности и не покоряются даже разуму [158, 45].

Об актуальности этого вопроса свидетельствует не ослабевающая в XX веке полемика вокруг гностицизма и его отношения к греческой философии, иудаизму и христианству.

То, что философия Вл. Соловьева оказала огромное влияние на его современников и последователей – известный факт. Ф. Сологуб, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Вяч. Иванов, К. Бальмонт, В. Брюсов видели в Соловьеве своего предтечу: «София» Соловьева, «вобравшая в себя и Шеллингову мировую душу, и “божественную подругу Данте”, и “вечную женственность” Гете, давала символистам своеобразный “мифологический код”, сквозь волшебную призму божественной Софии они видели иной, высший, неземной мир, противостоящий прозаически-скучному, пошлому и безобразному земному миру» [33, 365]. Образ соловьевской Софии – Вечной Женственности – двойится: с одной стороны, она принадлежит к сфере божественного бытия, посредством которой Бог проявляется как живая действующая сила – Дух Святой. С другой стороны, София есть единая начало тварного мира, выступает как живая душа всех тварных существ, как первообразное человечество.

В духе Соловьева преподносит и юный Анненский свою Магдалину: образ ее противоречив. В начале поэмы героиня предстает как великая грешница, с надеждой и тоской она несет Христу страстную молитву – мольбу о спасении. Она воспринимает Христа именно как Учителя, как Спасителя во всех грехах, как бы стремится причаститься его чистоты:

О, я рабой твоей безгласной
 Готова здесь до смерти быть,
 Чтоб видеть образ твой прекрасный
 И слово светлое ловить.

Однако «Песнь IX» поэмы открывается весьма откровенным монологом признания Магдалины, молящей не проклинать «порывы сердца молодого»:

Забудь, забудь о небесах,
 В моих объятьях успокойся,
 От света тягостного скройся
 Хоть раз в чарующих мечтах.
 Нет, ты не Бог... ты человек
 И сроден ты людским страданьям... –

Магдалина представлена здесь последним искушением Христа земной любовью.

Христос погружен в проблемы героического характера. Но, любуясь Магдалиной, в сознании своем не отделяет любовь женщины, саму земную жизнь от общей божественной красоты мира. Конфликт долга и чувства, одолевающий Христа в Гефсиманском саду разрешается в пользу долга, воспринимаемого им радостно. Пафос поэмы не позволяет сомневаться, что евангельский сюжет трактуется не традиционно: любовь героини представлена земной, чисто человеческой. Магдалина гибнет в волнах, в которые бросается, следуя за призраком Христа:

Постой, постой
 Пока ты мой
 Хоть на мгновенье,
 Сбрось саван свой,
 Ты не виденье.
 Ты жив, ты жив,
 Прочь все сомненья.
 ...Дай мне обнять тебя,
 Дай умереть, любя...

В постоянно присутствующих двух моментах в поэме дается представление о Христе как о героической мысли и о Магдалине, как о страстной мечте. Они как бы являются полюсами одного сознания: мысль видит божественное в человеке, мечта видит человеческое в божественном. И позднюю лирику Анненского будут отличать мучительное искание идеала («мука идеала»), отрешенность от быта, порыв к неземному, нежное сострадание. И тут многое, думается, воспринято Анненским из соловьевского учения о Софии.

«Любовь Соловьева к Софии можно понимать только в монашески-рыцарском смысле, – писал С.М. Соловьев, – в том смысле, как говорят о любви к Пресвятой деже» [124, 160]. Таким образом, С.М. Соловьев пытается отсечь от софиологии В.С. Соловьева

ее оккультно-гносеологические моменты, придать ей однозначно-христианский смысл – любви к Богородице, служения Деве Марии. Но у обоих Соловьевых культ служения был скорее «рыцарский», нежели «монашеский». Уже в этой же работе он сетует, что Вл. Соловьев слишком принижает женщину, у него полностью отсутствует завещанная нам Пушкиным и Тургеневым «идея женщины как духовно-нравственного существа, возвышающего до себя мужчину» [там же, 161].

Подобное двойственное отношение к женскому началу вполне соответствует взглядам раннего Анненского: с одной стороны, он способен видеть в смертной земной женщине воплощение божественной красоты, возводя ее на недостижимую высоту, с другой стороны, признает преобладание в женщине земного, более чувственного, нежели разумного начала, видя мужчину ее Спасителем. Женитьба поэта как нельзя более подтверждает сказанное.

Уже поздний Анненский высказывает идею Вечно Женственного близко к Блоку, с эманацией духовной любви, куда плоть не допускалась, и житнетворческим искусом (примером сказанному могут послужить отношения с О.П. Хмара-Барщевской). Анненский, признавая теперь лишь духовную любовь, населяет ею и творчество, и жизнь.

1.4. Анненский о социальной борьбе и роли насилия в истории.

Критика теории непротивления злу

Большой интерес представляет социально-политическая сторона мировоззрения И.Ф. Анненского, тем более что о взглядах его на общественные проблемы известно мало. Потому и представляется важным выявить принципиальную позицию Анненского – критика, художника, педагога.

Суждения его о только что прошедшей революции будто бы пропущены через призму лет. В статьях К. Верхейла, И.И. Подольской, А.В. Федорова творчество Анненского связывается с социально-политическими историческими фактами его эпохи, хотя порой кажется, что он вне политики и вне времени. И даже не просто «вне», а, может быть, выше этого. Он будто бы созерцает современность из будущего, судит доброжелательно, но беспристрастно. Иначе откуда такие смелые выпады против уже сложившихся убеждений о великих художниках, как, например, о Л. Толстом, находившемся в зените славы; такие раскрепощенные суждения о религии вообще, как о догме - у православного христианина; весьма сдержанные суждения о революции, которую принял, на фоне восторженных откликов современников?

Кажется, что Анненский – наш современник и смотрит на современников своих не из 1905 – 1909 гг., а спустя столетие, когда уже сложилась «табель о рангах», утихли дискуссии вокруг имен и событий. Нам сейчас нетрудно сделать заключения о творчестве раннего Горького или раннего Блока, а тогда? Тогда высокие оценки творчества этих художников слова, может быть, во многом и определили их литературную судьбу. И время подтвердило правоту высказываний Анненского-критика. Так, из 27 поэтов и 12 поэтесс в статье «О современном лиризме» восторженной рецензии у Анненского удостоился лишь Блок, тогда начинающий поэт. «История литературы подтвердила справедливость большинства его суждений – и высочайшую оценку Блока, и снисходительно-ироническую сдержанность в отношении лириков второстепенных и третьестепенных», – пишет А.В. Федоров в своей монографии [139, 207].

Конечно, тих был голос его среди современников и определяющей силы не нес, но мнение его было своеобразной лакмусовой бумажкой эстетического вкуса, сразу определяющего, что хорошо, что дурно.

Попробуем разобраться в отношении Анненского к социальной борьбе.

Анненского отличает от символистов интерес к социальным вопросам.

Еще в юности Анненский написал цикл стихотворений «Autopsia» («Анастезия») – перевод стихов из цикла «Судьба» итальянской поэтессы Ады Негри (установлено В.М. Красовской, ученым-искусствоведом). Именно социальное содержание поэзии Ады Негри, где преобладают картины труда и образы людей из народа, привлекли Ин. Анненского.

«Искать в лирике Анненского прямолинейной гражданской тенденции или открытых поучений было бы наивно, – отмечает А.В. Федоров, – но социальная тема звучит во многих его стихотворениях» [там же, 89]. Прав и В. Александров, утверждающий, что «сознание социального неблагополучия окрашивает едва ли не всю поэзию Анненского». Это и образ крестьянской девочки – амазонки, «замотанной в тряпки», в стихотворении «Картинка», и фигура босого деда с сумой в стихотворении «В дороге» [2, 12]. Принцип социальной справедливости был и остается одним из величайших принципов христианства, и нет ничего удивительного, что он постоянно присутствует в творчестве Анненского.

Огромной силы гражданский голос поэта в последние годы его жизни достигает в двух известных, ставших теперь хрестоматийными, стихотворениях – «Петербург» и «Старые эстонки». «Петербург» убеждает в исторической обреченности русской монархии и ее императорской столицы. «Старые эстонки» – отклик поэта на революционные события в Прибалтике, особенно в Эстонии в 1905 году, и на

последовавшие затем карательные меры царского правительства против их участников. По мнению А.В. Лаврова и Р.Д. Тименчик, это отклик, выражающий беспощадное осуждение самого себя за пассивность, за безвольность сочувствия жертвам и за неспособность к действию в их защиту [80, 122]. Матери казненных, с которыми в ночном кошмаре разговаривает поэт, возражают на его самооправдания.

В лирике французских символистов Анненский так же уловил и передал на родном языке, созвучный ему, острый злободневный смысл, который долгое время заставлял ревнителей порядка на их родине – в лице буржуазной прессы – со злобой реагировать на эти стихи.

Русская литература всегда держалась на нравственном стержне гуманизма, издавна была копилкой страданий «маленького человека». Недаром Томас Манн назвал ее «святой». Анненский с большой ответственностью продолжил тему русской классики – тему маленького человека. Он справедливо считает, что правда искусства прекрасна не только тогда, когда она изображает трагедию Лира, а «бесспорно прекраснее, когда она восстанавливает неприкосновенность обиженному, независимо от его литературного ранга» [7, 13]. Наиболее ярко выраженная проблематика «маленького человека» у Гоголя и Достоевского подробно разбирается Анненским в статьях «Нос», «Господин Прохарчин», «Двойник». Ничтожные герои Достоевского – «жертвы канцелярии» – бездушного мира бумаг, силы всепоглощающей и обезличивающей, для Анненского остаются людьми, социальными типами, порожденными российской действительностью эпохи Николая I (не случаен акцент критика на время написания и время действия). Воссоздавая смятения и страхи «маленького человека», Анненский указывает на причину изменения, деформации его психики: это «насильственная бессмыслица жизни». «Опустошенная» душа Прохарчина, на взгляд критика, уже «не та, которая выходит из рук создателя, а та, которую оставляет человеку тюрьма или застенки» [там же, 51]. Анненский связывает проблематику «Прохарчина» с социально-гуманистическими настроениями молодого Достоевского, возникшими под влиянием идей утопического социализма.

Даже в статьях, посвященных эстетическим проблемам (например, «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследие») виден социальный подход Анненского к произведениям искусства, его требовательность к общественному назначению художника. Критик убежден в губительной роли «нравственного безразличия» художника для литературы и общественной мысли поколений (применительно к творчеству Чехова). Нравственно-философские проблемы поднимаются им в статьях, освещающих социальный аспект бытия («Драма настроения», «Бранд-Ибсен»). Видя необходимость социальных перемен,

Анненский обращается к творчеству писателей реалистов – к А.Ф.Писемскому, Л.Н.Толстому, М. Горькому (триптих «Три социальные драмы»).

В первой статье триптиха – «Горькая судьбина», об одноименной пьесе А.Ф.Писемского, названной критиком «новой русской драмой», Анненский обнаруживает хорошее знание литературы, посвященной творчеству Писемского: ссылается на В.П. Боткина, П.В. Анненкова, Д.И. Писарева (что делает в своей критике крайне редко); ведет скрытую полемику с М.Е. Салтыковым-Щедриным, рецензия которого на «Горькую судьбину» была опубликована (без подписи) в «Современнике» [123]. Анненский возражает Салтыкову-Щедрину, считающему, что произведения Писемского «производят невыносимо тяжелое впечатление и заставляют испытывать чувство нестерпимой духоты», утверждающему, что «у Писемского нет идеала», а также В.П. Боткину, упрекающему автора «Горькой судьбины» за бедность идейного содержания его произведений. «Писемский написал чисто социальную драму, – отвечает на это Анненский. – Я ... могу только дивиться той близорукой критике, которая не видела обилия идей в творчестве Писемского» [7, 54]. Его оценка совпадает с оценкой Д.И. Писарева, возражающему Салтыкову-Щедрину в статье «Цветы невинного юмора»: «...роман или драма дают читателю те впечатления, какие дала автору сама жизнь»; подчеркивающему объективизм пьесы [110, III, 251]. «Горькая судьбина» Писемского по мнению Анненского, «совершенно чужда идеализации действующих лиц» [7, 47]. Она является социальной не потому, что в драме трактовались бы социальные проблемы, или социальные конфликты, а потому, что термин «социальный» «приложим к “Горькой судьбине” по существу», потому что «все драмы этого произведения развивались...на почве сложного и глубоко лежащего жизненного уклада, который искалечил, обезличил и придавил ряд человеческих существований» [там же, 54]. Этот уклад, порядок жизни, привычку мыслить и чувствовать в привычных формах дает крепостное право, проявление которого в «Горькой судьбине» «донельзя разнообразно», что и отмечает критик на примерах персонажей драмы: это подневольно сколоченная жизнь людей, «которым *тесно жить*... Все философии этих людей, все их движения болезненно изуродованы» [там же, 58].

Во второй статье триптиха, обращаясь к идейной сущности драмы «Власть тьмы» Л. Толстого, Анненский иронично излагает основные постулаты учения позднего Толстого: «Тьма – это все, в ком нет бога... Мать любит сына, и это – тьма, потому что основанная на равнодушии к богу, то есть к нравственному закону, любовь эта не приносит ничего, кроме несчастья и озлобления... Над больным совершают таинство, и

это – тьма; крестят ребенка, перед тем, как с ним покончить. Это сугубая тьма, это издевательство над самим богом, во имя которого его крестят» [там же, 66] и т.д.

Анненский подробно разбирает образ Акима, непротивленца. Непротивление героя наводит критика на мысль о противоречии между личностью Толстого, великого писателя, и его учением – толстовством, ограниченным, как и любая догма: «Толстой создал толстовщину, которая, безусловно, ниже даже его выдумки» [там же, 68]. За героями драмы «Власть тьмы», по мнению критика, стоит образ писателя с его нравственно-религиозным учением.

Критика толстовской теории непротivления злу не нова (В.Г. Короленко, Г.В. Плеханов, М. Горький) [см.: 132, 231 и др.], хотя есть основания заключить, что началась она «с легкой руки» Анненского. И хотя отношение критика к Толстому-художнику намного шире поставленной проблемы, он считает «толстовщину» учением догматическим, ограниченным, приведшим писателя к исчерпанности миропонимания, породившее в Толстом «одно глубокое отчаяние» [7, 71]. Нельзя к теории приковывать творчество, считает критик.

Анненский замечает, что отсутствие сопротивления может сочетаться с внутренним несогласием, и приводит довольно убедительные примеры – промолчавшего двадцать лет Прохарчина, отважившегося на «бунт темной прохарчинской души», с выплеснувшейся наружу ее взбудораженной тайной, которая «на мгновение ... как-то безудержно сияет и даже слепит»: «Стой, – кричит Прохарчин. – Ты пойми только, баран ты: я смиренный, сегодня смиренный, завтра смиренный, а потом не смиренный, сгубил - пряхку тебе, и пошел вольнодумец... Пусть через несколько минут этот вольнодумец ... истаивает в drobных и бессильных слезах, но все же живая жизнь сквозь горячечный бред дала в умирающем человеке вспышку настоящего бунта» (статья «Господин Прохарчин») [там же, 34].

Как это похоже на «бунт» самого Анненского – правда, бунт мягкий, интеллигентный – душевный бунт человека, ощущающего дискомфорт в реальной действительности. «Знаете ли вы, что такое скука? Скука – это сознание, что не можешь уйти из клеточек словесного набора, звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого «как все»... Господи, если бы хоть миг свободы, безумия... Но эти клеточки, эта линованная бумага, этот страшный циферблат, ничего не отмечающий, но и ничего еще и никому не простивший...» (из письма к Е.М. Мухиной от 19.05. 1906) [там же, 465].

Не случайно Анненский любит господина Прохарчина, обойденного вниманием критики малоизвестного героя Достоевского. Критик утверждает, что этот герой близок автору, пережившему, перестрадавшему, «переболевшему» (как пишет сам Достоевский)

своего героя. Любит-то Анненский Прохарчина за этот его бунт, так и незамеченный критиками в примитивном персонаже. Анненский же считает, что с этого «прохарчинского бунта» и начался сам Достоевский, что «прохарчинский бунт» рождает «первый абрис пророка в поэзии Достоевского» [там же, 34, 238].

Вот и в Обломове Гончарова Анненский не увидел безразличия, а увидел противление, противление-вызов: в обломовском халате и диване – отрицание всех попыток разрешить вопрос о жизни. Ведь обломовской лени противопоставляется карьера, светская суэта, коммерческая деятельность Штольца.

Однако в непротивлении героев пьесы Л. Толстого «Власть тьмы» Анненский не находит такого несогласия, вызова, косвенного внутреннего бунта, и приписывает им внутреннее примирение со злом, мысль, что внутреннее недовольство надо гасить, что тем самым следует отказаться от всякого сопротивления, в том числе ненасильственного. Просто удивительно, настолько неверно трактует критик Толстого, в сущности, придерживаясь той же позиции: как и Л. Толстой, Анненский признает именно ненасильственное сопротивление.

Как точно подметила И.И. Подольская, «свободный в обращении с литературным материалом, Анненский отбрасывает вторую часть формулы «непротивление злу насилием», ибо, в данный момент для него важна идея непротивления злу как таковая; идея, полярная его собственным нравственно-философским представлениям. Ему нужно, во чтобы то ни стало, выразить отрицание этой идеи, потому что этого требует его эпоха и его совесть» (Подольская И.И. И. Анненский [7, 522]). К сожалению, Подольская не развивает эту мысль дальше.

Анненский весьма односторонне подошел к толстовской теории. Толстой как раз противленец, но не принимает насилия (не признает средств насилия: вооруженной борьбы, террористических актов, физического насилия), и это хорошо видно из его работы «О значении русской революции», где звучит призыв к гражданскому неповиновению власти, а это разве не противление злу? Толстой ратует за изменение отношения русского народа к власти, выражающееся в нравственном освобождении себя от нее [134, XXXVI, 335], призывает народ понять тот обман, «в котором находятся люди, признавая законность и благотворность насильнической власти человека над человеком», и «освободиться от безумия и преступности как участия в насильнической власти, так и подчинения ей» [там же, 370].

То же можно сказать и о других работах Толстого. В конце 1905 года он писал: «Революция состоит в замене худшего порядка лучшим. И замена эта не может совершиться без внутреннего потрясения, но потрясения временного. Замена же дурного

порядка лучшим есть неизбежный и благородный шаг человечества» [133, 26]. Весной 1909 г. Толстой написал статью «Неизбежный поворот». Он переименовал более десяти названий статьи, первое из которых было таким: «Революция неизбежная, необходимая и всеобщая». Даже не принимая средств насилия, не сочувствуя революционным методам борьбы, Толстой понимал, что революционеры *вынуждены* прибегать к насилию над эксплуататорами [43, 37]. Уверенность в неизбежности и необходимости революции Толстой высказал в годы реакции, чего не скажешь об Анненском, назвавшем в статье «О современном лиризме» в том же 1909 году революцию «свободой в красных лоскутках» [7, 361], то есть занявшем куда менее радикальную позицию, чем критикуемый им якобы за непротивленчество Л.Н. Толстой.

Мнения по поводу толстовской теории непротивления до сих пор остаются расхожими. Многие из последователей Толстого не хотели видеть в нем бунтаря и обличителя; готовя после смерти его «жизнеописание», старались развернуть пропаганду «непротивления злу насилием», учения о личном самосовершенствовании, «очищенной» толстовской религии. Другие, как например, наш современник В.К. Кантор, считают, что Толстой – один из трех мыслителей (Толстой, Маркс, Ницше), подготовивших «грандиозную катастрофическую русскую революцию»: «Толстой выступил разрушителем государственных, религиозных, военных институтов и институтов собственности и только еще начинавшего складываться гражданского общества (“срывание всех и всяческих масок”, как Ленин определил Толстого)» [68, 23].

В начале XX века в России наблюдалось повальное увлечение имморализмом Ницше, и не только среди философов, но и среди писателей (Л. Шестов, Д. Мережковский, В. Розанов, Н. Бердяев и другие). Анализируя духовную ситуацию, С.Н. Трубецкой видел большую опасность в нарастании культа ненависти и насилия, не только в обществе, но и в художественной литературе, которая «более всякой другой служила великому делу совести» [137, I, 370]. Трубецкой в начале века расслышал в литературе гул приближающегося разрушающего урагана. Чудовищной волной насилия и жестокости стала Первая мировая война. Романтика насилия – не только игра поэтического воображения В.В. Маяковского, это реальность.

Одной из лучших страниц русской нравственной философии является статья И.А. Ильина, написанная по поводу толстовской теории непротивления злу насилием – «О сопротивлении злу силой»: это смелые строки о труднейшей и деликатнейшей проблеме войны, которую Ильин не избегал, но достойно справился с ней. «Он реагировал на войну нетрафаретно, не классово, не партийно, не идеологично, не по-обывательски, а духовно, усматривая в войне одну из всемирных проблем, встающих периодически и перед

Россией», – пишет об этом во вступительной статье к собранию сочинений Ильина Ю.Т. Лисица [64, I, 14]. По Ильину – теорию Толстого о непротавлении злу насиллем нельзя рассматривать односторонне, ибо она целиком вытекает из его сложного мировоззрения, согласно которому – мораль любви – это все. О нее разбивается все остальное: религия, наука, искусство, право, государство, Отечество [там же, VI, 466]. *Насиллие* для Толстого равносильно злу, «грязи», «греху», «сатане». Государственная власть – насиллие, петля, цепи, хлыст, топор, – это целенаправленное внушение страха, подкуп, гипноз, армейское отупение, деградация несчастного человека. Принципы разрушительства у Толстого увенчаны отрицанием государства и любви к Отечеству. Теория непротавления злу насиллем названа Ильиным *духовным нигилизмом*, следствием *сентиментального гедонизма*: «Лев Толстой *утверждает* в идее добра элемент любви – и тут он *прав*. В результате он усматривает в зле элемент *ненависти* и *враждебности* и обходит молчанием элемент *духовного содержания этой ненависти и этой вражды*. И в этом – уязвимость его доктрины» [там же, VI, 474 – 475]. Он проповедовал любовь, отрекаясь от духа; отсюда его сентиментальный нигилизм.

Полемика по поводу толстовской теории непротавления злу насиллем была и остается актуальной. На юбилейной конференции кафедры этики Московского государственного университета «Этика и мораль в современном мире» немало внимания было уделено именно этой проблеме (см.: выступления П.А. Гаджикурбановой, А.А. Скворцова, В.В. Миронова, А.А. Гусейнова, С.В. Анисимова и др.) [47]. При анализе полемики, возникшей в ходе ведения «круглого стола», так и напрашивается вопрос: не предшествует ли жестокой реальности нашего века – века войн и концлагерей – именно «философия жестокости»? Смятению реальному – смятение в умах, когда люди, наделенные великим даром поэтического слова, как Ницше, как Шестов, – пришли к убеждению, что милосердие, страдание, любовь, именно братская, бескорыстная любовь – не от бога?

Большой интерес представляет выступление А.А. Скворцова «Нравственные проблемы войны» [там же, 74 – 82], в котором убедительно доказывается, что войны могут быть благом (защита национального сувернитета и народно-освободительная борьба), хотя нравственная оценка войны приводит ко многим парадоксам. Например, такой: может ли человек по совести убить другого человека, используя всевозможные приемы боевого искусства? На войне человек по обязанности совершает грех убийства, но это грех меньший, чем, если, положив оружие, дать злу восторжествовать. Нравственная проблема войны – в правильном воспитании воинства (это – то самое *духовное содержание* любви и ненависти, о котором говорил И.А. Ильин). Используя опыт

Суворова, автор приходит к основному стержню его воспитания воинства – к христианству, которое лежит и в основе толстовской теории непротivления злу. «Для Толстого этико-религиозная современность охватывала весь огромный период времени от того момента, когда человечество устами Иисуса из Назарета провозгласило истину непротivления злу, до того неопределенного будущего, когда эта истина станет повседневной привычкой», – тонко подметил в своем выступлении А.А. Гусейнов [там же, 19].

Возвращаясь к Анненскому, стоит отметить его непоследовательность в критике непротivления злу. Буквально в следующей статье триптиха («Драма на дне») он идет курсом непротivленчества, и, осуждая Толстого и его «толстовщину», сам выдвигает свою теорию судьбы, фатума, которая, по сути, обрекает человека на непротivленчество. Заключение Анненского о том, что главным элементом драмы «На дне» становится *сила судьбы*, а итогом – «примирение бывшего человека с судьбой» [7, 75-79] неизбежно приводят к мысли, что здесь Анненский противоречит сам себе, выступая непротivленцем.

Нельзя обойти вниманием бесспорные достоинства статьи. Анненский, ставя статью о пьесе Горького в заключительную часть триптиха, в котором прослеживается историческая перспектива в развитии социальной темы в русской драматургии и, определяя ее как «новейшую нашу драму», дает тем самым высокую оценку и произведению, и молодому автору. В деятельных героях Горького воплощается идеал самого Анненского: хотя они терпят поражение, но своей художественной убедительностью не вызывают чувства несовместимости идеалов с жизнью, беспочвенности высоких порывов, несостоятельности прекрасных влечений души. Критик верно указал причину трагедии на дне: буржуазные отношения и буржуазные взгляды на счастье.

Будет уместным отметить и то, что Анненский обычно горячо критиковал то, что было в какой-то степени присуще и ему самому, но что он считал слабостью. Так например, в критике «чеховщины» (об этом будет сказано далее) просматривается его близость чеховскому герою-интеллекту; в критике толстовской концепции «благословенного труда» нетрудно заметить горечь человека, большую часть жизни вынужденного заниматься нелюбимым трудом чиновника-администратора, в ущерб творческой деятельности. Об этом свидетельствует переписка (см. письмо к А.В. Бородиной от августа 1900 [7, 448], а также: письмо к А.В. Бородиной от 25. 06. 1906 [там же, 466], письмо к Е.М. Мухиной от 23. 07. 1908 [там же, 479]). В горячности и неубедительности его критики теории непротivления злу видна близость его собственной

позиции к толстовской теории: он тоже против насилия, и тоже осознает неизбежность социальной борьбы и революции.

В 1905 году среда либеральной интеллигенции, к которой относился и Анненский, заняла позицию бездействия, готовясь приспособиться к любому режиму. Она не была самостоятельной силой, настроение ее зависело от обстоятельств. Эта неопределенность выражалась поэтом болезненно: «И мерзок тем, кто не заснул, / Хаос полусуществований!» («Зимний поезд»). Ведь бездействие, пассивность перед злом для него и есть безнравственность. Свидетельство тому находим опять же в его стихотворениях: «Затрясли головами эстонки./ «Ты жалел их... на что ж твоя жалость, / Если пальцы руки твоей тонки, / И ни разу она не сжималась?» («Старые эстонки»). Или: «Дед идет с сумой и бос, / Нищета заводит повесть: / О, мучительный вопрос! / Наша совесть... Наша совесть...» («В дороге»).

Уточняя для себя отношение мыслителя к революции, которая отразилась на всех без исключения современниках Анненского, что, кстати, он сам отмечает в статье «О современном лиризме», заметим, что мыслитель чувствовал дыхание своего времени, развернувшиеся социальные борения в стране. Он пишет о своих современниках, как о «лириках, так ли иначе сформированных революционными годами» [7, 374]. Но отмечает и другое: «1905-й год ... раньше времени состарил... людей, невесёлых от природы» [там же, 370].

Но Анненский не из тех людей, кто способен с оружием в руках бороться на баррикадах, хотя и сочувствует революции, видя в ней обновление общественных отношений, сознания людей. Все содержание его творчества показывает, что Анненский давно пришел к мысли о невозможности в рамках буржуазного общества разрешить противоречия существующего строя. И все-таки его отношение к революции было достаточно сложным: он отчасти «за», отчасти «против» революции.

Рассматривание Анненским этических вопросов через призму социальных проблем И.И. Подольская назвала «активным социально-детерминированным гуманизмом» [там же, 533]. Выражения активной общественной позиции в творчестве Анненский требует и от художников слова: «А поэты, на что они Прохарчиным, если со всем своим гением они не могли даже добиться того, чтобы Прохарчины не молчали по двадцати лет подряд до потери дара речи, лежа на засаленных тюфяках своих за ветхими ширмами» [там же, 32]. И если Анненский – противленец, то, прежде всего, противленец-художник: именно средствами искусства выражает он свой жизненный протест, эстетически воздействуя на людей ради их пробуждения к действию; и это еще одно подтверждение его «теории активного отражения», разговор о которой впереди. В

черновых записях, относящихся к последним годам жизни Анненского, записано: «Я должен любить людей, то есть я должен бороться с их зверством и подлостью всеми силами моего искусства и всеми фибрами существа. Это не должно быть доказываемо отдельными пьесами, это должно быть определением моей жизни» [149]. Такова жизненная позиция мыслителя И. Анненского – гуманиста и просветителя.

1.5. Объективное и субъективное в поэзии и критической прозе Анненского.

Преодоление индивидуализма в художественном творчестве

Что касается философской позиции Анненского, то, пожалуй, вернее всего определила ее Барбара Конрад [176], сблизив ее с шлегелевской. Эта схожесть коренится, на наш взгляд, в общем для Ф. Шлегеля и Анненского источнике – субъективно-идеалистической философии Фихте. Игнорирование философской основы в мировоззрении мыслителя приводит к таким казусам, какой случился с С.В. Сучковым в его предисловии к недавно вышедшей книге [9, 4], весьма упрощенно осветившим так называемую «двойственность» в лирике Анненского, смешивая ее с проблемой «двойничества» человека и природы (о «двойничестве» будет сказано далее по тексту). В стихотворениях Анненского, как утверждает С.В. Сучков, «мистика совсем рядом» [там же], (мистика, против которой мыслитель всегда выступал, критикуя позднего И.С. Тургенева, Л.Н. Андреева и др.). Таким образом, он дает неверную картину истолкования Анненским проблемы «двойственности» (или «раздвоения») человеческой личности, которая в критической прозе трактуется мыслителем реалистически, с обязательным учетом социальных условий.

Чем же оказалась столь привлекательной для русского мыслителя и поэта философия Фихте, ведь как известно, фихтеанству на русской почве (в отличие от шеллингианства и гегельянства) не суждено было привиться? Многие мыслители основательно штудировали труды немецкого идеалиста (Н.В. Станкевич, С.Н. Трубецкой, Б.П. Вышеславцев и др.), но сказать, что именно философия Фихте стала определяющей для их мировоззрения, мы не можем. Самым последовательным и, можно сказать, единственным фихтеанцем мы можем назвать только Анненского. Однако и у Анненского философия немецкого мыслителя получает своеобразное толкование.

Пожалуй, ни одна философская категория не содержит в себе столько двусмысленностей, сколько их обнаруживается в разнообразных концепциях *Я*. Именно фихтеанское *Я* привлекло Анненского-поэта, равно как и немецких поэтов-романтиков. В этой связи Э. Гирш, анализируя фихтеанское понятие самосознания, пишет: «Не

существует ни личности, ни самосознания, кроме самосознания ограниченного индивидуального *Я*. С этой идеей наукоучение победило в сфере европейского образования. После того, как это единожды было признано, уже никогда невозможно было мыслить Бога как личность в духе дофихтеанской философии и теологии» [177, 352].
 Подробнейшим образом рассмотрев выше сложную позицию Анненского-христианина, тем не менее, осмелимся сказать, что для Анненского – просветителя, педагога, поэта – фихтеанская концепция «*Я*» в её философской насыщенности, действительности (активности) стала одним из краеугольных камней в мировоззрении.

Самой притягательной стороной фихтеанской концепции является вечная цель творчества малого *Я* – сознательно, по свободе воссоздавать всё то, что создано бессознательно, по необходимости, то есть просветлить все сознанием, перестроить свободу в соответствии с целями свободной воли. Это, собственно, есть не что иное, как стремление стать абсолютным *Я*, стать Богом. Но это стремление никогда не может быть осуществлено. *Я* будет вечно становиться, но никогда не станет Богом. Жажда практического *Я* расширится так, чтобы охватить собою всю реальность, составляет основу активизма Фихте, такую привлекательную для немецких романтиков (трансформирующих фихтеанское *Я* в *лирическое Я поэта*) и Анненского, опозитизировавшего даже просто само слово *невозможно* (см. одноименное стихотворение) и возведшего абстракцию фихтеанского *страдания* – как теперь сказали бы – в комплекс *Сострадания* и *Вины* (подробнее об этом мы поговорим далее).

Как в стихотворениях, так и в прозе И.Ф.Анненского – две субстанции: *Я* – духовная сторона человека, и противопоставляемое ей образование *не-Я*, подразумевающее природу. «Содержание нашего *я*, – пишет Анненский в статье “Бальмонт-лирик”, – не только зыбко, но и неопределимо, и это делает людей, пристально его анализирующих, особенно если анализ их интуитивен, – ...*фатальными мистиками*. Однако в истории художественной литературы, где это *я* всего полнее выявляется, можно... проследить и некоторую правильность в постепенном обогащении его содержания и по мере того, как увеличиваются наши познания о душевной жизни человека и как сами мы становимся требовательнее к себе и смелей и правдивей в своем определении» [7, 101]. К понятию «природа» Анненский относит «и запах, и игру лучей в дождливой пыли, и мраморный обломок на белом фоне версальских песков, и лихорадочный блеск голубых глаз» (см. письмо к А.В. Бородиной от 25.06. 1906 [там же, 466]) – то есть всё, что можно назвать *не-я*, или *Другой*..

Для Анненского становится потребностью создание так называемого онтологического эллипса, некоего замкнутого бытийного отношения, имеющего два

относительных центра. Частным случаем реализации этого бытия становится отношение между *Я* и *Другим*. *Другой* для Анненского – понятие эстетическое. В нём человеческая реальность принимает свой окончательный вид, своё лицо. *Другой* – это лицо внешнего мира. В отличие от Фихте и от немецких романтиков, для Анненского именно *Другой* является более значительным центром в эллипсе бытия, потому что он выступает как то, что возвращает человека к человеку (тебя тебе). Диалог всегда возникает в предположении *Другого* и частичной истины. В диалоге из частей частных истин всегда складывается целое.

Не только в поэзии Анненского «такие ж я без счета и названья» (стихотворение «Гармония») соприкасаются с противоположным миром *не-я*: «но в самом *Я* от глаз *Не-я* / Ты никуда уйти не сможешь» (стихотворение «Поэту»). И в прозе эти две субстанции тяготеют друг к другу: «Здесь, напротив, мелькает *я*, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем, *я* – замученное сознанием своего безысходного одиночества..., *я* в кошмаре возвратов, под грузом наследственности, ...где, немо и незримо упрекая его, живут такие же *я*, *я* среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием» [там же, 102].

Человек, переосмысливая бытие, по Анненскому, ощущает его призрачность, и тогда следует отчуждение *Я* от жизни. Эта мысль выражена в стихотворении Анненского «Зимнее небо» в образе ненужного гостя на пиру: «Скоро полночь. Никто и ничей, / Утомлен самым праздником жизни, / Я люблюсь на дымы лучей / Там, в моей обманувшей отчизне»; в стихотворении «Другому», где выражена гомеровская тема мужа, оказавшегося на свадьбе своей жены.

«Единство книги “Тихие песни” основано на сцеплении человека с природой, при помощи системы мифологических мотивов», – замечает З.Г. Минц [96, 190]. В мифах человеческий путь, человеческая жизнь представляются странствиями. Таков, к примеру, Одиссеев миф: в нем отражено состояние лирического героя – *Я*, выраженное в образе игрока, вытянувшего трагический жребий, обреченного на неизбежный уход, неучастие в жизни, в мире *не-Я*, в пире бытия (стихотворения «Август», «Зимнее утро»). Рок обессиливает героя в неравной схватке, рок насылает на него обман, болезни, пожар, безумие – этих предвестников смерти. Трагический сюжет непременно включает оба трагических компонента: ужас и сострадание. Ужас жизненного тупика в «Трилистнике осеннем» непременно смягчается состраданием к умирающей природе: с ней одновременно умирает и душа, причем смерть природы переживается острее. Душа стремится стать *не-Я*: «До конца все видеть, цепenea... / О, как этот воздух странно нов... / Знаешь что... я думал, что больнее / Увидать пустыми тайны слов»... («Ты опять со

мной»). В лирике Анненского путь человека и путь природы как бы наделены способностью взаимопревращения.

Г.П. Козубовская отмечает в поэзии Анненского идею двойничества человека и природы [73, 6]. Двойничество человека и природы можно смело назвать взаимосвязью объекта и субъекта. В лирике поэта не только природа отражается в человеческой душе, но и человеческие чувства отражаются в природе: «Я не знаю, кем, но ты любима, / Я не знаю, чья ты, но мечта...<...> Эту ночь я помню в давней грезе, / Но не я томился и желал: / Сквозь фонарь, забытый на березе, / Талый воск и плакал, и пылал». («Стансы ночи»). Мечты человека, разочаровавшегося в счастье и более в него не верящего, переходят в грезы сада, при этом человек как бы находит в природе свою душу, возвышенную пережитым страданием («Ореадна»).

По замечанию Л. Гинзбург, посвятившей целую главу книги его «вещному миру», Анненский «прячет психологию во внешнем мире», «зашифровывает переживание в вещах» [41, 311 – 354]. Основой его многих лирических сюжетов становится нераздельность *Я* и *не-Я*, отражающая трагизм отношений человека с природой: страдающее человеческое сердце расширяется до размеров космоса и способно объять целый мир.

Лирический мир поэта отражает чуткость сердца, его реакцию на мир, *не-Я*. Человеческая душа чувствуется в голосах вещей, стихий, явлений, становящихся двойниками героя. Поэт «оживляет» вещи: его вещи способны разделить человеческую жизнь и судьбу, они становятся родственными для нас нашей мерой страдания и памяти. Так, цветок, созданный женской рукой, несет в себе двойник женского образа, отражая женскую душу и судьбу: «Не мастер Тира и Багдада, / Лишь девы нежные персты / Сумели вырезать когда-то / Лилеи нежные листы, – / С тех пор в отраве аромата / Живут, таинственно слиты, / Обетованье и утрата / Неразделенной красоты...» («Второй мучительный сонет»).

Одиночество, отчаяние, безверие, тоска в лирике Анненского способствовали тому, что ему приписывали так называемое декадентство. Однако, декадентство – это эстетическая игра в одиночество, безверие, отчаяние, а так же утверждение индивидуализма, оторванности от мира, природы, людей, от всего, что *не-Я*. Но для поэта отчаяние и неверие вовсе не поза, а глубокая внутренняя правда. Присущий ему индивидуализм совершенно другой. Для Анненского характерна предельная сосредоточенность на внутреннем *Я*, выражающаяся острым чувством одиночества. Индивидуализм поэта динамичен и показывается им «на грани»: в остром, напряженном переживании своих отношений с тем, что *не-Я* – чужим сознанием, внешним миром.

С годами Анненский все более убеждается, что зло и страдание суть состояния индивидуального существа. Но если индивидуальность – источник зла и страдания, то о каком индивидуальном бессмертии может идти речь? Спасение можно найти только в освобождении от индивидуального существования, а не в вечном его продолжении.

Признание исключительной ценности индивидуального сознания не помешало мыслителю осознать обреченность человека, замкнутого в самом себе. Необходимость преодоления индивидуализма для Анненского – это не просто субъективная потребность, а и проблема совести (здесь он оказался солидарен с Вяч. Ивановым [61, 95] и А. Блоком [27, II, 85 – 91]). В годы первой русской революции он ощущает это особенно остро и признается, что индивидуалистический идеал – это «прошлая ошибка»; видел в современной лирике «человеческое Я, которое не ищет одиночества, а напротив, боится его...» [7, 206]. Выход из своего внутреннего мира к людям, из одиночества Анненский видел, несомненно, в творчестве. Так, в статье «О современном лиризме» (1909) он пишет, что благороднейшее назначение слова – «связывать переливной сетью символов “я” и “не-я”, гордо и скорбно сознавая себя средним, между этими двумя мирами» [там же, 338 – 339]. «Я современного поэта, – пишет Анненский далее, – стремится к слиянию с миром, понимая обреченность этого стремления». Это я, «которое не ищет одиночества, а напротив, боится его; я, ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины» [там же, 206].

При рассмотрении данной проблемы встает вопрос «о художественной ценности “я” художника (в виде так называемого самовыражения)», по поводу которого Л.Б. Шульц в статье «Самовыражение как форма познания» замечает, что не всякое «я» становится подлинной художественной ценностью, отличною от ценности мнимой. Поскольку «самовыражение не добавляется к отражению внешнего мира, а является определенной формой этого отражения», важно, чтобы «субъективно-индивидуальное было закономерно связано с общим, не становилось выражением анархического произвола, чуждого и непонятного читателю, зрителю, слушателю» [167, 23 – 26]. По мнению автора, практика искусства в конечном счете отделяет самовыражение художника, несущее подлинную художественную ценность, составляющее самобытность творчества, от «самовыражения», не имеющего художественной ценности, представляющего собой субъективный произвол и болезненные капризы фантазии. По сути концепция творческого «я» у Анненского тоже подразумевает различие подлинного творческого «я» и «я», выражающего чисто субъективистский произвол, оторванный от объективных законов действительности, от общественного мира. Это можно усмотреть в том, что

Анненский пытался найти объективное основание художественной личности в социальности личности, как феномена. Во второй «Книге отражений», подготовленной после революции 1905 г. и увидевшей свет в 1909 г., он развивает мысль о законности требований «социального инстинкта» и «совести», предъявляемых к человеку, утверждает мечту о поэзии, которая «роднит людей между собой» [7, 206]. Особое влияние на мыслителя оказал гуманизм Достоевского, его философское понимание личности, нигилизма, совести, что отразилось на мировоззрении Анненского, считающего Достоевского «поэтом нашей совести» [там же, 147]. Развитию этой мысли была посвящена яркая и убедительная речь Анненского о Достоевском (напечатанная в 1905г.). Новейшие исследования творчества Достоевского, литературоведческие и философские, подтверждают правильность его мысли. Так, Ю. Давыдов в своей работе «Два понимания нигилизма (Достоевский и Ницше)» показывает, что феномен совести, нравственного измерения человека в понимании Достоевского был *укоренен в бытии, онтологичен*. Для него совесть, «непосредственно достоверное каждому человеку чувство вины» [48, 153], – суть человечности, «клеточка» общечеловеческого, идеального в бытии человека. Можно сказать, что и творчество самого Анненского не в последнюю очередь стало художественно значительным потому, что оно было *поэзией совести*. Вершинами его лирики считаются стихотворения «Старые эстонки», с характерным подзаголовком «Из стихов кошмарной совести», «То было на Валлен-Коски», «Госка кануна», «Бессонные ночи» и др. Поэзия вины и сострадания, самообвинения лирического героя, казнящего себя за бессилие, за невольное участие в общей лжи и лицемерии, выделяют Анненского из среды символистов, для которых было характерным самовозвышение личности. Нельзя не согласиться с поэтом в том, что совесть карает и за беспомощность, и за неделанное добро, а не только за сделанное зло.

Концепция художественного «я» как несущего в себе некое ядро социальности лежит в русле материалистической эстетики. Так, В.Г. Белинский пишет: «В таланте великом избыток внутреннего, субъективного элемента есть признак гуманности. Не бойтесь этого направления: оно не обманет вас, не введет вас в заблуждение. Великий поэт, говоря о себе самом, о своем *я*, говорит об общем – о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество. И поэтому в его грусти всякий узнает свою грусть, в его душе всякий узнает свою и увидит в нем не только *поэта*, но и *человека*, брата своего по человечеству. Признавая его существом, несравненно высшим себя, всякий в то же время сознает свое родство с ним» [23, 76].

1.6. Критика концепции «благословенного труда»

По известному определению К. Маркса, остающемуся пока непревзойденным, «труд есть прежде всего процесс, совершающийся между человеком и природой, процесс, в котором человек своей собственной деятельностью опосредствует, регулирует и контролирует обмен веществ между собой и природой. Веществу природы он сам противостоит как сила природы в форме, пригодной для его собственной жизни, он приводит в движение надлежащие его телу естественные силы: руки и ноги, голову и пальцы. Воздействуя посредством этого движения на внешнюю природу и изменяя ее, он в то же время изменяет свою собственную природу. Он развивает дремлющие в ней силы и подчиняет игру этих сил своей собственной власти» [95, XXIII, 188].

Анненский противопоставляет труд духовный труду физическому, творчество – труду. Причем понятие «труд» трактуется им весьма односторонне. В физическом труде критик не увидел элементов духовности. Анненский под трудом понимает такую деятельность, где человек осуществляет волевое усилие, где господствует принцип воли, над человеком довлеет слово «надо». В труде он усмотрел только пот, грязь. Но трудовую деятельность можно определить как специфическую, которой нет у животного, и где человек воплощает цель. У животного нет труда, есть трудоподобная деятельность. А деятельность человека отличается тем, что «человек не только изменяет форму того, что дано природой; ...он осуществляет вместе с тем и свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий, и которой он должен подчинять свою волю. И это подчинение не есть единичный акт, – пишет Маркс, сравнивая труд пчелы и архитектора. – Кроме напряжения тех органов, которыми выполняется труд, в течение всего труда необходима целесообразная воля, ... и притом необходима тем более, чем меньше труд увлекает рабочего своим содержанием и способом исполнения, следовательно, чем меньше рабочий наслаждается трудом как игрой физических и интеллектуальных сил» [там же, 189]. Уже в этой известной мысли Маркса хорошо подмечен важный момент, мимо которого прошел Анненский: во-первых, всякий труд, в том числе и физический, включает в себя интеллектуальный, следовательно, духовный момент; во-вторых, всякий труд может в той или иной степени увлечь своим содержанием, быть интересен сам по себе, быть игрой.

Разбор Анненским концепции «благословенного труда» в творчестве Л.Н. Толстого заставляет думать и спорить с критиком. Думать – и в какой-то мере соглашаться, потому что на первый взгляд доводы его кажутся убедительными; думать и

спорить – потому что взгляды его в целом в основе своей не верны. В статье «Драма настроения» (по пьесе «Три сестры» Чехова) Анненский утверждает, что «благословенный труд» – давно и красиво идеализированная нашим сознанием основа буржуазного благополучия и счастья. По мнению критика, среда Горького не знает благословенного труда, потому что она знает ненавистный и проклятый труд; в пьесе «На дне» автор «выбивает из рук филистеров их якобы благословенное Толстым орудие». Анненский рассматривает подробно, что есть труд для каждого обитателя ночлежки и не находит его благословенным: «Сатину, этому субъективнейшему из персонажей Горького, неприятна мысль о работе, но не потому, что он пьяница, сбившийся с толку бывший человек, который боится говорить о прошлом, а потому, что его нравственной природе противен труд: во-первых, как потуга буржуазного счастья, а во-вторых, как клеймо рабства» [7, 80]. Анненский считает, что люди, живущие «на дне», становятся пьяницами или кулаками вовсе не потому, что пьянство и кулачество были для Горького нормальными разрядниками для энергии его сильных людей, а «потому, что водка и власть дают хоть суррогат жизни, а мы можем дать только ее отрицание, предлагая людям на выбор или канитель, или мораль рабов» [там же, 78]. Труда как совести, по его словам, всякий требует только от соседа; труд не уравнивает, а разобщает людей, деля их на Клещей и Костылевых. И критик соглашается с Сатиным: он «во многом прав... Признаться, я не совсем понимаю, что значит благословенный труд. Неужто гимнастика Левина или мое писание, но ведь оно для нас жизнь и наслаждение, а никакой не труд. В труде, действительно, не мало и подлого, и тупого, чаще всего даже бесцельного» [там же, 80].

Противопоставление труда материального духовному давно уже стало трюизмом. Двигаясь в русле такого подхода, Анненский противопоставляет труд физический и духовный, лишая труд физический всяких признаков духовности и, по существу, усматривая в нем труд в собственном смысле слова.

«Но где же благословенность?» – задается Анненский вопросом. О том, что названо Толстым «благословенным трудом», критик пишет с публицистическим азартом. Парадоксу Толстого, заставившего своего героя, не брезгуя, чистить выгребные ямы, он противопоставляет свой собственный парадокс: никакой труд, связанный с затратой физических сил, не может быть назван «благословенным». Наслаждение может приносить только творчество. В этом случае представления Анненского сугубо элитарны: под творчеством он понимает лишь духовную деятельность, не усматривая творческих начал в физическом труде; и наоборот – духовная деятельность представляется ему не трудом, а только наслаждением. «Труд, – считает Анненский совсем в духе немецкой

идеалистической философии, – это физический труд, и он не может быть назван благословенным, потому что он отнимает у нас свободу, отнимает возможность созерцать и творить и даже радость думать, потому что он грязнит и, обращая нас в машину, безмерно удаляет нас от нашего высочайшего образца, который творил, а не работал» [там же, 69].

«Одной из идей, на которой покоилось все здание немецкой идеалистической эстетики, было представление об антагонизме между трудом и искусством, – пишет Г. Фридендер. – Человеческий труд и вся связанная с ним сфера практической жизни безрадостны и прозаичны, подчинены гнету суровой и жестокой необходимости, свободу от которой человек обретает только в мире искусства. Таков был центральный тезис не только эстетики Канта и Шиллера, но и всей последующей немецкой идеалистической философии искусства» [144, 168].

С Анненским нельзя согласиться: хотя художественное и научное творчество качественно отличаются по своему содержанию от материальной производительной деятельности, но и здесь, изменяя форму того, что дано природой, человек осуществляет свою сознательную цель. Цель ставит перед собой и всякий художник, подчиняет ей волю, работу творческого воображения. «Свобода» человека творческого труда поэтому тоже становится относительной.

Анненский отрицает и «поэзию труда», как и поэзию «во взмыленных боках манежной лошади, которой мы, красуясь, разрываем железом губы», как и поэзию в охоте и даже в войне («Ах, Полтавский бой!» – восклицает он иронично). Он отказывается признать благословенным то, «от чего пахнет потом и от чего человек тупеет» [7, 69], хотя в силу действия внешнего императива, завета нас создавшего «готов взять на себя принудительный труд, как часть общего страдания и труда другого» (у Анненского есть теория страдания, по которой страдающий человек уменьшает общее страдание, и его доля уже не ляжет на плечи другого).

С Анненским можно соглашаться лишь в том, что труд может быть поставлен в такие условия, когда человек «отчуждается» от труда, испытывает к нему отвращение. Есть такие трудовые деятельности, которые по своей сути не могут быть привлекательными, творческими, и выполняются только по долгу. И вытесняются они только с развитием технического прогресса. Но и нелегкий физический труд, если он выполняется не сверх потребности, может быть в радость. Так, например, Левин косил в свое удовольствие. Именно такой труд опозтизировал Толстой. Американский поэт Роберт Фрост, по роду занятий – фермер, во многих своих стихотворениях описывает

эмоциональный подъем, вызванный таким физическим трудом, как сенокос, сбор яблок, починка стены. Например, так он передает радость, полученную человеком от колки дров:

Казалось, впервые я ощутил
Свою привязанность к топору,
Твердость ступней, приникших к земле,
Мускулов радостную игру,
Все тело, ожившее в вешнем тепле [145, 14].

Убедительные примеры красоты физического труда в непринужденных, свободных «без всякого усилия» движениях рабочего за станком приводит Л.Б. Шульц в книге «Общественная сила красоты». Красота и свобода как признаки высочайшего мастерства, вырабатываются не сразу, а лишь когда рабочий «полностью освобождается от ненужных действий, когда малейший жест руки, поворот тела соответствуют характеру трудового процесса, здесь-то и обретается свобода, заставляющая нас сказать: красиво работает» [166, 14]. Нельзя не согласиться со справедливостью приведенного в книге понимания труда: «Сознание человека, вся его духовная жизнь начинались с труда. Труд - первичный источник эстетического чувства. Именно здесь впервые человек начинает осваивать законы красоты» [там же].

Однако совсем иначе смотрит на это уникальное, присущее только человеку, явление Анненский, от статьи к статье продолжая нападки на Толстого: «Толстой не мог изобрести для своего буддизма, символа страшнее и безобразнее, чем его *труд*. Этически этот *труд*, *им обожествленный*, есть лишь *черный камень Сизифа*. Катайте его люди... Это ... поможет вам не думать, ... поможет ... примириться с единственным остатком самости... Да и зачем вам еще *своя* мысль, люди, когда я, *ваш пророк*, один за всех и раз навсегда передал вам *мое* великое отчаяние?» [7, 137].

Давно и не единожды опровергнуто представление о труде и искусстве как об извечных, антагонистических противоположностях. Еще Маркс, заметивший, что от труда бегут, как от чумы, показал, что по своей природе трудовая деятельность человека отнюдь не является синонимом суровой жизненной необходимости и прозы. Труд раба в Древнем Египте и Риме был тяжел и безрадостен в силу его подневольного характера. Природа, специфика буржуазных отношений превращает труд рабочего в «отчужденный труд». Антагонизм между трудом и искусством, который Кант, Шиллер, Гегель считали извечным уделом человечества, по Марксу, является исторически обусловленным антагонизмом буржуазного способа производства, который, как он считал, исчезает в условиях коммунизма [144, 168]. Только в этом случае труд даст человеку наслаждение, подобное тому, которое дает художественное творчество. Но художественное творчество,

в определенных исторических условиях противопоставленное труду, может рассматриваться как один из ростков того свободного творческого труда, каким становится труд с исчезновением антагонистических классов. При этом станет возможной гармоническая связь необходимости и свободы, рабочего и свободного времени, исчезает враждебность труда физического и духовного.

Не только к духовному труду применим термин «творчество»: когда трудовой процесс сам по себе интересен, в том числе и физический труд, это и есть творчество. Творчески подходить к своему труду может и токарь, и пекарь, и врач, а не только музыкант, поэт, художник. Но мы все-таки различаем творчество и труд. Нет такого творчества, где не было бы необходимости заставлять себя наработать необходимые навыки: во всяком творчестве есть элементы труда. Но и наоборот – к труду можно подходить творчески. В той степени, в какой в деятельности действует «надо», мы и определяем, творчество это или труд. Труд и творчество, очевидно, различаются акцентами – если в деятельности преобладает «надо», это труд, если она совершается в силу сугубо внутреннего побуждения, желания, это – творчество.

Просто удивительно, как Анненский прошел не только мимо взглядов современников-марксистов, но и мимо взглядов Дж. Рескина на труд, будучи знаком с его работами (это утверждает Г.М. Пономарева в своей диссертации [112, 14])! Искусство для Рескина имело смысл тогда, когда оно было свидетельством творческого труда человека и способствовало развитию творческого начала в труде рабочего. Он ценил готическую архитектуру именно потому, что в ней выражена душа и энергия ее творца – простого труженика. Рескин один из первых связал судьбу художественного творчества с особенностями труда в искусстве. Для него создание произведения искусства было определенным видом труда среди других видов трудовой деятельности; а труд рабочего, по его мнению, ценен настолько, насколько в нем проявлены творческие устремления личности. Очень высоко ценил Рескина Л. Толстой, которому особенно были близки такие черты его эстетики, как поэтизация ручного труда – труда ремесленника, создающего материальные и духовные ценности, как народность его идеала, идея нравственной силы искусства и т.д.

Такое обыденное, будничное в своей реальности явление, как труд, не составляет чего-то принципиально отличного от явления духовности. Творчество, в том числе и художественное, подчиняется законам трудовой деятельности. П.И. Чайковский говорил, что вдохновение не приходит к ленивым, а В.В. Маяковский назвал свою известную статью о поэтическом творчестве «Как делать стихи».

Как реально понятие «труд», так оправдано и понятие «благословенный труд», – в чем можно согласиться с Л.Н. Толстым, разобравшись в слабости позиции Анненского.

1.7. Анненский о роли художника и роли искусства

Анненский создавал свои статьи, когда в литературе утверждалась нераздельность поэзии и жизни. Считалось, что образ поэта творится по законам искусства, а потом переносится в жизнь. Из реального мира поэт попадает в особую, порожденную им самим реальность, где сплав фантазии и правды определяет и творчество, и жизнь. Вероятно, возникновению таких взглядов способствовала философия В. Соловьева, который писал о пророческом значении поэзии и предсказывал, что новое искусство будет реальным преображением жизни [124, II, 404]. Согласно эстетике В. Соловьева, художник призван одухотворить костный материал, преобразовать природу так, чтобы действительность облекалась в телесный идеал истины и красоты. Художник, таким образом, предстает в роли теурга, способного изменить картину мироздания. Так же, например, Н. Гумилев уверовал в *жизнетворческую* миссию искусства и остался верен ей до конца [88, 62].

Взгляды Анненского на роль искусства в обществе менялись, но неизменным оставалось утверждение воспитательной, познавательной роли искусства и особого назначения поэта.

В предисловии ко «Второй книге отражений» Анненский пишет: «Мои отражения сцепила, ...вызвала моя давняя тревога. И все их проникает проблема творчества, одно волнение, с которым я, подобно вам, ищу оправдание» [7, 125]. Стержневую тему муки творчества, поисков гармонии несет у Анненского образ незрячего и оглохшего лирика в поэме «Фамира-кифаред». В трагедии о Фамире своеобразно преломились размышления критика о современном искусстве: художника создает не изошренность зрения, а «прозрение мысли», устремленность к высокой идее.

Анненский писал о своем творчестве: «Я говорю о *нашей душе, о больной и чуткой* душе наших дней» [там же, 343], и статьи его посвящены «мучительным вопросам» эпохи. Он говорит о современной ему литературе, о дискомфорте внутреннего мира писателя и эпохи. Много личного, пристрастного, созвучного ему самому, проглядывает сквозь строчки статей «Бальмонт-лирик», «Драма настроения», «Иуда, новый символ», «О современном лиризме». Как уже отмечалось, критику свойственно обращение к социальным и психологическим проблемам творчества, и все им написанное дышит гуманизмом и острым ощущением общего неблагополучия окружающей его

жизни. Для него понятия «прекрасное», «безобразное» неотделимы от понятий добра и зла. А потому задачи искусства Анненский связывает с требованиями жизни; эстетические концепции – с этическими запросами.

Воспитательную роль искусства и особое назначение художника Анненский утверждает еще в ранней своей статье «О формах фантастического у Гоголя» (1890): «Всякий поэт, в большей или меньшей мере есть учитель и проповедник. Если писателю все равно и он не хочет, чтобы люди чувствовали то же, что и он, желали того же, что и он, и там же, где он, видели доброе и злое, он не поэт, хотя, может быть, очень искусный сочинитель» [там же, 211]. Совсем в народническом духе он считает, что нравственный индифферентизм отличает «сочинителя» от истинного художника, подчинившего свое творчество служению высоким этическим идеалам.

Подобной мыслью об этической роли творчества проникнута и другая статья критика, «Речь о Достоевском» (приблизительно 1883): «Начиная с классической древности до сих пор поэты были воспитателями нравственного чувства. Гомер у греков лежал в основе не только образования, но и воспитания: из него черпали не только мудрость, знания, но и понятия о справедливости, добродетели. Поэты являлись и жрецами, и философами, и учителями. У французов до сих пор неразрывны понятия: *poesie* и *morale*. Учит поэт людей тому, чему сам верит: во всех произведениях истинного поэта отражается эта вера в той форме, которую мы привыкли называть идеалом: чем выше идеал, тем выше поэт и симпатичнее его влияние» [там же, 235].

Однако при этом Анненский не забывает о художественной специфике искусства, об искусстве как эстетическом явлении, не сводимом ни к этическим, ни к религиозным, ни к социальным, ни к философским и т.п. ценностям. Вот перед нами статья «Бальмонт-лирик» (1892), написанная немногим позже статьи «О формах фантастического у Гоголя», где наряду с этическими мотивами, социальной темой и мыслями о несправедливом устройстве жизни видны искания критика, навеянные русским и западноевропейским символизмом, направленные на освобождение поэтического слова от обезличивающей рутины, от шаблона, оправдываемого якобы служением общественным целям: «*Стих не есть создание поэта. Стих неотделим от лирического я, это его связь с миром, его место в природе; может быть, его оправдание. Я поэта проявило себя при этом лишь тем, что сделало стих изысканно-красивым*» [там же, 99].

Далее он пишет: «...я поэта... ограничено национальным элементом», «стих поэта может быть *«неясен»*, так как поэт не обязан справляться со степенью вашего эстетического развития», он (стих. – Т.Б.) ничей, потому что он никому и ничему не служит, потому что... стих свободен и... он есть никому не принадлежащая и всеми

созидаемая мысль, ... он для всех, кто захочет его читать, петь, учить, бранить или высмеивать – все равно. Стих – это новое яркое слово, падающее в море вечно творимых» [там же, 99 – 100]. Понимание Анненским проблемы идет от «Критики способности суждения» И. Канта, второго момента: «Прекрасное есть то, что без понятий представляется как объект *всеобщего* удовольствия». То, что подлинно прекрасно, выходит за пределы одной личности: оно прекрасно для всех, «оно должно содержать в себе основание удовольствия для каждого» [67, V, 243].

В статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» (1892), написанной в то же время, мы читаем: «Поэты – люди особой породы... Провиденциальное назначение поэта – в переживаниях сложной внутренней жизни, в беспокойном и страстном искании красоты, которая должна, как чувствует это поэт, заключать в себе истину» [7, 242]. Наконец, мысль о сохранении искусством своей специфики, как эстетического явления, при выражении различных этических, социальных и прочих идей, находят следующее выражение: «Стихия поэта – природа и духовная независимость. Как человек, поэт... подчинен общим этическим законам, но смешно налагать на него обязанности общественной службы: он вовсе не должен быть учителем или публицистом, проповедником или трибуном... Он своими образами фиксирует смутно и бегло переживаемые нами идеи и ощущения: мы даем ему уголь, а он отдает нам алмаз» [там же, 243 – 244]. Действительно, писатель не должен превращать роман в лекцию, назидание, информационное сообщение, он должен быть, прежде всего, художником и оказывать этическое, социальное и прочие влияния лишь в составе целостного эстетического воздействия. Так, Л.Н. Столович, анализируя эстетическую природу искусства, отмечает, что художественное произведение может включать в свое содержание политические и моральные идеи, научные и философские концепции, религиозные или атеистические воззрения и т.п. и быть, следовательно, средством утверждения различного рода неэстетических ценностей. Однако для того, «чтобы не перестать быть подлинно *художественным* произведением, носителем *художественной ценности*, оно к *внеэстетическому* должно подойти с *эстетической точки зрения*» [127, 79]. Но справедливо и то, что художественное произведение может иметь «вторичную» ценность – утилитарную, нравственную, политическую и т.п., но это возможно вследствие существования его «первичной» ценности – эстетическо-художественной: «В художественной ценности *внеэстетическое* переплавляется в эстетическое, и поэтому она представляет собой специфический вид эстетической ценности» [там же, 81].

Как же Анненский понимал задачи искусства, поэзии? Под влиянием действительности, небезразличный к судьбам родины и народа, критик пришел к выводу,

что священный долг писателя, поэта определяется связью с реальной жизнью. Он критиковал теории, уводящие художников «в никуда». Анненский пишет в статье «Достоевский»: «Теория искусства для искусства – давно и всеми покинутая глупость» [7, 238]. Он считает, что «у поэзии свои законы и своя правда, и из всех гуманитарных целей она знает только две: сближение людей и их оправдание; все остальное – скучные подмеси, житейский шлак искусства» [там же, 220]. Отмечая, что современное искусство становится «все *индивидуальнее и сосредоточеннее*» [там же, 71], Анненский критикует сторонников «чистого искусства», заявляя в статье «О современном лиризме» об искусственности, нежизненности лирики целого ряда своих современников, что подтвердилось временем, стершим многие имена. В статье «А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии» он, без сомнения, прав, говоря, что «уже одна странная формула «искусство для искусства» столь часто повторяемая и столь победоносно оспариваемая, показывает, как односторонни наши отношения к поэзии» [там же, 291]. Поэтов-современников Анненский упрекает в том, что не жизнь и не подлинная лирика, а нечто искусственное руководит ими.

Как уже говорилось выше, утверждения Анненского созвучны позиции Ф. Шлегеля, говорящего, что манерность современного поэта, идущая от отказа изображения всеобщего, хотя и свидетельствует о его индивидуальности, но еще не является признаком его гениальной одаренности. Современному им искусству оба теоретика противопоставляют античную литературу, где господствует объективность и красота.

Глава 2. Эстетические проблемы художественного творчества и основные эстетические категории в критической прозе И.Ф. Анненского

2.1. Принцип «активного отражения» Анненского. Типы творчества

Свои критические статьи Анненский назвал «отражениями». Причем отражение подразумевается активное. «Можно ли ожидать от поэтического сознания, чтобы его *отражение* стало пассивным и безразличным? Самое *чтение* поэта есть уже творчество: поэты пишут не для зеркал и не для стоячих вод», – говорит Анненский в предисловии [7, 5]. Действительно, это очень важная, актуальная постановка вопроса. Вот и у В.Ф. Асмуса мы найдем: «Настоящим *первым* чтением поэтического произведения может быть только *вторичное* его чтение... Именно вторичное прочтение может быть таким прочтением, в ходе которого восприятие каждого кадра уверенно относится читателем или слушателем к целому... По той же причине наиболее творческий читатель всегда склонен перечитывать выдающееся художественное произведение. Ему кажется, что он еще не читал его ни разу» [20, 66]. В самом деле, мы многократно возвращаемся к прочитанным произведениям, запоминаем полубившиеся строки, и причиной тому – многозначность, неисчерпаемость художественных произведений. В древности говорили: «Гомер каждому, и юноше, и мужу, и старцу, столько дает, сколько кто может взять» [цитирую по: 127, 98].

Анненский подчеркивает не только активность художественного отражения, субъекта творящего, но и активность читательского воспринимающего сознания, субъекта воспринимающего: в этом характерная черта эстетики Анненского, вырастающая из убежденности в высокой социальной роли искусства, которое «расширяет и просветляет людям горизонт» [7, 14]. Критика привлекают те произведения, где он чувствует незавершенность мысли, которую можно истолковывать по-разному (то, что прячется «в складках рассказа», как писал он о творчестве Достоевского): «Сильнейшие из психологических символов бросались Достоевским мимоходом, и часто их приходится разыскивать теперь среди складок рассказа, так мало значения им придавал сам писатель» [там же, 28].

На этих потаенных ответвлениях основной мысли он и строит свою эстетическую теорию активного отражения и особого, творческого восприятия искусства, при котором отражаемая мысль развивается, а «отражение» не ограничивает, а расширяет внутреннее содержание художественного произведения. На таких ответвлениях мысли Анненский и создает новые идеи и теории, считая, что главное – не то, что сказано, а то, что можно

угадать, «почувствовать» за сказанным. Метод Анненского, названный Л. Гинзбург «ассоциативным символизмом», как раз и предполагает самым активным элементом напряженную активность поэтического слова, «поэтическое открытие повышенной способности слова вызывать неназванные представления, ассоциациями замещать пропущенные звенья» [41, 355]. Критик делится с читателем своими размышлениями и результатами анализов, позволяет следить за своей мыслью, что делает его статьи очень интересными, современными для нас. Намеренная же недосказанность, незавершенность мысли при этом активизируют мысль читателя, его восприятие.

«Как и критики-народники (в первую очередь Михайловский), – верно отмечает И.И. Подольская, – Анненский ищет в литературе активное начало, способное противостоять окружающей среде, а потому бунт Прохарчина ему ближе, чем «мечтательство» героя «Белых ночей», а сильные герои Горького для него более привлекательны, чем пассивные чеховские» [7, 506].

Верный себе, критик находит «активный момент» в энергичных, уверенных героях Горького, а Чехова критикует за его «индифферентизм, равнодушие к жизни», противопоставляя ему целую плеяду талантливых и живых писателей, пришедших в литературу из журнализма, подчеркивая в их творчестве именно активный, жизнеутверждающий момент. Он отмечает гибкость, приспособляемость этих писателей, умение сказать свое слово в жесточайших условиях цензуры. Так, в статье «Бальмонт-лирик» творчество Салтыкова он назвал «байронизмом журналистики»: «Эзоповская, рабья речь едва ли когда-нибудь будет еще звучать таким злобным трагизмом» [там же, 95].

Анненский, обращаясь к писателям-современникам, призывает «глаголом жечь сердца»: «Поэтическое слово не смеет быть той капризной струей крови, которая греет и розовит мою руку: оно должно быть той рукавицей, которая напяливается на все ручные кисти, не подходя ни к одной. Вы чувствуете, что горячая струя, питая вашу руку, напишет тонкую поэму, нет, надевайте непременно рукавицу, потому что в ней можно писать только аршинными буквами, которые будут видны всем, пусть в них и не будет видно вашего почерка, т.е. Вашего я» [там же, 93].

Анненский критикует Тургенева (статья «Умиравший Тургенев»), смирившегося со смертельной болезнью и отравленного мистицизмом, что позволяет критику назвать писателя «умирающим» в плане творческой исчерпанности. Он противопоставляет ему прикованного к постели Гейне (статья «Гейне прикованный»), сравниваемого с Прометеем, протестующий дух которого отразился в творчестве немецкого поэта.

Анненский говорит о двух типах поэтов – «эллинском» и «библейском», отдавая предпочтение «эллинскому». «Эллинский» тип, по Анненскому, это писатели, в творчестве которых преобладает активный момент, это похитители огня, посредники между богом и людьми (к ним критик относит Пушкина, Гете, Гейне, парнасцев). «Библейский» тип писателей характеризуется пассивной формой гения, рожденного Библией, от которых «расходились просветленные страдания, обостренные сомнения» (сюда он относит Ф.М. Достоевского, Эдгара По, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, Ш. Бодлера [там же, 239]).

Кроме вышеуказанных двух типов поэтов, Анненский выделяет еще два типа – писателей- «оптиков» и писателей-«акустиков». Разбирая творчество писателей XIX века, Анненский ставит вопрос о звуковых и зрительных впечатлениях в художественных произведениях, стараясь дать себе отчет, «от чего именно зависит обаяние жизненности и безусловной истинности изображения». Так, в «Горькой судьбине» А.Ф. Писемского критик заметил такую характерную особенность внешней, визуальной стороны: нельзя представить, какого роста Ананий Яковлев, как он ходит, красив он или нет; про Лизавету муж ее говорит, что она криворожая, а Золотилов находит, что она хорошенькая; Спиридоньевна внешним видом сливается с Матреной; барин «должно быть, худощавый, и на нем теплый драповый сюртук» и т.д. Тут критик делает такое заключение: «Я думаю, что Писемский представляет себе свою драму *не в красках, а в звуках*, по крайней мере, речи его являются не только типичными по отношению к отдельным лицам, но даже чутко отражающими известные моменты действия. Великолепно передаются обида, растерянность, страх и злоба, и при этом все эти аффекты именно в той форме, в которой они должны были выразиться в данном лице» [там же, 61].

Предметом исследования Анненского стал анализ эстетических возможностей так называемого «акустического» и «оптического» отражения в литературе, или рассказа и показа. Эстетическое отражение действительности, как и познание, осуществляется с помощью органов чувств: традиционно отмечены зрение и слух. С этим связан целый ряд видов искусств: на базе слуховых восприятий формируется музыка, зрительных – пластика и живопись. Ниже мы покажем, как «слуховое» и «зрительное», по мысли Анненского, становятся основанием для образования двух типов творчества в сфере литературы.

Проблему видов искусств и их возможностей ставил еще Лессинг в своем известном «Лаокооне...». Так, он утверждает *действие* в качестве основного предмета изображения в литературе. Лессинг показывает, что благодаря особенностям слова не описание, а действие есть подлинная душа поэзии, что именно передачей действия сильна

литература, а не словесным описанием предмета самого по себе, взятого вне всякой характеристики его воздействия, что способно делать изобразительное искусство (пластика, живопись). Где нет действия, нет живого активного отношения к жизни, следовательно, нет и поэзии. Так, Гомер в «Илиаде» вместо описания прекрасной Елены заставляет нас поверить в ее красоту через изображение действия ее красоты на троянских старцев, относящихся к ней враждебно, как к виновнице разрушения их города, и они признают, что эта женщина достойна войны, «которая стоила так много крови и слез» [82, 243 – 244].

Лессинг доказывает, что описание в литературе эстетически малоэффективно. Его позиция здесь такая же, как у Дидро (предшественник Лессинга в данной проблеме), писавшего: если поэт «показывает мне все, он ничего не оставляет моему воображению, он меня утомляет, раздражает». Флобер тоже утверждал, что прекрасное не выносит описания [цитирую по: 20, 233]. Точку зрения Лессинга в целом поддержал Н.А. Добролюбов: «С появлением «Лаокоона» *жизнь* в своем течении, а не бездушная форма признана существенным содержанием поэзии» [51, V, 321 – 322].

Правда, в позиции Лессинга есть преувеличение, в основном объясняемое исторической ограниченностью художественной практики его времени. На это обратил внимание В.Ф. Асмус, сославшись на опыт литературы XIX – XX вв. Он отмечает, что наряду с изображением действия в литературе есть много писателей, которые сильны описательным моментом: «Кто из нас не испытывал почти зримо пластической силы зарисовок Толстого? Кого не восхищала красочная сила показа материальных вещей в романах Флобера, Горького, в повестях Чехова? Кто посмеет отрицать впечатляющую силу описания парижских рынков в «Чреве Парижа» Золя?» [20, 255].

Анненский углубляет проблему, поставленную Лессингом: его интересует, прежде всего, литература. И, хотя он, как и Лессинг, предпочитает передачу действия в художественной литературе описательному моменту (о чем свидетельствует его теория «активного отражения»), он видит два типа творчества в литературе: оптика и акустика. В этом – плюс его теории.

Важнейшей особенностью письменной речи является ее происхождение из звучащего слова. Превращение звучащей речи в письменную – это преобразование звукового материала в зрительный, временного измерения в пространственное, слышимого слова в зрительно воспринимаемое. Воспринимавшаяся слухом речь теперь специфически воспринимается зрением. При этом сложность эстетического восприятия обусловлена тем, что идея произведения непереводаима в словесно-понятийный план (она, по образному определению Э. Хемингуэя, подобна 7/8 айсберга, скрытым под водой), так

как язык искусства, предполагающий свои изобразительно-выразительные средства – это далеко не словесная речь. Такими изобразительно-выразительными средствами, несущими богатство и образную силу произведениям искусства, являющимися показателями их художественности, являются (если развивать теорию Анненского) звуковые и зрительные ассоциации.

В литературе материалом искусства является слово, с помощью которого художник одевает образы, созданные его фантазией и воображением в языковую оболочку. Материал искусства накладывает печать своеобразия на сам вид искусства. И, подобно тому, как архитектура в зависимости от материала бывает «каменная», «деревянная», «ракушечная», литература, по теории Анненского будет зрительной или звуковой, в зависимости от преобладания в слове акустических или оптических ассоциаций. В соответствии с этим писателей, в творчестве которых преобладает передача образа, изображение тел (передача оптических ассоциаций), Анненский назвал «оптиками» (Гончаров, Тургенев, Майков); писателей же, в творчестве которых преобладает передача настроения, действия, переживания (передача акустических ассоциаций) – «акустиками» (Писемский, Островский). Чаще же писатели в своем творчестве умело пользуются обоими приемами.

Свою теорию о писателях-«звуковиках» и писателях-«оптиках» Анненский развивает в статьях «Горькая судьбина», «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье», «Гончаров и его «Обломов». Так, великий реалист русской поэзии Гоголь, по мнению критика, является «в гораздо большей мере поэтом зрительных, чем поэтом слуховых впечатлений – вспомните самую наружность Гоголя и в ней черты его хищной и зоркой наблюдательности» [7, 62]; но и слушать Гоголь умел превосходно: «Гоголь хватал впечатления, чем мог: и глазами, и ушами, и носом; он пьянился всеми, так сказать, фибрами своего чувствилища» [там же, 230]. Характеристика Гончарова, которого Анненский считал «безусловно определеннее (в «оптической» манере творчества. – Т.Б.) и Тургенева, и Достоевского», такова: «Гончаров жил и творил *главным образом в сфере зрительных впечатлений*, его впечатляли и привлекали больше всего *картины, позы, лица*; сам себя он называл *рисовальщиком*» (Белинский чрезвычайно тонко отмечал, что Гончаров увлекся своим умением рисовать [22, X, 343]), а «интенсивность зрительных впечатлений, по собственным признаниям, доходила у него до художественных галлюцинаций. Вот отчего *описание* у него преобладает над повествованием, *материальный момент* над типичностью речей» [7, 251]. «Гончаров... писал правильно и округло, и художник жил в нем более всего глазами», – пишет критик [там же, 230]. И далее: «Стоит только припомнить детство Райского, сон Обломова, мастерские описания

внешнего вида людей в «Обрыве», во «Фрегате «Паллада» и в «Обломове» [там же, 62 – 63].

Писемский же, по мнению критика, «не наблюдения свои передавал, а пережитое изображал в своих крестьянских речах; круг его был уже (чем у А.Н. Островского. – Т.Б.), и, чуждый погоне за какой бы то ни было эффективностью, Писемский... только давал звучать иногда своим слуховым галлюцинациям» [там же, 63]. Островский тоже, как считает Анненский, «был более акустиком, чем оптиком; типическое соединялось у него со словом – оттуда эти характеристики в разговорах. Оттуда эта смена явлений, живость действия, преобладающая над выпуклостью изображений» [там же, 253]. Островский для критика «безмерно разнообразнее Писемского», это «виртуоз звуковых изображений» [там же, 61].

Чем же отличаются, по мнению Анненского, зрительные впечатления от слуховых? Во-первых, они устойчивее. Во-вторых, раздельнее и яснее. В третьих, они «занимают ум и теснее связаны с областью мысли, тогда как звуковые ближе к области аффектов и эмоций» [там же, 254]. Преобладание оптического над акустическим окрашивает творчество писателя в определенный цвет: образы становятся осязаемыми, описания ясными, язык точным, суждения меткими и определенными. «Живет ли человек в своем творчестве больше зрительными или слуховыми впечатлениями, от этого ... в значительной мере зависит характер его поэзии», – убежден Анненский [там же].

Об «акустических требованиях языка», о звучности слова, о богатстве мелодии и гармонии языка и ритма, о «музыке в стихах» и «скульптуре в поэзии» говорил В.Г. Белинский, применительно к творчеству А.С. Пушкина [23, 121 – 122]. Но лишь Анненский попытался специально изучить проблему и придать ей вид стройной теории.

Разработку Анненским проблем и возможностей литературы как вида искусства, вылившуюся в теорию слуховых и зрительных (акустических и оптических) впечатлений, вполне можно использовать при анализе художественных произведений.

2.2. Проблема «игры в жизнь» (проблема «литературы»)

Необычайно важными для Анненского представляются такие понятия, как «литературность» и «мечтательство», означающие в его системе ценностей оторванность от жизни, внутреннюю пустоту. От статьи к статье критик углубляет и расширяет их смысл, обогащая его новыми оттенками, приводя к проблеме «игра в жизнь». В статье «Драма настроения» эта проблема достигает максимального выражения. Говоря о чеховских героях, Анненский показывает, что поиски «оправдания» для них есть не что

иное, как игра в жизнь, подмена реальности «литературой», бесплодной мечтой. Слово «литература» употребляется здесь в смысле неучастия в действительной жизни, равнодушия к ней, пассивности, даже безразличия. Анненский справедливо отмечает, что такая «игра в жизнь» не требует определенной нравственной позиции, которой требует жизнь подлинная. В качестве примера он рассматривает героев чеховской драмы «Три сестры», в подлинной жизни, по мнению критика, не участвующих. Он отмечает их душевную аморфность, безжизненность, а пьесу в целом воспринимает как реквием современной интеллигенции.

Не единожды отмечалось «комедианство» в широком значении этого слова, сказавшееся в проблеме русской художественной жизни, в проблеме театрализации творческой личности. Так, А.В. Вислова отмечает то, что даже в самом понятии «серебряный век» содержится момент театральности: игра и театральность стали определять не только стиль художественной культуры, но и стиль жизни, стиль поведения ее создателей. И поэту казалось недостаточно просто творить, ему надо было еще быть человеком-артистом [31, 28]. Т.А. Елшина определяет рубеж XIX – XX веков как игру и театральность не только стиля художественной культуры, но и стиля жизни: маскарада одежд, парада псевдонимов, смены масок [58, 101]. При этом грань между игрой и жизнью невольно стиралась. Сочетание мудрой серьезности с игрой, подлинной глубины духовного прозрения с обманчивостью театральных жестов и декораций – все это производило двойственное впечатление. Актуальность игровой стихии Елшина объясняет общим стилевым движением литературы от реализма к модернизму и далее к постмодернизму, где восцарится стиль, основанный на игровом переосмыслении уже созданных произведений искусства [там же, 96]. Учитывая это, критика Чехова Анненским принимает более жесткий характер (очевидно, повлияло и неприятие Анненским современного театра). Анненский остро чувствовал и как бы предупреждал своих современников о том, что присущая художнику романтизация действительности, стремление к артистическому, игровому ее восприятию не должны преобладать над серьезностью отношения, над почтением к бытию. По всей видимости, мыслитель не только не принимал, но и жестко критиковал такое игровое переосмысление бытия. Нападки его сосредоточились на драматургии Чехова: «Что это такое? Сцена или литература? Малеванная декорация или художественная школа?... Были времена, когда писателя заставляли быть фотографом; теперь писатели стали больше похожи на фонограф. Но странное при этом выходит дело: фонограф передает мне *мой* голос, мои слова, которые я, впрочем, успел уже забыть, а я слушаю и наивно спрашиваю: “А кто это там так гнусит и шепелявит?..” Люди Чехова, господа, это хотя и мы, но престранные

люди, и они такими родились, это *литературные* люди. Вся их жизнь, даже оправдание ее, все это *литература*, которую они выдают или точно принимают за жизнь» [7, 82].

Герои чеховских «Трех сестер», которые «живут, как во сне» [там же], становятся для Анненского воплощением разрыва между мечтаниями современного человека о высоком будущем и его реальными возможностями. Горячо критикуя Чехова за беспристрастие, критик пытается сам додумать, довершить в своей фантазии художественный образ барона Тузенбаха и логику исторической судьбы своего поколения, как бы показать автору реальные возможности его героев. Он рисует возможное участие Тузенбаха в революционной борьбе с самодержавным строем, находит активный момент в размышлениях Вершинина: «если бы Вершининых не было, так ведь русская женщина застыла бы; сердце бы у нее атрофировалось бы» и т.д. [там же, 88 – 91].

Анненский проявил абсолютное нежелание принять метод Чехова. Авторский голос Чехова в его произведениях неразличим, что создает иллюзию бесстрастия автора. Этот метод критик отождествил с авторской нейтральностью, увидев в нём объективистское описательство натуралистического толка. Чеховское Анненский отождествлял с «литературным», то есть с «искусным сочинительством». По мнению Анненского, Чехов не определил позиции по отношению к своим героям и тем самым оправдал, эстетизировал все то отрицательное, что видит в них критик. Подобное отношение к Чехову в ту пору разделялось многими писателями и критиками самых разных направлений. Толстой считал конфликт чеховской пьесы несущественным по сравнению с трагедией, переживаемой народом. Прочитав «Даму с собачкой», Л.Н. Толстой записал: «Все это Ницше. Люди, не выработавшие в себе ясного мирозерцания, разделяющего добро и зло» [цитирую по: 135, 492].

Народническая критика близоруко приняла социально-этический максимализм Чехова за его идейный «минимализм» и нравственное безразличие. Отрицательно относились к Чехову и символисты. На причины непонимания Чехова точно указал в 1904 г. С. Булгаков: «Наиболее часто и настойчиво ставится Чеховым этот вопрос не о силе человека, а об его бессилии, не о подвигах героизма, а о могуществе пошлости...то, ...чем он (человек. – Т.Б.) был сам отравлен, считали предметом его проповеди, сливая автора с его героями, и создавалось и крепло это тяжелое недоразумение...» [28, 41].

Для Анненского нравственное начало в человеке оставалось главной реальностью в безысходном одиночестве и хаосе жизни. Поэтому все, что связано с «литературностью», «мечтательством», вызывают у него страстное личное неприятие. Статья «Мечтатели и избранник», продолжающая проблему чеховского героя, полна беспощадного сарказма, развенчивающего мечтательный «восторг беспредметного

великодушия» и идею бесплодной мечты. Анненский иронизирует по поводу благих порывов и бездеятельности сестер Прозоровых и Вершинина, но теперь он уже не оставляет чеховским героям реально возможного участия в активной жизни (в революции), а в своих вариациях на тему пьесы превращает драму в шарж. Таким образом, в своей оценке он приближается к Толстому, не принимавшему «дрянных и ничтожных» чеховских героев и к Горькому, назвавшему Трофимова «дрянным». Но если для Толстого и Горького чеховские герои – нечто чуждое, заключенное в других, то для Анненского – нечто чуждое, но заключенное в себе, в себеподобных, во всех нас. Страстно отрицая «липкую чеховщину», «элегически засасывающую обыденностью настроений» [7, 322], критик не мог не признать того, что «Чехов чувствовал *за нас*, и это *мы* грезили, или каялись, или величались в словах Чехова. А почему *мы-то* такие, не Чехову же отвечать» [там же, 83]. Но необыкновенно резки нападки Анненского, особенно в письмах, не только на чеховских героев (как это было у Толстого и Горького), но и на самого писателя: «Я не люблю Чехова, – прямо признается критик в письме к Е.М. Мухиной. – Что сказать о времени, которое готово назвать Чехова чуть-что не великим? ...И неужто же, точно, русской литературе надо было вязнуть в болотах Достоевского и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладательницей этого палисада...» [там же, 460]. В этом же письме критик признается в своем желании сжечь только что завершённую статью о «Трёх сестрах», так и не выявившую в полной мере его нелюбви к Чехову, не вскрывшую причины этой нелюбви. Однако то, что не удалось ему в статье «Драма настроения», Анненский осуществляет в статье «Господин Прохарчин», сближая Чехова с поздним, «умирающим» Тургеневым. Вводя здесь свой критерий «истинной трагедии», Анненский показывает, как не соответствует, с его точки зрения, этому критерию «столь возвеличенная в наши дни чеховщина» [там же, 28], осмысленная критиком как искусственная подмена жизни «литературой». Жизнь чеховских героев – не настоящая жизнь, а «*литература*», которую они выдают или и точно принимают за жизнь» [там же]. Отсюда становится ясен смысл противопоставления Достоевского Чехову. Чехов для Анненского – антагонист Достоевского, а значит, и всего «гоголевского направления в русском реализме»: «Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского... Читайте Достоевского, любите Достоевского, – если можете, а не можете, браните Достоевского, но читайте ... по возможности, *только его*» [там же, 460].

Отношение Анненского к творчеству Чехова в целом неоднозначно. В «чеховском» и «античеховском» у Анненского сказались его колебания между реализмом и символизмом. Опыт Чехова-художника был важен для Анненского в его поисках повышенной выразительности слова. Здесь он соприкасался с той линией исканий русской

реалистической прозы рубежа веков, в которой шло «перевооружение, своеобразная интенсификация художественного языка» [130, 99]. Ведь именно в новеллистике и драматургии Чехова была достигнута исключительная смысловая и эмоциональная емкость речи, сгущенность переживания – все то, к чему постоянно стремился и Анненский. Но художественные поиски, столь близкие по своей тенденции чеховским, нередко достигали у Анненского «античеховских» пределов (вычурность фразы, затемненность смысла). Роль контекста, существенная для нового искусства, в том числе и для Чехова, в «Кипарисовом ларце» Анненского нередко утрирована. Лирика Анненского буквально зашифрована множеством сложных метафор, полна умолчаний и намеков, требующих подчас специального разгадывания, что позволяло критикам сравнивать его лирику с поэтической тайнописью Малларме. Вполне возможно, что Анненский, много переводивший французских символистов, поначалу сознательно им подражал. Однако между неясной образностью в лирике Анненского и ребусами Малларме есть немалые различия: Малларме стремился к искусству для просвещенных в духе требования элитарной эстетики декаданса, недосказанность у Анненского имеет целью не затруднить, а активизировать восприятие (в соответствии с теорией «активного отражения»).

В сфере содержания у Анненского тоже часто возникает переключка с Чеховым. Она – в остром ощущении драматизма повседневности, «одури» будней, где гаснут порывы, бесцельно гибнут жизни. Например, суть стихотворения «Кулачишка» – «чеховская»: молодость и красота «скормлены помыканьям и злобам» лишь для того, «Чтоб дочь за глазетовым гробом, / Горбатая, с зонтиком шла». Поэтика Анненского направлена к обнаружению скрытых и малых проявлений зла, которые, накапливаясь, создают, как и у Чехова, ощущение обидной несправедливости происходящего. Но в противоположность Чехову в своей лирике Анненский был склонен считать бессмысленным и безысходным не только современный ему порядок, но и бытие в целом («Трактир жизни»).

Странная несправедливость оценки творчества Чехова Анненским замечена И.И.Подольской, отметившей во вступительной статье к публикациям писем Анненского то, что вызвать столь резкие суждения могло отсутствие явно выраженной позиции писателя по отношению к лицам и событиям, невысказанность или недосказанность оценки, самоустранение автора [63, 464]. А страницей раньше Подольская спрашивает: «Отчего таким тонким ядом иронии проникнута статья Анненского о чеховских “Трех сестрах”? Уж не слишком ли сродни они, в представлении Анненского, ему самому?» [там же, 463]. Если продолжить эту мысль, то возможен вопрос: нет ли в самой резкости и насмешливости высказываний о Чехове проявления более глубинной творческой

общности с ним, общности в отношении писателя и его критика к тeneвым сторонам русской действительности? Не есть ли это своего рода вражда-близость? Ведь и Анненский, как и Чехов, не до конца доводил свои оценки, часто заменяя их серией вопросов, поставленных перед читателем, которому надлежало самому выбрать окончательное решение. Ведь именно это свойство творческой манеры Чехова вызывало упреки со стороны народнической критики.

2.3. Концепция критики как вида искусства у И. Анненского

Проблемы критики, поставленные Анненским, остаются актуальными и сегодня. Если мы заводим разговор о художественной критике, то речь идет о такой деятельности, когда разбирается художественное произведение и дается ему общая эстетическая оценка. Чтобы успешно справиться со своей задачей, критику необходимо владеть эстетическими понятиями: «искусство», «художественный образ», «содержание и форма», «эстетический идеал», «красота» и т.д. Этим критик и отличается от читателя, зрителя, слушателя. Он не только воспринимает, но и анализирует художественное произведение. Тут налицо научная деятельность мысли. Получается, что критик как будто такой же исследователь, как физик: он не сотворил, а оценивает, показывает, что это за художественное явление.

Однако критик не является только научным исследователем, потому что, оценивая художественные произведения, он активно опирается на свой вкус. Без вкуса не может быть критика, т. к. художественные произведения нельзя оценивать сугубо понятийными подходами. Это подтверждает и практика искусства: в критике исследователь не подходит к анализу произведения чисто научно, как физик или биолог. Он должен чувствовать произведение, и если у него нет вкуса, не будет и художественно-критической работы. Но критик, как и читатель, зритель, слушатель не создает, не пишет заново произведения, а именно воспринимает. То есть критик не выступает как художник. Поэтому вряд ли можно включить критику в искусство.

Таким образом, представляется, что критика занимает промежуточное место между наукой и искусством. Критическая деятельность – аналитическая, но такая, в которой свои права предъявляет эстетический вкус; или это эстетическая деятельность, но такая, где правомерен аналитический подход.

Анненский, имея в виду отмеченную проблему, верно считает, что критику нельзя отождествлять с научной деятельностью. Но он впадает в другую крайность: он погружает критику в искусство. В наброске статьи «Об эстетическом критерии» он пишет: «Эстетическая критика стремится стать искусством, для которого поэзия была бы лишь

материалом» [148]. Это довольно распространенная точка зрения. Д.Е. Максимов отмечает: «Символистская критика, созданная *поэтами*, с ее ярко выраженным для этой эпохи элитарным характером ... резко отличалась от общераспространенной журнальной критики, прежде всего демократической» [91, 187]. Блока, Анненского, Брюсова, А. Белого, Вяч. Иванова отличали художественность критики, склонность к ее эстетизации. Анненского сближает с символистами его взгляд на критику как на самоценный вид искусства, ярко выраженное личностное начало его статей, субъективность оценок, стремление к стилистической изысканности. В своем письме он называет вопросы эстетики «священными для меня» [7, 592]. В статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» критик пишет: «Равнодушие к эстетике почти похоронило детальное изучение произведений, в читателях оно ослабило литературный вкус, для поэтов понизило цену. И вот, когда случай заставит на некоторое время пристально сосредоточить внимание на поэте, невольно пожалеешь о том времени, когда Лессинг был театральным критиком, Шиллер – законодателем эстетики» [там же, 248]. Для Анненского, как и для поэтов-критиков «серебряного века», главным остается подход вкусовой: нравится или не нравится. Отсюда – эмоциональность, взволнованность критики, которую исследователи Б.И. Бурсов, Д.Е. Максимов, А.В. Федоров назвали «критической прозой». Этот термин применим к тем критическим произведениям, которые, отличаясь глубиной анализа и оценки произведений литературы, сами в то же время представляют художественную ценность, как яркие произведения литературы.

Статьи Анненского – не литературоведческие произведения, а именно произведения критика. Ведь критика – «движущаяся эстетика» (Белинский), большей частью направлена на современные произведения. Л. Толстой, М. Горький, Л. Андреев, Бальмонт, Чехов, Ибсен – были современниками Анненского; Тургенев, Достоевский, Гоголь, Толстой вызвали страстные споры современников; в XIX в. в России оставались злободневными Г. Гейне, Шекспир.

Специфическая художественность формы критической прозы Анненского вытекала из полноты его интеллектуальных и эмоциональных переживаний, стремлением говорить о великих творениях на их языке, заразить своими впечатлениями читателя. В основе эстетизации критического жанра было усиление субъективного, лирического начала, осмысление творческой личности критика. Статьи Анненского необычны: это не научный анализ. Подольская пишет об этом: «Анненский входит в материал, как актер – в образ; отсюда удивительные «перевоплощения» критика, то есть освоение чужого творчества как своего, пережитого и выстраданного, отсюда же – в высшей степени свойственное Анненскому воссоздание в статье атмосферы произведения, о котором он

пишет. Дистанция между критиком и объектом его анализа предельно сокращается, критик, вопреки законам жанра, отчасти превращается в соавтора писателя» [7, 520]. Он не только судит, но и сопереживает героям, словно отождествляя себя с ними. Начинает казаться, что в разбираемом произведении появилось еще одно лицо, которого не было у автора, отождествляющее себя то с героем, то с автором. Между критиком и его статьями всегда есть духовное родство, даже когда он пишет о «несимпатичных» ему чеховских героях.

Авторское я Анненского – очень сильное начало, объединяющее все статьи его «Книг отражений», по выражению Подольской, «в критический роман со сквозным “образом автора”». Анненский идет от эстетической концепции Аполлона Григорьева, «органическая критика» которого представляет собой принципиальный антирационализм. Теоретический анализ, по Григорьеву, не может представлять предмет «цельно», синтетическое отражение действительности принадлежит лишь искусству; процесс художественного творчества выглядит как акт интуиции, в нем симпатия является первоисточником знания.

Но существует и противоположный взгляд: для того, чтобы судить о произведении, надо отойти от своих чувств и подходить к анализу строго научно. Так, для Д.И. Писарева критика – не искусство, он сразу заявляет, что и не собирается, не ставит целью анализировать художественные произведения как художественные. Эстетику он рассматривает как науку, а не в смысле эстетических особенностей, характеризующих художественную форму. В таком случае критика отделяется от искусства. Для Писарева критика – явление научное, а не художественное: он ищет в произведениях литературы мораль, философию. По его утверждению, «Белинский натуралист, а не эстетик и не гегельянец, принес бы в десять раз больше пользы» [109, II, 79]. Но свои «антиэстетические крайности», нередкие в ранних статьях, Писарев успешно преодолевает в конце пути, затрагивая при анализе художественных произведений проблемы чисто эстетические.

Проблема соотношения критики и искусства остается актуальной. В настоящее время в ней чаще проявляется рационалистичность, но тогда критика отделяется от искусства, критик ищет в произведении общественно-политическое содержание, мораль, философию, религию. Анненский выступает как раз против таких устремлений, напоминая, что критика художественная есть критика *художественная*. Но он признает и то, что основным орудием критика является, все-таки мысль: «А меня, каюсь, интересует именно *мысль*, и притом не столько содержанием своим, сколько затейливостью игры, блеском», – пишет Анненский [7, 185]. Он не только стремится ею овладеть, проникнуть в

ее истоки, но и вести за собой читателя по многозначным лабиринтам чужой мысли, все более раскрывая смысл. Анненский идет от впечатления (такой подход характерен для импрессионистов), но не сосредотачивается на нем. Впечатление создает эмоциональную атмосферу, на фоне которой обостряется восприятие основной проблемы. Так, статью «Эстетика “Мертвых душ” и ее наследье» он начинает с пересказа впечатления от «наивно-трогательного» рисунка А. Солоницкого «Последние дни Н.В. Гоголя». И на этом фоне затем развертывает процесс формирования творчества писателя.

В немалой мере Анненский прав, делая акцент на процессе эмоционального переживания критика. Можно сослаться на авторитет Белинского, считающего, что изучить поэта – значит, не только ознакомиться, через усиленное и повторяемое чтение, с его произведениями, но перечувствовать, пережить их [23, 278]. Нет ничего современнее такой постановки вопроса. Но великий мыслитель выступает за слияние в критике мыслительного элемента с художественным [22, VII, 314]. И здесь, как думается, глубоко прочувствованная критика Анненского проигрывает недостаточной своей научностью. Подобные взгляды критиковал Бенедетто Кроче, считающий, что критик – это не художник, добавленный к художнику, а философ, добавленный к художнику. Действительно, чем более полно владеет критик научным понятием об искусстве, тем точнее и глубже будут в конечном счете его суждения о нем. Суждения же Анненского никак не отнесешь к сфере строгой исследовательской мысли.

Несмотря на специфическую ограниченность позиции Анненского, в его оценке критики как искусства есть и положительный момент. Акцент на *художественности* критики приобретает особую значимость при доминировании в критике чисто рационалистического подхода. Если критик строит свою статью как художественное произведение, то это имеет огромное воспитательное значение по приобщению к искусству, как отмечал Л. Толстой. О своем идеале критики великий писатель писал: «Нужны люди, которые бы показали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений» [135, 572]. Анненский, как никто другой, обнаруживает эти «сцепления» в искусстве, показывая их скрытую связь, взаимодействие, «игру» идей. Гамлет, Бранд, Голядкин и Раскольников, чеховские и горьковские герои словно во второй раз рождаются в его книгах: в них неожиданно развертываются черты, которых мы не замечали. Какой-то незначительный штрих, не бросавшийся в глаза, вдруг обретает у Анненского особый смысл.

Убеждение в необходимости для современной критики элементов художественности перерастает в уверенность, что художественность критики не является только прекрасным «дополнением» к научности: она давно стала необходимостью, органичной её частью. Так, не случайно критику называют мостом от поэзии и творчества к эстетике. А многие критики считают, что хороший критик – поэт, а большой поэт – критик [85, 282]. Известный критик современности – И.А. Дедков своё творческое кредо выразил следующим образом: «Критику часто делят на эстетическую и публицистическую, хотя в чистом виде, беспримесно, та и другая существуют редко. ...Критика... публицистическая была бы абсолютно риторической и даже опасной, если бы обходилась без выработанных и усвоенных твёрдых эстетических представлений. Если критика – «движущаяся эстетика», то это как бы преднамеренная эстетика, лишённая специального интереса и страсти к «оприходыванию» фактов искусства, их определению и переопределению и поглощённая более всего извлечением их подлинных смыслов. Может быть, тут сказывается влияние старой русской «реальной» критики, а может быть так были восприняты требования исторического времени и обстоятельств. Но извлечение смыслов – познающей мир и человека светоносной энергии – бесперспективное занятие, если произведение художественно беспомощно и фальшиво... Переживание и обдумывание искусства – первооснова критики: если то и другое не удалось, наши тексты мертвы уже на другой день» [50, 5].

На наш взгляд, именно переживанием и обдумыванием искусства сильно критическое наследие Анненского, не перестающее волновать и ныне многих и многих своих читателей и почитателей.

2.4. Проблема прекрасного и правда жизни. Безобразное

Еще Ф. Шиллер заметил: «Трудность определить объективное понятие красоты и подыскать для него совершенно априорное обоснование в природе разума так, чтобы оно, хотя целиком подтверждаясь опытом, для своей действительности отнюдь в этом не нуждалось – эта трудность почти неодолима» [159, VI, 70]. Действительно и то, что «установить понятие красоты и испытать волнение о понятия красоты – вещи совершенно различны» [там же, 78]. Вместе с Кантом Шиллер отрицает, что привлекательность красоты находится в зависимости от этого понятия. То, «что нашему наслаждению красотой не предшествует никакое такое понятие, явствует, между прочим, из того, что мы до сих пор все еще отыскиваем его» [там же]. Прошло более двух веков, а данные теоретические наблюдения Шиллера остаются в силе.

Хотя Шиллер полагал, что «прекрасное есть...форма, не нуждающаяся в объяснении или объясняющая себя без помощи понятия» [там же, 82], тем не менее, он давал определение красоты [там же, 89 –107]. Что касается Анненского, то при прочтении его статей складывается впечатление, что он и не стремится дать определение красоты (то есть то, что требуется в философской науке). Явная тенденция у критика – вместо определения использовать демонстрации (как проявляется эта красота): вместо того, чтобы объяснить, что это такое, – показать. Логика признает так называемые *остенсивные* определения – устанавливающие значение термина путем демонстрации предмета, обозначаемого этим термином [71, 48].

В том, что Анненский не хочет давать дефиницию красоты, можно усмотреть положительный момент. Ведь если дать определение, схему, формулу этому феномену, потеряется та непосредственность живой красоты, которая свойственна красоте реальной. Особенно, если учесть, что красота исключительно многообразна, что она всегда *индивидуальна*.

Очевидно, что Анненский, как знаток античности, идет от Платона, который хорошо осознает в диалоге «Гиппий Большой» трудность определения красоты, порожденную ее многообразием, которое надо охватить единым определением, отвечающим на вопрос: что такое прекрасное вообще, не отождествляемое с тем или иным отдельным красивым предметом. Такое прекрасное оказывается каким-то неуловимым общим, присущим всем предметам, признаваемым прекрасными; оно оборачивается идеей прекрасного, лишенной каких-то определенных признаков. Собеседник Сократа – Гиппий называет прекрасные явления, мотивы, но не дает определения (прекрасная девушка, прекрасная кобыла, прекрасный горшок). В результате спора Гиппий вынужден признать, что прекрасное – это не «полезное» и «пригодное», а то, что прекрасно «для всех и всегда»: «Прекрасное – не становится прекрасным в одном месте и безобразным в другом. Прекрасное – это идея красоты» [66, I, 92].

«По-платоновски», рассматривает Анненский проявление в поэзии *идеи красоты* (статья «Символы красоты у русских писателей»). Высшей формой красоты он считает *красоту мысли*. Красота мысли была высшей красотой в искусстве для многих символистов, особенностью творчества которых явился интеллектуализм: «Поэзия рождается из мечтательного общения человека с жизнью. Отсюда понятно, что идея красоты не может оставаться в ней одной чистой идеей. Красота обращается в чувство и в желание поэта и живет в поэзии как нечто гораздо более конкретное, сложное и, главное, более узкое, чем в словаре или мысли, – пишет Анненский. – Красота для поэта есть или красота *женщины*, или красота *как женщина*» [7, 131]. Заметим, что красота и прекрасное

для Анненского однопорядковые понятия. Непосредственный интерес критика составляют символы красоты у русских писателей. Так, у Пушкина – «мимолетное видение», «гений чистой красоты», «равнодушная природа, точащая сияние свое на могилу поэта» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Пушкина) – все эти символы полны скорбного сознания, что красота живет своей особой и притом непонятною и чуждой нам жизнью: «От Черномора-поэта, влюбленного в красоту Людмилу и совершенно не нужного ей, его веселой и равнодушной пленнице, и вплоть до самопризнаний в стихах, обращенных к Наталье Николаевне Гончаровой, мы почти всегда видим в поэзии Пушкина или посрамление поэта, или лишь призрачную победу его над красотой» [там же, 131 – 132]. Марина, по мнению критика, самый яркий из пушкинских символов прекрасного *равнодушия*, а Дон Жуан так же далек от обладания последней из любимых им женщин, как и герой «Русалки», который, в конце концов, гибнет от чар когда-то соблазненной им девушки. Пушкинская концепция красоты, таким образом, предстает в виде *холодной и могучей русалки*. Любовь Пушкина к жене Анненский считает довершением, жизненным осуществлением того взгляда на красоту, который проходит через всю его поэзию: «Пушкин так же мало и так же неполно владел этим сияющим равнодушием, этой самодовлеющей красотой, как и его герои. И смерть как нельзя более вовремя освободила Пушкина от самого горького из разочарований» [там же].

Следует отметить, что вообще Анненский считает красоту одной из форм жизни, что объясняет немного позднее. Подобно сократовскому Гиппию – но уже не бессознательно, а сознательно – Анненский *показывает*, что есть жизнь как красота, и как проявляется она в творчестве того или иного писателя с позиций овладения жизнью через творчество.

Так, по Анненскому, концепция красоты у Лермонтова (красота женщины) – это одна из форм жизни, это *вызов*: «Жизнь как бы говорила ему через красоту: “Возьми меня, но знай, что это нелегко и опасно”. А он отвечал: “Да, я принимаю твой вызов. Но мне не надо того счастья, которое обещает мне твоя красота”», – пишет Анненский далее. Вызов особенно ярок в «Тамани», вызов таится в красоте Бэлы, для которой надо украсть и которую надо украсть. А от счастья с Мери Печорин отказывается так же высокомерно, как равнодушен он, бросая в волны свою ундину. «Из глубины монастырской кельи красота Тамары бросает вызов Демону. Риск, безумная страсть к наживе, трагедии на почве кровных уз, – все эти конфликты рождаются у Лермонтова около красоты. Для него она – *одно из осложнений жизни, одна из помех для свободной души*» [там же, с.132].

Символ любви у Тургенева Анненский нашел в былинке «Женитьба Добрыни»: богатырь, посаженный в женский карман да еще вместе с лошадей, вот настоящий символ

тургеневского отношения к красоте. «Красота у него непременно *берет*, потому что она – самая *подлинная власть*. Красота у него обезволивает, обессиливает... мужчину тем наслаждением, которое она обещает... Мужчины – жертвы красоты, ... иногда, правда, протестуют, но тогда они платятся за это жизнью, как Аратов или Базаров... Даже не властвуя, женщина Тургенева всегда смела, или... сильна: такова Лиза, такова Елена. ...Кроткая красота у Тургенева ... не впечатляет... Она – живые мощи... Зато Первая любовь кажется царицей и когда ее бьют...» [там же, с. 134].

По убеждению Анненского красотой для Достоевского была лирически приподнятая, раскаянно-усиленная исповедь греха. Почти всегда или падение, или пережитое ею страшное оскорбление придавали ей зловещий и трагический характер. Таковы Настасья Филипповна, Катерина Ивановна, Грушенька и Лиза, героиня «Бесов». Все героини Достоевского – мученицы, иногда веселые, дерзкие (Аглая), даже расчетливые (Настасья Филипповна), но все же мученицы.

Анненский считает, что для Толстого, начиная с «Войны и мира», красота определилась в *качестве хитрого врага*. Красавица Элен поймала Пьера, но медвежонок вырос и окреп в ее объятиях, и он от нее ушел. Смерть же красавицы Элен была самая безобразная и страшная. Добычей Вронского соблазнительно прикинулась Анна Каренина, но и эта в конце концов осталась осиленной. «Женская красота для Толстого должна быть непременно скромной, как фиалка и прятаться под большими полями шляпы. Красоте в жизни полагается лишь одна минута надежды на счастье... не удалось – скройся, подурней и оставайся на всю жизнь общей тетушкой, Софи из «Войны и мира». Удалось – рожай и корми, корми и рожай» [там же, с. 135].

«В Гоголе жил ипохондрик, больной аскет. Красота была для Гоголя близка к несчастью. На его... красоте... лежит какой-то отдаленно-дразнящий, но... страдальческий отпечаток» [там же, с. 133], – продолжает Анненский свои показы. Гоголевская красота, по мнению критика, – Катерина, бледная и обреченная жертва колдуна, избитая панночка, измученная голодом полячка – олицетворения осиленной и сдавшейся красоты-муки. Она не только не давала, но и не обещала счастья.

«Красота в поэзии есть тот признак, по которому поэты ищут истины, – делает Анненский ценный вывод. “Истина успокаивает мою совесть”, – скажет человек, ищущий истины, чтобы водворить ее в своей жизни. “Истина очевидна”, – скажет ученый. “Истина прекрасна, и прекраснейшее создание есть лишь тень прекрасной истины”, – подумает поэт» [там же, 244].

Анненский считает также, что чувство красоты в поэте тесно соединено с чувством природы. Наука доказала, что эстетическое отношение к природе вовсе не есть

нечто исконное: оно развивается, как и другие свойства человека. Так, он отмечает, что греки в эпоху Гомера видели в спектре и голубой, и фиолетовый цвет, однако у Гомера фиалка оказывается черной, а море пурпурным, вследствие того, что ощущение не было фиксировано. «У англичан, под туманным северным небом, теперь самый богатый словарь красок, а есть африканские племена, которые под экваториальным солнцем различают цвета только в своих стадах, даже не цвета, а масти, – пишет критик, – Причина не в природе..., а в культурности» [там же, 244 – 245].

Характеристики творчества писателей у Анненского станут понятнее, если учесть, что понятие красоты в собственном творчестве Анненского связано с понятием несчастья и страдания (об этом будет сказано далее). В его миропонимании именно неудовлетворенность жизнью производит ощущение красоты и порождает искусство. Этот душевный склад поэта Кейс Верхейл назвал *трагическим эстетизмом*: «Для русского трагического эстета из школы Достоевского ... красота была невысказана без аристотелевского элеоса, без элемента жалости и родственного ему элемента совести и ощущения вины» [30, 213]. Любование красотой, будь оно вызвано человеческой фигурой или неодушевленным предметом, в творчестве Анненского всегда слито с тем, что в «Поэтике» Аристотеля названо «человеколюбивое», «гуманное». Исходя из сказанного, лучше осознаешь трактовку Анненским (под «аристотелевским» углом зрения) реалистических произведений, выросших на почве русской действительности [7, 131 – 135].

Подробно проиллюстрировав эстетическую категорию *прекрасное*, рассматривая ее, как категорию познавательную, связанную с правдой жизни, Анненский переходит к иллюстрации категории безобразное на примере образа Иуды Искарота в творчестве Л. Андреева. Он рассматривает категорию «безобразное» в традиции истории эстетики – соотносительно с категорией «прекрасное». Шиллер в своей статье «Мысли об употреблении пошлого и низкого в искусстве» обосновывает право искусства изображать безобразное. Он разграничивает пошлостное и низкое: пошлостное возникает в искусстве тогда, когда «случайное будет изображено в нем с такою же тщательностью, как и необходимое, великое оставлено в пренебрежении, а ничтожное передано со всей тщательностью» [159, VI, 506]. Низкое отличается от пошлого тем, что оно «выражает не только что-то негативное – простое отсутствие мысли и благородства, – но и нечто положительное, а именно: грубость чувства, дурные нравы и гнусные помышления. Пошлостное означает недостаток достоинства, которое желательно; низменное – отсутствие необходимого качества, которое мы вправе требовать от всякого» [там же].

На первый взгляд, Анненский не вносит для понимания категории «безобразное» ничего нового, но за блестящей иллюстрацией видна попытка критика решить вопрос из области художественного творчества – вопрос о двух противоположных творческих приемах у Л. Толстого и Л. Андреева. «Творчество, которое живет приливом непосредственных впечатлений, пользуется обыкновенно одним из двух приемов, – пишет Анненский в статье «Иуда, новый символ». – Или поэт, точно оберегая мой ум от всякой неожиданности, дает ему только знакомое и привычное. Или же, наоборот, то и дело руша привычные для нас схемы, он тешит меня небывалой группировкой впечатлений и самым неожиданным разобщением содружеств, которые ежедневность и, может быть, даже наследственность приучили меня считать особенно прочными» [7, 151].

Например, у Толстого из «Воскресения» он приводит две знакомые сцены: изменение природы после дождя, и сцену с босоногой работницей, несущей через двор петуха на кухню. «Отчего эти обычные из схем в словах художника стали прекрасными? – задается вопросом критик. – Кажется, Толстой только и сделал, что лаком покрыл кусочек пошлейшего из миров, а между тем для меня это уже не только особый мир, но и *мой мир*, ... который нельзя было ни создать, ни понять, ни любить, если бы меня не было бы на свете» [там же, 151].

Банальное – это одно из выражений безобразного. Толстой не делает акцента на безобразном, не смакует пошлое, изображая его. Он прекрасно, отменно изображает обыденное, пошлое, и его метод похож на баумгартенскую установку: можно прекрасно изобразить безобразное и безобразно мыслить прекрасное. То есть художник может достичь совершенства в изображении безобразного и, наоборот, может быть несовершенен в изображении прекрасного: «безобразные предметы, как таковые, могут мыслиться прекрасно, а прекрасные безобразно» [66, II, 450].

Л. Андреев находится в поиске безобразного. У него Анненский берет эпизод с Иудой, подсматривающим в окно караульни поругание Учителя: «Поднялся сильный хохот, и Иуда также улыбнулся – точно чья-то сильная рука разодрала ему рот. Это был *обманут рот* Иуды» [7, 151]. Вот Иуда перед распятием: «...какое подлое сердце у Иуды! Он держит его рукою, а оно кричит: осанна, так громко, что вот услышат все. Он прижимает его к земле, а оно кричит: осанна, осанна!..» [там же, 152]. По мнению критика, это как раз прием, обратный тому, которым мы любим у Толстого: «Андреев не бережет, а, напротив, с особой радостью рушит привычки, а взамен заставляет меня искать в мире новых сцеплений и слитий, наподобие тех, которые так прихотливо слагаются вокруг меня вечером из отовсюду нахлынувших теней» [там же].

У Толстого и Л. Андреева разный выбор, но даже и там, где Толстой, походя, изображает пошлое, банальное, обыденное, как проявление безобразного, прием его в корне отличен от приема Л. Андреева. Л. Андреев не просто концентрирует внимание на безобразном, но и стремится этим увлечь. Отношение к безобразному с точки зрения его освоения в искусстве у него другое, нежели у Толстого: Л. Андреева часто критиковали за этот показ безобразного; его реализм пахнет декадентством. Анненский замечает, что не только выбор предмета изображения, но и само изображение может быть различным. Он справедливо критикует Л. Андреева за выдвижение проблемы безобразного на первый план, за эстетизацию безобразного. В своей критике Анненский как бы предугадывает то, что широкое обращение к безобразному как самостоятельной художественной ценности, превращается в культ тривиального (рассчитанного на обыденное сознание): изображение внешней красоты при полной моральной деградации, что привело к так называемой «массовой культуре», преследующей коммерческие интересы.

На контрасте категорий «прекрасное» – «безобразное» Анненский строит контрастность двух творческих систем – Достоевского и Л. Андреева. Он признает, что по природе своего таланта «Леонид Андреев лишь *изображает* то, что Достоевский *рассказывал*, и внутренний человек заменен у него подобным ему, но внешним» [там же, 147]. У Л. Андреева нет анализов, «его мысли, как больные сны, выпуклы: иногда они даже давят, принимая вид физической работы». Анненский отмечает, что у Достоевского, наоборот, серьезный и даже намеренно некрасивый рассказ может научить разбираться в волнующем хаосе жизни [там же, 149].

Таким образом, Анненский подходит к необходимости решения проблемы двойственности человеческой природы, или так называемой «раздвоенности», когда в одном гнездилище совмещены «обе иудины натуры», и «ядовито-колющая, и мучительно раздавленная» [там же, 148]. Раздвоенность личности – это диалектическая манера изображения людей, свойственная подлинному реализму. Загадка человеческой двойственности волновала Достоевского всю жизнь: таков самодур Опискин, истязатель и страстотерпец, таков Смердяков, олицетворяющий весь ужас душевной разъединенности, обрешей его на предательство. Анненский не говорит о диалектическом развитии образа, но отмечает борьбу добра и зла в человеческой душе, отраженную многими писателями, создавшими сложные, противоречивые характеры. Он отмечает, например, что душевная борьба Гамлета тоже вышла из такого «двоения» души [там же, 387 – 388].

По Анненскому, Иуда и Гамлет – антиподы, так как сомнения сомнениям – рознь. Раздирающие бугристый череп Иуды противоречия сокрушают всякую идею. Противоречия Гамлета – условие и начало творческой мысли. Анненский говорит о

Гамлете, как о художнике. «Гамлетизировать» для Анненского – значит искать, доходить до корня. Вот почему стоит мечтать о Гамлете, желать быть им [там же, 172]. В таком понимании темы Гамлета Анненский близок к Белинскому, увидевшему высокую активность героя, и далек от эстетики романтиков, увидевших в так называемом «гамлетизме» пессимистическое, пассивное мировосприятие.

Говоря о героях-антиподах и, все более расширяя диапазон исследования, о полюсах одного характера, его «двойственности», Анненский изучает главный предмет искусства – человека, и проблема, таким образом, принимает эстетическое значение. Проблеме двойственности были посвящены работы и произведения Ф. Шиллера, Ш. Бодлера, З. Фрейда, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и др. «У человека явления аффекта бывают двоякого рода, – отмечает Ф. Шиллер. – Одни свойственны ему, как животному и ...подчиняются только закону природы: воля человека не может властвовать над ними», они созданы инстинктом; «другие же явления в человеке стоят под властью воли, то есть за них личность несет ответственность. А не инстинкт» [161, I, 191].

В каком же направлении шло решение данной проблемы? Обязана ли человеческая двойственность влиянию природной сущности, или же это проявление сущности социальной? Так, З. Фрейд ставил акцент на природной, животной сущности человека, грубо отождествляя ее с либидо: оно в определенных условиях себя обнаруживает. По-своему использовал труды Фрейда Н.А. Бердяев в своей «Христианской антропологии». И все же концепцию «богочеловека» Бердяев строил на других основаниях, исходя из духовного человека, осуществляющего свое божественное предназначение в акте творчества. «Философия свободы» Бердяева предназначалась для высшей духовной элиты общества, Фрейд же ориентировался на массового человека, пытаясь просветить его и научить управлять собственными инстинктами.

Реализм, признавая двойственность человека, не рассматривает это как нечто роковое, нависшее над ним и определяющее всю его жизнь. Скорее, это трезвый взгляд на человека, со всеми его сторонами, когда никакой человек не идеализируется, а рассматривается как обладатель и сильной, и слабой сторон. Реализм учитывает образ жизни в данном обществе, определяемый системой общественных отношений. Эта система может усилить те или иные стороны человека или погасить. Если бы не менялись общественные отношения, те или иные качества человека остались бы незаметными, но вот в определенных общественных условиях какая-то червоточина может проявиться в человеке достаточно сильно, или, наоборот, засиять какое-то достоинство.

Для реализма характерно то, что он не признает роковой характер человеческой ущемленности, а призывает на помощь общественные отношения. Чтобы изменить людей,

надо преобразовать соответствующие общественные отношения. Общественное бытие формирует человека. В проблеме двойственности человеческой природы реализм в целом реабилитирует человека. В духе реализма Анненский не рассматривает двойственность как фатум, рок, который определяет человеческую жизнь. Нет, жизнь, характер человека определяются условиями: в ней – отражение социальных проблем, общественной жизни.

2.5. Анненский о проблеме трагического. Ужас и сострадание

Проблема страдания и жертвы имели для Анненского большое значение, о чем свидетельствует П.П. Митрофанов: «Чтобы не погибнуть и иметь возможность жить, т.е. думать и чувствовать, необходимо сострадание к человеку, мука за брата своего. Анненский исповедовал эту мысль тайно в кругу друзей и явно в своих произведениях. Он выработал себе по этому поводу целую мистическую теорию: мир заключает в себе лишь известную сумму зла, и страдающие должны радоваться, если свалится на них лихая беда, или лютая болезнь: они тем облегчат бытие всего человечества» [97, II, 278]. Эта тайная мысль вполне явно выражается в его критике, например, в статье «Белый экстаз»: «Социальный инстинкт требует от нас самоотречения, а совесть учит не отклоняться от страдания, чтобы оно не придавило соседа, пав на него двойной тяжестью» [7, 146].

Как известно, в трактате «Поэтика» Аристотель установил, что главными эмоциями трагедийного искусства являются «фобос» (страх) и «элеос» (сострадание, жалость). Включая трагедию в область, названную впоследствии «изящные искусства», Аристотель уже тем самым считал само содержание трагической ситуации – страшное и ужасное – способным вызвать возвышенную функцию искусства – воспитывать добродетельных людей.

Таким образом, мы встаем перед необходимостью дать краткое изложение аристотелевского понятия «катарсис» (katharsis) в той его форме, в какой, надо полагать, мыслитель античности использовал его применительно к трагическому, поскольку проблема катарсиса – трагического очищения – вызвала в истории философии и эстетики многочисленные споры. Аристотель, вводя катарсис в теорию трагедии, имел в виду, прежде всего зрителя, который подвергается очищению во время всего трагического представления, а также те страдания зрителя вместе с героем, ту духовную «слитность» с ним, которые после знакомства с трагическим сюжетом остаются в сознании и психике людей. Античная трагедия оказывала огромное влияние на зрителя, воспитывала его в духе патриотизма, любви к родине, ненависти к злу, тиранам и т.д.

Понимание страха и сострадания Аристотелем опровергает суждения о фатализме в трагическом: у автора «Поэтики» они не имеют рокового смысла, наоборот, они должны вырабатывать у зрителя активное начало. Соединив понятия трагического переживания и катарсиса в одно целое, Аристотель поставил важный вопрос о цели трагедии, заключающейся вовсе не в простом возбуждении ужасов и переживаний. Путем сострадания и страха совершается очищение от угнетающего человека чувства безысходности или утраты.

Однако, аристотелевское понимание трагического было впоследствии воспринято по-разному. Так, Ф. Шиллер воспринял в этой концепции лишь сострадание, обходя проблему страха [159, VI, 62]. Гегель считал основной чертой трагедии примирение: «Истинное развитие событий в трагедии состоит лишь в снятии противоположностей, в примирении сил, проявляющихся в действиях героев, сил, стремящихся в своем столкновении взаимно отрицать друг друга... душа зрителя обретает истинно нравственное успокоение..., когда она потрясена судьбою героя, а по сути примирена» [39, 101-102]. Такое абстрактно трактуемое «примирение» далеко от объективного понимания реального преодоления острых противоречий жизни.

Подробно разбирая произведения Достоевского, Анненский подчеркивает очистительную силу страдания в них, которая становится точкой отсчета при сравнении этого писателя с другими: с Тургеневым и Чеховым. Впитавший в себя нормы античной эстетики с понятием катарсиса, духовного очищения, он нетерпим к эстетизации надуманного, не порожденного жизнью страдания (статьи «Умиравший Тургенев», «Белый экстаз», «Драма настроения», «Мечтатели и избранник»). Так, Анненский критикует Тургенева за эстетизацию страдания и самопожертвования в его произведениях, исходящих не «из реальных воздействий самой жизни», как у Достоевского, а из физических страданий умирающего Тургенева (статья «Умиравший Тургенев»), или из случайного, нетипичного впечатления («Странная история»). Экстаз самопожертвования Софи критик считает бесплодным и антигуманным, поскольку ее самопожертвование ограничено, замкнуто. У Софи нет цели; ее идея самопожертвования является попыткой выхода из одиночества, попыткой самореализации. Анненский отмечает «жуткую *одинокость*», «тяжелую статуарность» тургеневской героини и противопоставляет ей самопожертвование ради идеи у девушек-революционерок: «Те, другие девушки, не только искали правду, но им казалось, что они нашли ее. Их *правда* осуществила *право* других людей на счастье. И только нетерпеливая мечта о *счастье* многих, если можно, так даже всех, и прибавила смысл жизни и подвигу “тех девушек”» [7, 145].

Многие герои Достоевского, хотя и не революционеры, но органически приемлют чужую муку и страдание, что согласуется с теорией Анненского о страдании и жертве. В статье «Искусство мысли» Анненский критикует Дуню Раскольникову: «Дунечки и точно приносят жертвы, но самоотречение их высокомерно. Дунечка и страдать будет, не сливаясь с тем, из-за чего мучается» [там же, 188]. Ей критик противопоставляет Соню Мармеладову: «Сердце Сони так целостно отдано чужим мукам, столько она их видит и провидит, и страдание ее столь ненасытимо-жадно, что собственные муки и унижения не могут не казаться ей только подробностью, – места им больше в сердце не находится» [там же]. По Анненскому, если страдание «*сознательно* бесцельно, если оно ничего не ждет ни для себя, ни для других, и ничего не выкупает», если оно индивидуалистично, то такое самопожертвование не есть оправдание жизни, выход из одиночества.

Анненский отмечает основой трагедии Писемского «Горькая судьбина» не только ужас, но и сострадание. Особенно ярко ужас выражен в центральных сценах: «“Православный мир”, который является по барской воле отбирать жену у мужа, теряющий под ногами почву бурмистр, на коленях умоляющий односельчан пожалеть его, гордец Ананий и, как овца в огонь, лезущая с кулаками на мужа, дошедшего до последней степени отчаяния, Лизавета, – все это сливается в такую страшную по безысходной дикости и жизненности картину, что зрители должны испытывать настоящий трагический ужас» [там же, 57]. Но он справедливо замечает, что «Горькая судьбина» не была бы художественным произведением, а Писемский – писателем, если бы ужас драмы не был смягчен силой человеческого сострадания: «Ужас и сострадание, которое еще Аристотель за двадцать два века до нашего времени определил как два главных трагических элемента, являются на двух полюсах художественной скалы наших ощущений: в ужасе более чем в каком-либо другом чувстве, для человека весь мир сгущен в какой-то призрак, грозящий именно ему. В сострадании как раз наоборот: человек совершенно забывает о своем существовании, ... в противоположность ему (ужасу. – *Т.Б.*) страдание объединяет людей» [там же, 58]. Анненский показывает, как сострадание проявляется в моменты сближения враждующих людей (последний акт «Горькой судьбины»), люди примиряются и начинают понимать друг друга: Лизавета простила в душе мужа, Ананий страдает жене, принимая на себя как можно больше казни. Он не оговаривает ни барина, ни бурмистра, ни жену, ни судьбу, примиряется со всем «миром». У него просят прощения люди, только что глумившиеся над ним. Говоря о «примирении» Анненский вовсе не следует за Гегелем, а лишь констатирует позицию Писемского, не видящего общественной силы ни в умирающем дворянстве, ни в чиновничестве, которое сам

досконально знал. Автор сделал авторитетом священника: потому и сцена примирения героев в конце пьесы не случайна.

По Анненскому, страдание объединяет людей, а смерть, обособляет человека от мира (статья «Господин Прохарчин»). Современники (в частности, Ходасевич) несправедливо называли Анненского «поэтом смерти», «певцом отчаяния и смерти». Такое утверждение противоречит содержанию его творчества. Анненский не воспевает смерть, не склоняет перед ней голову, не надеется (как многие поэты романтики и символисты) на бессмертие и загробное воздаяние. Как истинно трагический поэт он мужественно смотрит в глаза смерти и жизни: «Я жизни не боюсь. Своим бодрящим шумом / Она дает гореть, дает светиться думам...» («Прелюдия»). Он не мыслил поэзию, отторгнутую от жизни, но связь поэзии и жизни мыслил в Аристотелевых категориях, как связь ужаса и сострадания. В названной статье он формулирует свой критерий трагедии: «...истинная трагедия никогда не допускала призрачности и даже надуманности ни в страхе, ни в страдании, как она не допускала ни их слепой бесцельности, ни их нравственной бесполезности» [7, 30].

«Страх смерти – любимый мотив современной поэзии», – пишет Анненский иронично, – «Деревья шумят – и поэту слышится напоминание о смерти; поезд подходит, и этот поезд раздавил Анну Каренину; сели в вист играть, а смерть уж тут как тут» [там же, 29]. Известно, что против смакования ужасов выступал Джон Рескин, объявляя эту тенденцию неестественной и видя в ней признак слабого интеллекта: автор как бы не чувствует ужаса и, поверженный злым влиянием, предпочитает страшные образы прекрасным. По замечанию Г.В. Аникина, «Рескин осудил также увлечение низменным и безобразным у ряда авторов, говоря, что они “питаются гнилью и валяются в грязи без очевидного удовольствия, под страшными чарами злого духа”» [4, 53]. Анненский, как и Рескин, против «вечного заигрывания со смертью», но в отличие от последнего, стремится разгадать причину привлекательности идеи смерти для поэтов. Анненский видит две психологические причины: страх человека перед смертью глубоко эгоистичен, «и уж этим одним он *интимно близок поэзии*» [7, 107]; идея смерти привлекательна для поэта простором, который она дает фантазии. Говоря о смерти, Анненский с удовольствием отмечает, что «Достоевский не любил говорить о смерти и никогда не пугал читателя ее призраком: слишком уж серьезным казался ему страх жизни и сложной сама жизнь» [там же, 30]. Анненский имеет в виду тот факт, что Достоевский не занимается смакованием страха смерти, не стремится напугать читателя, ужасное для него не самоцель, хотя сцены смерти его героев всегда изображены с огромной впечатляющей силой, вызывая чувство страха. Разве смерть Мармеладова под колесами кареты, или смерть чахоточной его жены

не страшны? Они страшны, хотя и поданы художественно, эстетически продуманы, как и смерть Ипполита в «Идиоте» – с исповедальным к ней подходом, или смерть Алены Ивановны и кроткой Лизаветы (в «Преступлении и наказании») – подготовленные целой теорией Раскольниковова об эстетичности смерти. Может быть, Достоевский делает менее трагичной саму смерть, развертывая трагичный фон, на котором она происходит, подготавливает читателя, подводя его к сознанию неизбежности смерти. Но разве не страшна трагедия целого семейства: замученных детей, гибель Мармеладова, помешательство его больной жены, масса непредвиденных наветов в грязной сцене подозрения Сони в воровстве на поминках Мармеладова, подслушивание Свидригайловым Раскольниковова в порыве откровения перед Соней – где полифония голосов переходит в какофонию: крики Катерины Ивановны («Да дайте же умереть человеку спокойно!»), жильцов, квартирной хозяйки, полицейских?

Бесспорно, Анненский прав, видя заслугу Достоевского в том, что тот не делал чувство смерти основным моментом своего творчества. Признавая вопрос о смерти второстепенным в его творчестве, критик показывает, что среди страданий и ужасов Достоевский никогда не останавливался на надуманных, вроде тоски, которую натащил на себя человек сам, как поручик Теглев («Стук...Стук...Стук») И.С.Тургенева, покончивший с собой в результате мистических выкладок, или историю отца Алексея.

Критика Анненским И.Тургенева, Л. Андреева исходит, по-видимому, из четкого разграничения двух родственных понятий: «сострадание» и «жалость». Именно потому он с восторгом отмечает на первый взгляд нелепую мысль, что М. Горький «никого не любит» (это о великом гуманисте!). Анненский имеет в виду беспристрастное отношение Горького к своим героям, которым он как будто даже и не сострадает. Он выводит их на читательский суд, предлагая нам самим определить свое к ним отношение. И это гораздо человечнее и благороднее, чем авторские стенания по поводу изображенных персонажей, за которыми порою чувствуется не сострадание, а жалость. А жалость, по известному замечанию Горького, унижает человека. Вот почему у Горького практически нет жалких героев. Достигается это тем, что в его бедствующих персонажах сохраняется человеческое достоинство, сохраняется человеческое: «Шулер, побитый за нечистую игру и одурманенный водкой, страстно, хотя и с надрывом, говорит об истинах, которые волнуют лучшие умы человечества. Старик, которого в жизни столько мяли, выносит из своих тисков незлобивость и свежесть. Двадцатилетняя девушка, которая не видела в жизни ничего, кроме грязи и ужаса, сберегает сердце каким-то лилейно чистым и детски свободным. А Пепел, этот профессиональный вор, дитя острога и в то же время такой нервный, как женщина, стыдливый и даже мечтательный» [там же, 72].

Анненский отмечает, что фатум босяков вовсе не написан на их лицах, как у героев Марлинского [там же, 77]. То же самое (о «нелюбви» к своим героям) он пишет и о Лермонтове [там же, 140]. Критик охотнее принимает позицию авторской «нелюбви», нежели назойливого «пестования» автором любимого детища. «Если художники-моралисты, – пишет он, имея в виду В.Г. Короленко, – как нежные матери, склонны подчас прибаловать в неприглядном ребенке выразителя и наследника своей мысли, свою мечту, – то... Горький на все смотрит открытыми глазами, ...до его простой смекалистости не доскакать никаким Андреевым с их «безднами» и «стенами». Горький же «не будет “как кто-нибудь из его собратьев” “бездушными перстами” “подвинчивать в наших сердцах струны и канифолить смычок, чтобы потом сыграть на этих струнах шопеновские ноктюрны» [там же, 77].

С такой позицией нельзя не согласиться. Анненский не усматривает в авторской «нелюбви» слабую сторону, хотя ему самому ближе братство страдающих: «Я буду любить людей... вспоминая, как труден был мой путь», «на горьком опыте...ошибок и падений, я сознаю, что я вовсе не я, а только один из них...» [там же, 174]. В сострадании он видит путь к обретению человеческой цельности.

Именно в русле социального гуманизма, обращенного к страдающему большинству и являющегося для Анненского эстетическим мерилom (в оценке художественности у Анненского так же звучит его социальный гуманизм), он развивает аристотелевскую теорию трагического. Сущность трагического для него заключается не в «страхе смерти», который «выискан в жизни мистиком», а в «страхе жизни», который «является из ее реальных воздействий», то есть из общественных отношений [там же, 35]. Ужас и сострадание нравственно полярны. Сострадание жизненно и действенно, так как «объединяет людей» [там же]. Наоборот, «ужас, предполагая...человека миру», способен лишь «отобщать каждого из нас от всего мира, – призраком будто бы лично ему и только ему грозящей смерти» [там же, 35].

Е. В. Ермилова считает, что главная тема поэзии Анненского – страдания обиденного существования: «кажется, нет какого-либо аспекта этой многогранной темы, которого не коснулась бы поэзия Анненского: одиночество человека, замкнутость его внутри своего «я» и вся гамма чувств, сопутствующих этой теме: страх, тоска, отчаяние» [10, 14]. Мотивы одиночества, звучащие в русской поэзии, благодаря Анненскому, стали литературной темой. Человек в его творчестве осознает свое безнадежное одиночество, тяготится им, но не может от него избавиться. Он трагически ощущает невозможность соединения с другими людьми и слияния с природой. Поэт ищет не свободу, а связанность

и нравственную ответственность: наиболее чуткий, он не хотел падать в узкий и страшный колодец эстетизма.

В исследовательской литературе уже не раз стихотворения Анненского удачно назывались «микротрагедиями». Действительно, в них есть элемент сюжетности характерного трагического типа, основой которого чаще всего является превращение благополучного в неблагополучное. Так, в стихотворении «Смычок и струны» происходит трагедия между смычком и скрипкой, основанная на двух превращениях в их судьбе: когда музыкант берет их в руки, чтобы заиграть, у них после долгого одиночества происходит неожиданная встреча; а когда, наконец, скрипач бросает свою игру, с ними, по-видимому, случается «любовная смерть». Но при этом мы встречаемся с еще одним традиционным моментом в цепи трагических переживаний – «узнаванием» губительного положения: «Смычок все понял». (В «Поэтике» Аристотеля частями трагической фабулы являются перипетии, узнавание и страдание).

Лирический субъект Анненского в столкновениях с другими людьми, с неодушевленными предметами, страдает их одиночеству, покинутости, несчастьем. Трагизм лирики Анненского связан с общей тенденцией его развития как поэта, с его все большим уходом от лирического субъекта по направлению к объекту, то есть к предмету из окружающего мира. Специалисты уже обращали внимание на значение материальных вещей в поэтике Анненского (Л.Я. Гинзбург, глава «Вещный мир» [41, 311 – 353]). К этому можно добавить лишь, что вещи, предметы Анненского обычно имеют трагическую окраску, это жертвы, с которыми случилось что-то роковое: статуи, поврежденные и покалеченные климатом и временем («Я на дне, я печальный обломок»), страдающая кукла, в которой никто не замечает ее подобия живому человеку, испорченные инструменты, увядшие цветы, смычок и струны, соединяемые волей чужого им существа.

Показательно, что многие художники из поколения Анненского рассматривали вещи, как носители трагизма. Винсент Ван Гог рисовал «портреты» старых стульев, стоптанных ботинок, увядших цветов, вызывающих у зрителя ощущение боли и горя. В стихотворении Артура Рембо «Пьяный корабль» трагичность человека перемещается на самую близкую к нему вещь, говорящую его голосом. У Гаршина героем стал ампутированный «палец ноги» (рассказ «Трус»), о котором Анненский с восторгом пишет в одной из статей.

Вещи для Анненского – это символы, но они не теряют своей реальности. При таком подходе к материальным предметам Анненский, как представляется, выходит за рамки символизма своего времени. В процессе перемещения трагедии внутрь сознания, он не остановился только на предмете-символе. «Предметом трагизма в лирике (Анненского.

– Т.Б.) становится стихотворение, где трагизм присущ не объекту, не субъекту, а самому языку, – считает голландский исследователь творчества Анненского, филолог Кейс Верхейл. – Величие и оригинальность Анненского как трагического поэта – в естественности, с которой он в своих зрелых стихах достиг этого предела» [30, 213].

Тяготение к трагизму, по-видимому, – отличительная черта русской литературы, может быть, русской психологии вообще. Но примером проявления острого чувства трагизма жизни у самых различных художников и в самых различных уголках Земли можно назвать не только русских, ровесников самого Анненского (например, Всеволода Гаршина), но и француза Артура Рембо, голландца Винсета Ван Гога, испанца Мигеля де Унамуно, написавшего книгу для понимания душевного строя своего поколения. Он считает, что трагическое жизнеощущение влечет за собою целую философию: «Жить – дело одно, а узнавать – дело другое, и, как мы увидим, между ними существует как раз такая противоположность, что можем сказать, что все жизненное – противоразумное, а не только неразумное, и все разумное – противожизненное. И в этом основа трагического жизнеощущения» [там же, 209].

Исследователи отмечают трагический дуализм между профессиональным и личностным «я» Анненского: официально Анненский является директором гимназии, чиновником, классическим филологом, переводчиком Еврипида. С другой стороны (не известной даже близким до последних лет его жизни) – это застенчивый лирический поэт.

Многие поколения воспринимали жизнь как трагедию. Например, субъект, как герой-жертва в общественной или космической драме (у Лермонтова), или – страдающее «я» – с одной стороны, с другой – разрушительные исторические или экзистенциальные силы (Блок, Маяковский, Ахматова, Мандельштам, Цветаева, Бродский). Для Анненского, в основном жившего в сравнительно благополучное время, жизненные трагедии были внутренними: переживанием, драмой, происходящей в замкнутом мире несчастного субъекта. И хотя они имеют другую основу, нежели модель борьбы человека с тем, что ему внешне угрожает, характерную для катастрофических времен, но драма несчастного субъекта от этого не становится менее горестной. Несомненно, профессиональная работа в качестве классика-филолога с особым интересом к проблемам трагедии (к Еврипиду, которого Аристотель назвал «самым трагическим из поэтов») тоже наложила отпечаток на собственное творчество Анненского.

К. Чуковский вспоминал, что одиночество поэта чувствовали многие. Он записал об одной из встреч с Анненским так: «А я смотрел ему вслед с какой-то непонятной жалостью; я внезапно почувствовал его сиротство: неприкаянный, одинокий поэт, не умеющий сливаться с людьми, войти в их круг естественно и просто» [156, 305]. В стихах

Анненского А. Блок чувствовал «человеческую душу, убитую непосильной тоской, дикую, одинокую и скрытную» [25, V, 620 – 621]. Как считает И. Подольская, твердая воля и деспотичный характер жены, жизнь, которую двое прожили чужими друг другу, обусловили одиночество Анненского – психологию его творчества, недосказанность художественного произведения, лежащую в основе его «ассоциативного» метода [6, 7 – 9].

Однако проблема трагического одиночества Анненского-художника видится глубже. Хотя свою теорию трагедии Анненский развивает в русле теории Аристотеля, что позволяет ему быть объективным как критику, но в своей лирике он не может преодолеть пессимизма, трагического одиночества своего лирического героя, безысходности ситуаций, что связано с особым трагическим мировосприятием поэта. Как отмечает Т. Елшина, противоречия между творческой радостью и трагическим мироощущением вообще характерны для многих художников начала века, живших в «окружении зеркал», в сутолоке «двойников». Они и сами были людьми «двоящихся мыслей»: Мережковский с его «Христом и Антихристом», Васнецов с «Сириным и Алконостом», Сомов с «Арлекином и Смертью» и др. Двойственность мироощущения творческой интеллигенции отразилась в болезненном безволии, двусмысленности, неспособности к выбору, сопровождающихся при этом словесными призывами к действию [58, 14 – 15].

2.6. Проблема художественности и ее критериев: «юмор», «просветленность», «дух музыки»

Художественность есть специфическая эстетическая характеристика искусства. Ценность произведения искусства определяется уровнем его художественности. Однако каковы критерии художественности? Это до сих пор дискусируемый вопрос. У Анненского мы находим интересный подход к решению данного вопроса: он использует категории «юмор», «просветленность», «дух музыки».

В эстетике Анненского одним из важнейших понятий является понятие *юмора*. Мыслитель, хорошо знакомый с творчеством немецких романтиков, однако, не называет вслед за ними свой «юмор» «иронией». Свое понимание *юмора* он разъясняет в неопубликованных заметках о Гоголе, Достоевском, Толстом: «При юмористическом изображении действительности мыслятся в контрасте не средние люди, а высокие идеи» [150]. И далее: «Юмор связывает высокое с низким, благородное с разнузданным, идеальное с реальным, заимствуя поочередно от обоих содержание и форму, но не вредя ни тому, ни другому. Он не только оставляет высокому его возвышенность, но усугубляет

ее через сильнейшую противоположность, также и относительно низменного» [там же, Л.4]. Так, например, мысль о «юмористической» соотнесенности низкой действительности с ее «канцелярщиной» и высокими идеалами утопического социализма, Анненский иллюстрирует своей статьей «Господин Прохарчин».

Здесь Анненский акцентирует внимание на мотиве повести: это «*непосильная ноша для наивной души, борьба со страхом жизни*» [7, 27]. Вдумываясь в природу этого страха, критик отмечает интересный контраст между данным мотивом и «столь возвеличенной в наши дни *Чеховщиной*». Чтобы доказать это положение, он, по существу иллюстрирует своей категорией «юмор» некоторые моменты творчества Достоевского: «...сон Раскольникова в его “каюте”, и потом, когда он проснулся, закат в стеклах и бьющуюся между ними муху, или еще то раннее утро, когда Свидригайлов ощупывал в кармане револьвер, а на него глядели закрытыми ставнями желтые домики Петербургской стороны, еще скользкие от ночного тумана» [там же]. Используя категорию «юмор», Анненский убедительно доказывает второстепенность вопроса о смерти в творчестве Достоевского (как уже говорилось), доказывает, что есть «нечто высшее, чем жизнь отдельного человека...», отсюда и *совесть*, не как подсчет, а как *искание* бога», отсюда же, наконец, второстепенность вопроса о смерти.

Доминирующие мотивы творчества Достоевского Анненский сумел увидеть именно в «юмористическом» сопоставлении «божественной силы духа, веющего в людях» и в «безмерности человеческого страдания, которая нужна была поэту, *чтобы показать нам всю силу и величие нашей души*» [там же]. Критик продолжает: «Никто сильнее Достоевского не умел внести в самую пошлую и отрезвляющую обыденность фантазии самой безумной или, с другой стороны, свести смелый романтический полет к безнадежно-осязательной реальности» [там же, 28].

В эстетической системе Анненского юмор – одна из значительных категорий в оценке художественного произведения, в оценке того или иного писателя. Она применима и к трагическому «Портрету» Гоголя, где опошлению искусства противостоит высокая художественная идея, и к творчеству Лермонтова, Достоевского. Соотнесение мечты и реальности, жизни и творчества критик определяет как «мечтательное общение с жизнью», или как «юмор» художника, так, как это он видит, например, у Л. Андреева: «Кроме подневольного участия в жизни, каждый из нас имеет с нею, жизнью, лично свое, чисто мечтательное общение. ...Здесь каждый из нас, из центров вселенной, чувствует себя не только господином жизни, но и ее солнцем, ее единственным, лучезарным и даже как-то неумеренно благотворным солнцем. И чем ничтожнее моя роль в настоящей

жизни, чем бесцветнее самый фон моего существования, тем ярче будет сиять мое сентиментальное, мое щедрое, мое великодушное и прекрасное солнце» [там же, 124].

В какой-то мере «юмор» Анненского соотносим с понятием «романтической иронии». Сравним: «Романтическая ирония не комическое, но взаимодействие комического с трагическим, возвышенного с обиденным» [42, 134]. Так, в шлегелевской концепции романтической иронии усилена субъективная сторона художественного творчества, и такая ирония обосновывает не только свободное, произвольное обращение поэта с предметом своего изобретения, а и вообще с реальной действительностью, включая самого себя как автора произведения. В иронии поэт наглядно проявляет свое абсолютное господство над создаваемым им поэтическим, вымышленным миром.

Однако Анненский не считал «юмор» категорией только романтической эстетики. Так, в символизме отношения между «идеальным и реальным», по Анненскому, принимают более драматический характер, как это проявилось, например, в творчестве Лермонтова: «Не было другого поэта с таким же воздушным прикосновением к жизни, и для которого достоинство и независимость человека были бы не только этической, но и эстетической потребностью, не отделимым от него символом его духовного бытия. Лермонтов умел стоять около жизни влюбленным и очарованным и не слиться с нею, не вообразить себя ее обладателем ни разу и ни на минуту» [7, 136].

На понятие *иронии* у Ф. Шлегеля и понятие *юмора* у И. Анненского наложили свою печать фихтеанские принципы бесконечной «деятельности» и «рефлексии», почерпнутые им из античной риторики и философии. Уже в работах Фихте по древнегреческой литературе ирония выступает как движение рефлексии, противоположное изначальному поэтическому вдохновению, экстатическому энтузиазму: кипящая сторона жизни обращается на самое себя, ущемляя, но не уничтожая свое собственное создание. В дальнейшем эта особенность иронии, ее посредствующее положение между скепсисом и энтузиазмом формулируется на языке фихтеанской философии как «постоянная смена самосознания и самоуничтожения» [164, I, 16], как витание между абсолютными противоположностями, имеющее своим результатом «самоограничение».

У Ф. Шлегеля сократовская ирония становится существенной характеристикой творческого процесса, отношения автора к своему произведению. Ирония – это форма, указывающая на бесконечность, релятивирование всего конечного, снятие ограниченных и застывших точек зрения. Ф. Шлегель рассматривает «божественные веяния иронии» в лучших произведениях древних и современных поэтов, которые характеризует как настроение, возвышающееся над всем обусловленным, в том числе над собственным

искусством, над добродетельностью и гениальностью. Благодаря иронии осуществляется невидимое присутствие автора в произведении, через намеки, указания, взгляд со стороны. Шлегелевская ирония – сочетание веселой игры и возвышенного умонастроения.

Анненский также опирается на Фихте, считая поэзию самым субъективным искусством: «Только прошедши через горнило фантазии, впечатления природы могут сделаться достоянием поэтического творчества, – считает он. – Живописец дает картину, музыкант – сонату, создания, объективно познаваемые и объективно прекрасные. Поэт отдает нам с произведением свою душу: я вижу *его мысли*, как ни объективируй он их в художественной форме» [7, 274].

Безусловно, «юмор» Анненского отличается от иронии романтиков. Изобличая окружающую действительность в отсутствии прекрасного, романтики конструируют прекрасное сами, в своем сознании, отсылая нас к иным, в основном к прошедшим временам. «Я» романтиков становится творцом высшей реальности, остается удовлетворенным самим собою. Иное у Анненского. Творчество Анненского движимо духом сокрушения «идолов», ложных кумиров, не оправдавших себя святынь. «Но для меня, – пишет он, – не было бы торжественнее дня, когда бы я разбил последнего идола. Освобожденная, пустая и все еще лижущая пламенем черные стены свои душа – вот чего я хочу». В поисках высшей истины жизни Анненский отвергает какие-либо окончательные ответы: «Бог? Труд? Красота? Нет, нет и нет! Любовь? Еще раз нет... Мысль? Отчасти, мысль – да... Может быть», – делится он своими сомнениями с Е.М. Мухиной [там же, 481]. С помощью разрушения идолов лжи, освобождения от фальши, он ищет те истины, в которых мог бы утвердиться, но не находит. На его долю выпадает «мука идеала», неутоленная жажда.

Представляется, что в критической прозе Анненского категория «юмор» тяготеет к «гумору» Белинского (в связи с анализом творчества Гоголя). Фихте стремился сократить «разрыв» идеала и действительности, но у него, субъективного идеалиста, их дуализм преодолевался за счет превращения жизни в призрак. Белинский, в отличие от Фихте, стремился ориентировать подлинное искусство на правду, бесстрашно взирая на жизнь, как она есть – в этом демократический протест критика. Гоголь обращен к жизни, не только к поэтическому в ней, но и к обыкновенному, низкому, и это расширяет диапазон литературы даже в сравнении с художественным миром Пушкина. Романтическая эстетика, исходя из антагонизма идеала и действительности, противопоставляла высокое в искусстве низкому. Белинский же ощутил истинность высокой простоты и заговорил о высокой художественности как об истинном призвании искусства. В гоголевском «гуморе» Белинский видел пафос отрицания неразумной

действительности и тем самым утверждение положительного идеала в искусстве. Анненский, в критике которого центральное место занимало творчество Гоголя и Достоевского, также разбирает в контрасте неразумную действительность и идеал художника в произведениях этих и других писателей (Горький, Толстой, Писемский). В таком случае, юмор Анненского, как и «гумор» Белинского, выражающий эмоционально-субъективное отношение к жизни, становится специфической эстетической оценкой произведений.

Некоторые художественные принципы Еврипида, например, присущее его театру смешение высокого и низкого, мифологического и бытового, патетики и просторечья, своеобразно преломились в суждениях Анненского о диалектике «грубого» и «просветленного» в искусстве, а также в собственной его поэтике, для которой специфичны скрещения разнородных образных рядов, контрастных речевых планов. *Просветленность*, по мнению Анненского, является главным признаком эстетически прекрасного: «Только не надо ... просветленность смешивать со светотенью и ясностью впечатления, – отмечает критик. – Картина может изображать нечто не только мелкое и низкое, но даже грубое, жестокое и бесчеловечное; она может посягать и на проникновение в тот мир смутных провидений, где огонь вспыхивает лишь изредка ..., кисть иногда может только ощупью искать контуры передаваемого ею впечатления, – и тем не менее просветленность как неизменное свойство художественно-прекрасного будет сопровождать вас в созерцании картины, если она действительно достойна этого имени. Просветленность – это как бы символ победы духа над миром и я над *не-я*, и созерцающий произведение искусства, участвуя в торжестве художника, минутно живет его радостью» [7, 14]. Как и «юмор», критерий «просветленность» непосредственно связан для Анненского с восприятием истины как неосуществленного идеала, истины, вечно устремленной к идеалу. Вместе с тем – это символ свободы и независимости творческого духа от мертвых схем и завершенных построений, пытающихся ограничить собою многообразие мира.

Как думается, понятие «просветленность» тяготеет к эстетической категории катарсис. Строя свою эстетическую систему в русле древнегреческой классической эстетики, где катарсис не входил в число основных эстетических категорий, Анненский не пользуется этим термином.

Анненский пытается расширить границы этой категории, то есть использовать катарсис не только в теории трагедии, как Аристотель. Однако в истории эстетики многие мыслители стремились расширить понимание катарсиса. Так, сам Аристотель, предположительно, утверждал в недошедшей до нас теории комедии в качестве катарсиса

(очищения) – смех. Еще Гете заложил философский фундамент для принятого теперь обобщенного понимания катарсиса применительно к искусству вообще, а не только к жанру трагедии. Он считал, что воздействие, вызываемое художественным отображением, становится потрясением, которое с полным правом можно определить как нравственное. Лессинг формулирует основополагающую целевую установку теории катарсиса, как «превращение страстей в добродетельные наклонности» [83, 288] и считает, что понятие катарсиса гораздо шире.

Однако наиболее глубокое теоретическое обоснование этой важной эстетической категории дает Д.Л. Лукач, полагающий, что понятие катарсиса, как и любой эстетической категории, пришло сначала не из искусства в жизнь, а из жизни в искусство [87, II, 420]. Обобщенное понятие катарсиса Лукач дает в параграфе «Катарсис как всеобщая эстетическая категория»: «Любому восприятию подлинно художественных произведений присущи настоящие потрясения, сходные в эстетическом плане, однако, в то же время качественно различные, причем не только в том смысле, что каждое художественное произведение... вызывает разнохарактерные эмоции, неодинаковые у разных людей, его воспринимающих. Мы ставим вопрос более широко: различные виды и жанры искусства эвоцируют принципиально несходные переживания» [там же, 433]. Лукач исследует кризис, вызываемый катарсисом у воспринимающего искусство и отражающий самые существенные черты подобных же ситуаций в жизни: «В нравственном урегулировании человеческой жизни катарсис выступает как предельный случай в системе возможных моральных решений» [там же, 428].

Всестороннее изучение этой категории приводит Лукача к мысли, что в некоторых случаях воздействие катарсиса может дойти до превращения его в чисто моральную негативность: «Поскольку эстетический катарсис, прежде всего, способствует возвышению человека над его собственной обыденностью, в принципе, он никак не исключает поворот к такого рода поведению (негативному. – Т.Б.), а противоречивая диалектика истории в некоторых случаях помогает осуществить этот поворот» [там же, 431].

Удивительно близко к теоретическим обоснованиям Лукача подходит и Анненский. Понятие «просветленности» понятно, когда речь идет о созданиях поистине просветленных, возвышенных, но если это портрет азиата, от которого нет не только никакого умственного просветления, а напротив, сеется среди людей одно горе? – задается он вопросом в статье «Портрет» [7, 17]. Далее он развивает теорию о двух сторонах литературных изображений людей: одна обращена к читателю, другая, невидимая – не отделима от автора. И эта внутренняя, интимная сторона изображения как

бы «просвечивает» сквозь внешнюю, согревая ее своими лучами. Читатель постигает ее только симпатически. «Просветленность, как объективный признак художественного творения, вовсе не неизбежно сопровождает его полет перед внутренним оком самого художника, – пишет Анненский. – Напротив, какой-нибудь Хлестаков мог возникнуть из мучительных личных переживаний Гоголя, из его воспоминаний, даже упреков совести, – и лишь силы художественного юмора... придали этому символу ту просветленность, которая делает его столь привлекательным для человека изящным обликом понятной и гармонично воссозданной поэтом жизни» [там же].

Таким образом, просветленность становится для Анненского символом духовности эстетического феномена, преодолевающей границы эмпирического познания.

Говоря о такой категории, как «дух музыки», следует отметить, что ориентация Анненского на музыку идет от Верлена; требование недосказанности, расчет на творческую активность читателя – это доктрина Малларме. В ранней работе Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» суть древнегреческой культуры виделась как сочетание темной, иррационально-мистической «дионисийской» силы и «аполлонической», гармонической силы с ее просветленной духовностью. Увлечение «дионисийским» началом, декадентские настроения, мистицизм, болезненный распад духа и лжениноваторство насаждал в журнале «Аполлон» Вяч. Иванов, при противодействии Анненского, стоящего «за» «аполлоническую» гармонию.

Интересно, что «дух музыки» – одно из ключевых понятий в критической прозе Блока. «Дух цельности» и «музыкальная спаянность» воплощают у него идею гармоничности мира (см. главы: Литературное окружение, Кризис в критике и критическая проза Блока [91]). У Анненского же понятие «дух музыки» непосредственно связано с тем, что он пишет о музыке вообще в критических статьях, стихах, драмах, письмах: «Я считаю музыку самым непосредственным и самым чарующим *уверением* человека в возможности для него счастья, не соразмерного не только с действительностью, но и с самой смелой фантазией, думаю, что волнение, которое мы при этом испытываем, совершенно ни к чему не может быть приравнено, потому что в нем соединяются: интенсивное ощущение непосредственности, предвкушение будущего и бесформенное, но безусловное воспоминание о пережитом счастье, и не простом, а каком-то героическом, преображенном счастье», – пишет Анненский в статье «Власть тьмы» [7, 63].

Он считает, что именно в музыке заложены огромные возможности переосмысления, осознает музыку, как символ художественной многозначности искусства. В письме к А.В. Бородиной он замечает: «Я не думаю вообще, чтобы слова ...

могли бы исчерпать различие между отдельными музыкальными восприятиями. Можно говорить только об объективном различии, но субъективный момент музыки до сих пор измеряется лишь элементарными и произвольными метафорами» [там же]. Анненский чувствует «музыкальную потенцию слов», где «музыка нужна уже не в качестве метронома, а для возбуждения в читателе творческого настроения» [там же, 90].

Понятие «дух музыки» критик связывает с главной эстетической категорией: красота, по Анненскому, действительна именно в музыке: «Гамлет символизирует не только чувство красоты, но еще в сильнейшей мере ее чуткое и тревожное искание, ее музыку» [там же]. «Дух музыки», по его мнению, в поэзии не только обогащает язык, но и повышает нашу эстетическую чувствительность, увеличивает шкалу наших художественных ощущений [там же, 277]. Примером сказанному Анненский считает поэзию Бодлера, Верлена.

О музыкальности поэзии, пения и разговорной речи писал Станиславский: «Речь, стих – та же музыка, то же пение. Голос должен петь и в разговоре, и в стихе, звучать *по-скрипичному*, а не стучать словами, как горох о доску... Я чувствовал тогда на концерте, что если бы в моем распоряжении был этот тянущийся по-скрипичному звук, я мог бы, как скрипачи и виолончелисты, обрабатывать его, то есть делать звук гуще, глубже, прозрачнее, тоньше, выше, ниже, легато, стаккато, пиано, форте, глиссандо, портаменто и проч. Я мог бы сразу прервать звук, выдерживать ритмическую паузу, давать всевозможные изгибы голоса, рисуя звуком, точно линией в графике» [126, 381].

Как уже отмечалось, художественному слову с его многозначным музыкальным звучанием Анненский противопоставляет однозначность современного театра. О том же самом говорит и Станиславский, видя в многозначности музыки новые возможности поэзии, пения, сценического искусства. То есть, применяя «дух музыки» (по Анненскому) в различных видах искусства, в частности, в сценическом, возникает необходимая доля условности: «Сколько новых возможностей откроет нам музыкальная звучащая речь для выявления внутренней жизни на сцене!.. Действие на сцене, как и само слово, должно быть музыкальным. Движение должно идти по бесконечной линии, тянуться, как нота на струнном инструменте, обрываться, когда нужно. Как стаккато колоратурной певицы. Темп и ритм действия должен быть в соответствии с музыкой... Большинство (оперных певцов. – Т.Б.) поет в одном темпе и ритме, ходит – в другом, машет руками – в третьем, чувствует – в четвертом. Может ли эта пестрота создать гармонию?..» [там же, 382, 399].

В статье Анненского «Власть тьмы» возникла антиномичность двух понятий: «дух музыки» и «реализм». Так, художественную правду он противопоставляет реализму, который трактуется им очень узко. По мысли критика, «художественная правда» всегда

отмечена «просветленностью», то есть главным для него признаком эстетического и нравственного совершенства. Реализм же, в субъективном толковании Анненского, – это воспроизведение действительности, не смягченное иллюзией (разумеется, эстетической), не преображенное «просветленностью». Поэтому и пьесе Л. Толстого «Власть тьмы» критик рассматривает как что-то отрицающее саму музыку из-за беспросветности действительности. Да, действительно, идеал во «Власти тьмы» Толстого еле мерцает, но он есть, этот идеал. Упрек Анненского Толстому в написании такой тяжелой пьесы – это не упрек реализму вообще, а упрек именно пьесе «Власть тьмы» (за отсутствие в ней эстетического критерия «дух музыки»), которую все же критик ставит очень высоко, отмечая ее художественность.

Музыкальный принцип лежит в основе композиции драматических и лирических произведений Анненского: самый принцип введения того или иного хора в «сюжетный круг» определяется ассоциативно-музыкальным критерием. Структура лирических и драматических композиций у Анненского напоминает структуру таких жанров, как кантата или оратория с хором и солистами («Фамира-кифаред», «Царь Иксион», «Лаодамия»); в поэмах присутствует оперный жанр, получивший популярность в России в конце XIX века.

Ритмико-метрические особенности и интонация стиха часто имеют не только литературные, но и музыкально-литературные источники, и, прежде всего – оперные (так, в поэме «Магдалина» чувствуется музыкальная транскрипция лермонтовского текста в опере А. Рубинштейна «Демон»).

В творчестве Анненского лирическое начало как бы получило повествовательно-драматическую форму и музыкальную основу. В его драмах «оперность» текста часто выражается в том, что напоминает либретто, выстроено чередование «голосов» – хоров и отдельных исполнителей. Отсюда и множество сменяющих друг друга ритмических фрагментов, в которых постоянно оживляется какой-нибудь новый мелодический рисунок. Мечтания, сны героев, монологи приобретают музыкально-ассоциативный характер внушения.

Своим критерием художественности «дух музыки» Анненский, вероятно, хотел подчеркнуть исключительную гармонию художественного произведения, которая должна быть в нем независимо от того, идет в нем речь о самой музыке или не идет. Такова музыкальность художественных произведений и самого Анненского: она явно ощущается в любых его стихах, вовсе не будучи связанной с темой музыки. Заметим, однако, что сознательное равнение на музыку мы находим и у других писателей, близких Анненскому по времени. Например, Томас Манн сознательно строил свои произведения по образцу

музыкальных; Ричард Олдингтон попытался написать свой первый (и самый лучший) роман «Смерть героя», как он признается, на манер джазовой музыки, определив его как «джазовый роман» [104, 6].

Не трудно заметить, что Анненский пишет о музыке в том же ключе, что и о красоте. Он считает музыку высшим проявлением духовности, мощным устремлением человека к идеалу. И если мука, по Анненскому, есть тоска по красоте, невозможной среди «грязи и низости», то красота, воплощенная в мечте и в поэзии, становится символом, «духом музыки».

Заключение

В представленной работе впервые осуществлено специальное, систематическое исследование философских и эстетических воззрений Анненского, давшее их реконструкцию. В результате исследования выявлено, что главную роль в формировании философско-эстетических взглядов Анненского сыграл русский реализм второй половины XIX века, главным образом, Гоголь и Достоевский, влияние которых выразилось в принципе «активного отражения» Анненского, требующего активной гражданской позиции от художников слова, а также в *социальном* подходе критика к произведениям искусства.

Основным философским источником для мыслителя явилась философия Фихте, своеобразно им осмысленная и нашедшая отражение в трактовке проблемы объективного и субъективного в его поэзии и критической прозе, где налицо две субстанции: «я» – духовная сторона человека и противопоставляемое ей «не-я», подразумевающее природу. Анненский – единственный последовательный русский фихтеанец, и это прослеживается в его поэзии, а также художественной прозе: в его понимании значения искусства («духа» художественного произведения) в воспитании нравственности, в выдвижении принципа активного отражения, основывающегося на учении Фихте об активном деятельном субъекте и т.д.

Особое воздействие на Анненского оказала духовная атмосфера эпохи, для которой характерно распространение высоких благородных идеалов революционного народничества и связанных с ними иллюзий, что стало *мотивом совестливости* гражданской позиции мыслителя.

Невозможно обойти вниманием влияние на Анненского–мыслителя искусства и эстетики античности. Крупный специалист в области истории древнегреческой литературы, он поставил целью своей жизни перевести на русский язык всё дошедшее до наших дней наследие Еврипида – «трагичнейшего из поэтов» Эллады. Он также написал четыре трагедии на утраченные сюжеты, которые следует рассматривать как произведения самого Анненского. При анализе творчества Анненского напрашивается вывод, что поэт как бы вобрал в себя трагическое мироощущение Еврипида.

Достаточно сложным представляется вопрос об отношении Анненского к религии. Хотя его религиозные воззрения никак не сказались на творчестве (за

исключением ранней поэмы «Магдалина»), всё же следует отметить, что Анненский – христианин.

В своей эстетике Анненский не отгораживается от социальных проблем и рассматривает действенность искусства и его связь с социальной борьбой. Критик с ответственностью продолжает тему маленького человека; реализует нравственно-философский аспект в статьях, представляющих социальный интерес (триптих «Три социальные драмы», «Драма настроения» др.).

Анненский – сторонник противленчества: принципиально утверждает противление злу. При этом, верно считая, что отсутствие сопротивления может сочетаться с внутренним несогласием, Анненский, однако, не находит этого несогласия в героях драмы «Власть тьмы», приписывая Толстому внутреннее примирение со злом, мысль, что внутреннее недовольство надо гасить, что тем самым следует отказаться от всякого сопротивления, в том числе насильственного. Сам Анненский признает именно ненасильственное противление. Удивление вызывает только то, что он не понял, что и Л. Толстой придерживается той же позиции. Толстой не признает только насилия, но он зовет к активному противлению злу ненасильственными методами (например, гражданское неповиновение).

Анненский безразличен к творческому аспекту труда, однако в критике «благословенного труда» Л. Толстого резко противопоставляет труд духовный – труду физическому, творчество – труду. Под творчеством он в конечном счете понимает лишь духовную деятельность, а труд отождествляет с трудом физическим, не усматривая в нем красоты, творческих начал, способных дать человеку наслаждение, подобное тому, какое дает художественное творчество.

Анализируя искусство, Анненский выдвигает принцип «активного отражения», который лежит в основе всей его критики, утверждающей, что главное – не то, что сказано, а то, что можно почувствовать за сказанным.

Исследуя эстетические возможности так называемого «акустического» и «оптического» отражения в литературе, Анненский пытается решить проблему типов творчества в литературе, что нашло отражение в его представлениях о писателях-«акустиках» и писателях-«оптиках»: для первых характерна передача действия, настроения, повествование, рассказ, для вторых – показ, описательный момент, красочная сила изображения материальных вещей.

Анненский ставит проблему иллюзии в искусстве: у него она называется «иллюзорной реальностью» и трактуется, по существу, как эстетическая (неполная)

иллюзия. Заостряя проблему, критик тем самым способствует развитию дальнейшего исследования феномена эстетической иллюзии.

Анненскому свойствен взгляд на критику как на вид искусства, с чем нельзя согласиться. Образцом художественной критики можно считать опыт Белинского, где налицо сочетание научности (работы мысли) и художественности. У Анненского же тенденция усматривать в критике только художника. Несмотря на слабость этой позиции, ее положительный момент – в психологическом настрое на создание критиком хорошего текста, обладающего художественными достоинствами.

Анненский не был профессиональным теоретиком, но, владея в полной мере эстетическими категориями, не только использовал их при разборе творчества писателей, но и раскрывал новые оттенки в их содержании. Так, настаивая на многозначности красоты, вследствие чего принципиально отказываясь от дефиниции красоты, он дает ей остенсивное определение – путем показа характерных типов красоты, устанавливающих значение главной эстетической категории. В поэзии прекрасное выступает как обобщение всего духовного (идея красоты); в жизни прекрасное Анненский соотносит с истиной и добром.

Развивая категорию трагического в русле аристотелевской теории трагедии (как ужас и сострадание), Анненский четко разграничивает сострадание и жалость, противопоставляя А. Марлинскому, В.Г.Короленко, Л.Н. Андрееву таких художников-реалистов, как Горький, Лермонтов, Достоевский, которым свойственна не жалость по отношению к своим героям, а сострадание.

У Анненского можно найти интересный подход к решению вопроса о критериях художественности, определяющих ценность художественного произведения. Это – «юмор», «просветленность», «дух музыки».

«Юмор» Анненского отличен от романтической иронии: он направлен против ложных кумиров и святых, на поиск высшей истины, сферой которой, по его представлению, можно считать только чистую мысль. Соотнесение мечты и реальности, жизни и творчества он определяет как «юмор» художника, необходимый поэту, «чтобы показать нам всю силу и величие нашей души».

«Просветленность» у Анненского тяготеет к категории «катарсис», рассматривается им весьма обобщенно, как эстетическое потрясение при восприятии художественного произведения. «Просветленность» становится символом духовности эстетического феномена, преодолевающим границы эмпирического познания.

Понятие «дух музыки» Анненский связывает с главной эстетической категорией – прекрасным, настаивая на исключительной гармонии художественного произведения.

«Дух музыки» – высшее проявление духовности, устремление человека к идеалу, это символ красоты.

Кратко обобщая вышесказанное, отметим, что философия Анненского зиждется на трех «китах», трех аспектах: эстетическом, нравственном, социальном. Доказательство сказанному – творческое наследие мыслителя, огромная искренность, гражданственность и нравственная глубина которого, как и тревога за человека и за жизнь, отсутствие позы – делают его современным для нас.

Библиография

1. Аверинцев С.С. Поэзия Вяч. Иванова // Вопросы литературы. – 1975. – №8. – С. 145–192.
2. Александров В. Ин. Анненский // Литературный критик. – 1939. – №5 – 6. – С.12–20.
3. Альманах «Литературная мысль», 3. – Л., 1925.
4. Аникин Г.В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. – М.: Наука, 1986. – 312 С.
5. Анненский И.Ф. Античная трагедия. Театр Еврипида. – СПб., 1906. – Т. 1.
6. Анненский И.Ф. Избранное // Иннокентий Анненский / Сост., вступ. ст., и коммент. И. Подольской. – М.: Просвещение, 1987. – 589 С.
7. Анненский И.Ф. Книги отражений. Литературные памятники. // Подготовили: Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. – М.: Наука, 1979. – 679 С.
8. Анненский И. Магдалина. Поэма / Послесловие В. Гитина. – М., ИЦ – Гарант, 1997. – 187 С.
9. Анненский Иннокентий. Стихотворения и трагедии. – М.: Рипол-классик, 1998. – 479 С.
10. Анненский И.Ф. Стихотворения / Сост., вступ. ст., и примеч. Е.В. Ермиловой. – М.: Сов. Россия, 1987. – 272 С.
11. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., подготов. текста и примеч. А.В. Федорова. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1990. – 638 С.
12. Анненский И.Ф. Кипарисовый ларец / Сост., авт. вступ. ст., и примеч. Н.А. Богомолов. – М.: Книга, 1990. – 364 с.
13. Анненский И.Ф. Избранные произведения / Сост., вступ. ст., и комментар. А.В. Федорова. – Л., Худож. литература, 1988. – 733 С.
14. Анненский И.Ф. Стихотворения и переводы / Вступ. ст. В.Д. Цыбина. – М.: Современник, 1981. – 239 С.
15. Анненский И. Трактир жизни. М., ЭКСМО-ПРЕСС, 1998. – 448 С.
16. Анненский И.Ф., Сологуб Ф.К. Созвучия / Стихи зарубежных поэтов в переводе Анненского И.Ф. и Сологуба Ф.К. – Л.: Сов. писатель, 1990. – 638 С.
17. Аристотель Об искусстве поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957. – 133 С.

18. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Критические статьи, очерки и рецензии. – М.–Л., Музыка, 1967. – 300 С.
19. Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории искусства. – М., 1968. – 653 С.
20. Асмус В. О нормативной эстетике / В сб: Социалистический реализм и проблемы эстетики, вып.2. – М., Искусство, 1970. – С.197–237.
21. Ашимбаева Н.Т. Русская классическая литература в критике И. Анненского: Автореф. дис. ...канд. филол. наук / ЛГУ им. Жданова. – Л., 1985. – 22 С.
22. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т. // Ред. В.А. Десницкий. – М.: Академия наук СССР, 1953. – Т.10. – 474 С.
23. Белинский В.Г. Избранные статьи. – Воронеж, Центрально-Черноземное книжное издательство, 1974. – 222 С.
24. Беренштейн Е.П. Иннокентий Анненский и романтизм: (Вопросы метода и стиля): Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Уральский гос. ун-т им. А.М. Горького. – Свердловск, 1988. – 18 С.
25. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. – Л.: Гослитиздат, 1962. – Т.5. – С.620–621. – Т.8. – С.305–309.
26. Блок А. Записные книжки. / Под общ. ред. В.Н. Орлова и др. – М.: Худ. литература, 1965. – 663 С.
27. Блок А.А. Соч.: В 2 т. – Л., Гослитиздат, 1987. – Т.2. – 847 С.
28. Булгаков С. Чехов как мыслитель // Новый путь, 1904. – №10.
29. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. / Под общ. ред. П.Г. Антокольского. – М.: Худ. литература, 1975. – Т.6. – С.47–328.
30. Верхейл К. Трагизм в лирике Анненского (Ст. из Амстердама) // Звезда, 1995. – №9. – С.208–216.
31. Вислова А.В. На грани игры и жизни (игра и театральность в художественной жизни России «серебряного века») // Вопросы философии, 1997. – №12. – С. 28–38.
32. Воробей Ю.Д. Диалектика художественного творчества. – М.: Изд-во Московского университета, 1984. – 175 с.
33. Гайденко П.П. Владимир Соловьёв и философия серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 472 С.
34. Гайденко П.П. Парадоксы свободы в учении Фихте. – М.: Наука, 1990. – 128 С.
35. Гайденко П.П. Философия Фихте и современность. – М.: Мысль, 1979. – 288 С.

- 36.** Гаспаров Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времён: Проблемы преемственности русской литературы конца XIX – начала XX века. – М.: Прогресс-Традиция, 1992. – 380 С.
- 37.** Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. – СПб.: Наука, 1999. – Т.1. – 622 С.
- 38.** Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / Под ред. М. Лифшица. – М.: Искусство, 1968–1973. – Т.1–4.
- 39.** Гегель Г.В.Ф. Принцип трагедии, комедии и драмы // Литературный критик, 1936. – №5. – С.93 – 105.
- 40.** Гегель Г.В.Ф. Сочинения под редакцией А. Деболина. – М.–Л.: Госиздат, 1932. – Т.9. – С.54.
- 41.** Гинзбург Л. О лирике. // 2 изд. доп. // Л.: Худ. литература, 1974. – С.311–353.
- 42.** Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. – Л.: Худож. литература, 1940. – 605С.
- 43.** Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. – М.: Гослитиздат, 1959. – 487 С.
- 44.** Горький М. Материалы и исследования. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1936. – Т.2.
- 45.** Громов П.П. Блок, его предшественники и современники. – Л.: Сов. писатель, 1966. – 569 С.
- 46.** Гумилев Н. Письма о русской поэзии. – М.: Современник, 1990. – 381С.
- 47.** Гусейнов А.А. Этика и мораль в современном мире // Вестник Московского университета, серия 7, философия. – 2001. – №1. – С. 18–26.
- 48.** Давыдов Ю. Два понимания нигилизма (Достоевский и Ницше) // Вопросы литературы. 1981. – №9. – С. 115–160.
- 49.** Дедков И.А. Во все концы дорога далека. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1981. – 197 С.
- 50.** Дедков И. А. Живое лицо времени. – М.: Сов. писатель, 1986. – 392 С.
- 51.** Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч.: В 9 т. – М.: ГИХЛ, 1962. – Т.5. – 614 С.
- 52.** Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1972. – Т.2, 527 С. – Т.8. – 581 С.
- 53.** Еврипид. Пьесы. – М.: Искусство, 1960. – 511 С.
- 54.** Еврипид Трагедии. – М.: Искусство, 1980. – Т. 1. – 550 С.
- 55.** Еврипид. Трагедии. – М.: Художественная литература, 1969. – Т. 1,2.
- 56.** Евдокимов П. Женщина – спасение мира. – Минск, 1999.
- 57.** Евлампиев И.И. Достоевский и Ницше: на пути к новой метафизике человека // Вопросы философии, 2002. – №2. – С. 102–119.

58. Елшина Т. Русский культурный ренессанс (монография). – Кострома, 2000. – 215С.
59. Журнал Министерства народного просвещения, 1910. – №3. – Отд. IV.
60. Зелинский Ф.Ф. Еврипид в переводе Анненского. – Перевал, 1907. – №11.
61. Иванов Вяч. По звездам. Статьи и афоризмы. – СПб., 1909. – С.39.
62. Иванов Вяч. Борозды и межи. – М., 1916. – С. 291–295.
63. Из неопубликованных писем И. Анненского / Вступ. статья, публикация и примеч. И.И.Подольской // Изв. АН СССР, серия лит. и яз. – Т. 31. – 1992. – Вып.5.
64. Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Русская книга, 1997.
65. Ильин В.Н. Мирозерцание графа Льва Николаевича Толстого. – СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 2000. – 479 С.
66. История мировой эстетической мысли: В 5 т. / М., 1969. – Т.1.
67. Кант Им. Соч.: В 6 т. / Под ред. В.Ф. Асмуса. – М.: Мысль, 1963. – Т.5. – С.37–216.
68. Кантор В.К. Антихрист, или Ожидавшийся конец европейской истории // Вопросы философии. – 2002. – №2. – С. 14–28.
69. Келдыш В.А. На рубеже художественных эпох (О русской литературе конца XIX – нач. XX века) // Вопросы литературы, 1993. – Вып. 2. – С. 92–105.
70. Кириленко Г.Г. Формирование образа «я» в зеркале художественной литературы // Вестник Московского университета, серия 7. – 1989. – №4. – С. 38–44.
71. Кириллов В.И., Старченко А.А. Логика. – М.: Высшая школа, 1982. – 262 С.
72. Климова С.М. Мифологема женственности в культуре Серебряного века и её социокультурные воплощения // Вестник Московского университета, серия 7, философия, 2004. – №10. – С. 151–157.
73. Козубовская Г.П. Лирический мир И. Анненского: поэтика отражений и сцеплений // Русская литература, 1995. – №2. – С.72–86.
74. Корецкая И.В. Литературно-эстетические концепции конца XIX – начала XX века (Импрессионизм в поэтике и эстетике символизма). – М.: Худ. литература, 1975. – С. 199–253.
75. Костина Е. Театральный эксперимент 20-х годов (о Таирове). – Творчество, 1990. – №10. – С. 15–19.
76. Краткая литературная энциклопедия: В 7 т. – М.: Сов.энциклопедия, 1972. – Т.1.
77. Кроче Бенедетто. Эстетика как наука о выражении. – М., Intrada, 2000. – 160 С.
78. Крутоус В.П. Возвышенное как эстетическая категория. – М., Знание, 1983. – 62 С.

79. К спорам о природе искусства / Обсуждение книги М.С. Кагана «Морфология искусства» // «Художник», 1974. – №11. – С. 27–38. – №12. – С. 33–38.
80. Лавров А.В. и Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1983. – С. 122–180.
81. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. – М., Худ. литература, 1965.
82. Лессинг Г.Э. Лаокоон или О границах живописи и поэзии. – М.: ГИХЛ, 1957. – 243 С.
83. Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. – М. –Л.: Гослитиздат, 1936. – 640 С.
84. Литературная критика европейских социалистических стран. – Вып. 2. – М.: Художественная литература, 1978. – 335 С.
85. Литературная критика стран зарубежного Востока и её роль в развитии общественной и эстетической мысли. – М.: Наука, 1988. – 282 С.
86. Лифшиц М.А. Собр. соч.: В 3 т. – М.: Изобр. искусство, 1988. – Т.1. – 431 С.
87. Лукач Д. Своеобразие эстетического. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Прогресс, 1986. – Т.2. – С.412–442.
88. Лукницкая В.К. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. – Л., Лениздат, 1990. – 301 С.
89. Лукьянов Б.Г. Методологические проблемы художественной критики. – М., Наука, 1980. – 330 С.
90. Маковский С. На Парнасе «серебряного века». – М., XXI век – Согласие, 2000. – С. 186–216.
91. Максимов Д.Е. Поэзия и проза А. Блока. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 552 С.
92. Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция. – Л.: Сов. писатель, 1969. – 240 С.
93. Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. – Л.: Советский писатель, 1986. – 404 С.
94. Манн Томас. Собр. соч.: В 10 т. // М.: ГИХЛ, 1960. – Т.10. – 696 С.
95. Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: В 30т. / Изд-е 2-ое. - М.: Госполитиздат, 1963. – Т. 23.
96. Минц З.Г. Символ у Блока. – М.: Искусство, 1981. – 190 С.
97. Митрофанов П.П. И. Анненский / в кн.: Русская литература XX в. – М., 1915. – Т.2. – Кн.6. – С. 287.
98. Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. – М., Худ. литература, 1957. – 657 С.
99. Музиль Р. Человек без свойств. Книга первая. – М., Художественная литература, 1984. – 751 С.

100. Мусатов В.В. «Тихие песни» И. Анненского // Изв. Рос. АН., серия литературы и языка, 1992. – Т. 51. – №6. – С.14–24.
101. Николюннин А.Н. К истории понятия «Серебряный век» // Филологические науки, 2004. – №6. – С. 75–78.
102. Овсянников М., Алехина Л. Эстетика Гегеля и современные проблемы искусства // «Художник», 1975. – №7. – С.27–32.
103. Ойзерман Т.И. Философия Фихте. – М.: Знание, 1962. – 48 С.
104. Олдингтон Р. Смерть героя. – М., Художественная литература, 1976. – 604 С.
105. Омри Ронен. Серебряный век как умысел и вымысел // Материалы и исследования по истории русской культуры. – Вып. 4. – М.: ОГИ, 2000. – 151 С.
106. Пайман Авриил. История русского символизма. – М.: Республика, 1998. – 415 С.
107. Петрова М., Самойлов Д. Загадки ганнибалова дерева (о родословной И. Анненского) // Вопросы литературы, 1988. – №2. – С.187–192.
108. Петровская И.Ф. Еще раз об источниках биографических сведений о русских писателях и их окружении // Русская литература, 1984. – №2. – С. 192–202.
109. Писарев Д.И. Литературная критика: В 3 т. – Л.: Худ. литература, 1981.
110. Писарев Д.И. Полн. собр. соч.: В 6 т. – СПб., 1901. – Т.3-4. – 1174 С.
111. Пономарева Г.М. Анненский и Платон // Ученые записки Тартуского университета. – Вып. 781. – Тарту, 1987. – С. 70–79.
112. Пономарева Г.М. Критическая проза И.Ф. Анненского: (Проблемы генезиса): Автореф. дис. ...канд. филол. наук / Тарт. гос. ун-т. – Тарту, 1986. – 16 С.
113. Проблема наследования в теории искусства / Сб. под рук. М. Лифшица. – М., Искусство, 1984. – 300 С.
114. Рессель Г. О типологии и актуальности восприятия Ницше и Соловьёва в русской философии // Вопросы философии, 2002. – №2. – С. 28–42.
115. Роцинский С.Б. Истоки, расцвет и трагедия философии «серебряного века» // Социально-политический журнал, 1997. – №6. – С.80–97.
116. Рудницкий К. Из рукописи о Таирове // Театральная жизнь, 1991. – №17. – С. 29–31. – №20. – С. 27–19.
117. Серебряный век: Мемуары / З.Н. Гиппиус-Мережковская, С. Маковский, Вл. Ходасевич и др. – М.: Известия, 1990. – 672 С.
118. Серебряный век: Петербургская поэзия конца XIX – начала XX века / Сост., подготов. текста, примеч. и статья М.Ф. Пьяных. – Л.: Лениздат, 1991. – 525 С.

119. Серебряный век в России: Избранные страницы // Рос. АН., науч. совет по истории мировой культуры / Редкол.: В.В. Иванов и др. – М.: Радикс, 1993. – 340 С.
120. Серебряный век русской поэзии / Сборник (Сост., вступ. статья, примеч. Н.В. Банникова). – М.: Просвещение, 1993. – 486 С.
121. Серебряный век русской поэзии. – М.: ИМА – Кросс, 1994. – 431 С.
122. Серебряный век русской поэзии / Сборник (Сост., авт. коммент. И.Г. Панченко, В.Л. Скуратовский). – Киев: Днипро, 1991. – 638 С.
123. Современник, 1863. – кн. II.
124. Соловьев С.М. Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция. – М., Республика, 1997. – Т.2. – С. 404.
125. Соловьёв В.С. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1988.
126. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1983. – 422 С.
127. Столович Л.Н. Жизнь. Творчество. Человек. – М.: Издательство политической литературы, 1985. – 415 С.
128. Сурина Т. Два имени – две творческих системы // Театр, 1968. – №8. – С.78–91.
129. Театр и искусство, 1900. – №11.
130. Тагер Е. Новый этап развития реализма. Русская литература конца XIX – начала XX века. Девяностые годы. – М.: Наука, 1968. – 99 С.
131. Товстоногов Г. Подвижник // Театр, 1985. – №7. – С. 66–86.
132. Толстой Л.Н. в русской критике / Сб. статей. – М.: Художественная литература, 1952. – 254 С.
133. Толстой Л.Н. Не могу молчать. – М.: Советская Россия, 1985. – 525 С.
134. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. / Репринтное воспроизведение 1928–1958 г.г. – М., 1993. – Т. 36. – С. 335.
135. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. – М., 1953. – Т.62. – 572 С.
136. Толстой Л.Н. О литературе. – М.: Гослитиздат, 1955. – 764 С.
137. Трубецкой С.М. Собр. соч. – М., 1907.
138. Урбан А. Тайный подвиг: о поэте Ин. Анненском // Звезда, 1981. – №12. – С. 190–194.
139. Федоров А.В. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. – Л.: Художественная литература, 1984. – 255 С.
140. Философия искусства в прошлом и настоящем / Сборник под ред. М. Лифшица. – М.: Искусство, 1981. – 423 С.

141. Фихте И.Г. Сочинения. Работы 1792–1801 г.г. – М.: НИЦ «Ладомир», 1995. – 656 С.
142. Фихте И.Г. Ясное, как солнце, сообщение широкой публике о подлинной сущности новейшей философии: Попытка принудить читателей к пониманию // М.: Тетра, 1993. – 120 С.
143. Фихте И.Г. Избранные сочинения. – М., 1916.
144. Фридлиндер Г.М. Классическое эстетическое наследие и марксизм. – М.: Искусство, 1985. – 336 С.
145. Фрост Роберт Избранная лирика. – М.: Молодая гвардия, 1968. – 46 С.
146. Ходасевич Вл. Об Анненском / кн. 1. – М.: Феникс, 1922. – С. 126.
147. Хорунжий С.С. Ницше и Соловьёв в кризисе европейского человека // Вопросы философии, 2002. – №2. – С. 52–69.
148. ЦГАЛИ, ф.6, оп.1, ед. хр. 160, л.15.
149. ЦГАЛИ, ф. 6, оп.1, ед. хр. 203, Л.2 (об).
150. ЦГАЛИ, ф. 6, оп.1, ед. хр. 206, Л.3.
151. ЦГАЛИ, ф.6, оп.1, ед. хр. 208, Л.4.
152. ЦГАЛИ, ф.6, оп.1, ед. хр. 261, Л.26.
153. Чернышевский Н.Г. Эстетика и литературная критика. – М.-Л.: Наука, 1979. – 387 С.
154. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. – М., Гослитиздат, 1948.
155. Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1986. – Т.2.
156. Чуковский К.И. Смутные воспоминания об И. Анненском // Вопросы литературы, 1979. – №8. – С. 305–309.
157. Шаляпин Ф.И. Литературное наследство: В 2 т. – М.: Искусство, 1960. – Т.1.
158. Шестов Л.И. Умозрение и откровение. – Париж, 1964. – С. 45–290.
159. Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Гослитиздат, 1957. – Т.6. – С.45–493.
160. Шиллер Ф. Статьи по эстетике. – М.-Л.: Академия, 1935. – 671 С.
161. Шиллер Ф. Собр. соч.: В 2 т. – М., 1990. – Т.1.
162. Широких Т.Д. О границах применения символического начала в ранней советской живописи (1917-1920 годы) // Философия искусства в прошлом и настоящем. – М., 1981. – С. 126–135.

- 163.** Шкуратов И.Н. К критике учения Гуссерля о «чистом я» // Вестник Московского университета, серия 7, философия, 2003. – №3. – 68–73.
- 164.** Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М., Искусство, 1983. – Т.1. – 479 С.
- 165.** Шульц Л.Б. Диалектика относительного и абсолютного // Вестник Московского университета, серия 7. – 1982. – №5. – С. 69–78.
- 166.** Шульц Л.Б. Общественная сила красоты. – Ярославль, Верхне-Волжское кн. Издательство, 1985. – 122 С.
- 167.** Шульц Л.Б. К вопросу об эстетической иллюзии // Вестник Московского университета, серия 7. – 1978. – С. 53–62.
- 168.** Шульц Л.Б. Лессинг и наше время // Художник, 1979. – №6. – С. 28–33.
- 169.** Шульц Л.Б. Самовыражение как форма познания // Художник, 1978. – №5. – С.23–26.
- 170.** Шульц Л.Б. Объективность в художественном творчестве // Художник, 1976. – №2. – С. 34–38.
- 171.** Щеглова Е. Человек страдающий. Категория человечности в современной прозе // Вопросы литературы. – Ноябрь-декабрь, 2001. – С. 42–67.
- 172.** Эстетика: Словарь / Под ред. А.А. Беляева. – М.: Политиздат, 1989.
- 173.** Якимец К.И. Слово «Я» // Вестник Московского университета, серия 7, философия, 2004. – №9. – С. 118–126.
- 174.** Яковлев Е.Г. Эстетический вкус как категория эстетики. – М.: Знание, 1985. – 62 С.
- 175.** Яковлев Е.Г. Несовершенство незаконченного или обольванивание человека // Вестник Московского университета, серия 7, философия, 2003. – №2. – С. 71–75.
- 176.** Conrad V. Innokentiy Annenskiys poetische Reflexionen. – Munchen, 1976. – 134 P.
- 177.** Hirsch E. Geschichte der neueren evangelischen Theologie in Zusammenhang mit den allgemeinen Bewegungen des europäischen Denkens. – Bd. IV. – Gutersloh. – 1960.
- 178.** Koslowski P. Die Prufungen der Neuzeit. Uber Postmodernitat. Philosophie der Geschichte, Metaphysik, Gnosis. – Wien, 1985. – PP. 74-75.

Научно-практическое издание

Бурдина Татьяна Николаевна

Философско-эстетические воззрения Иннокентия Анненского. – Кострома:
Изд. Костромской ГСХА, 2005. – 140 С.

165. Бурдина Т.Н. – 470С.

166. Бурдина Т.Н. Эстетические воззрения Иннокентия Анненского. // Вестник Костромского государственного университета. Сер. 3. Социальные науки. 2005. – 20 с.

167. Бурдина Т.Н. Эстетические воззрения Иннокентия Анненского. // Вестник Костромского государственного университета. Сер. 3. Социальные науки. 2005. – 20 с.

168. Бурдина Т.Н. Эстетические воззрения Иннокентия Анненского. // Вестник Костромского государственного университета. Сер. 3. Социальные науки. 2005. – 20 с.

© Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Костромская государственная сельскохозяйственная академия"

156530, Костромская обл., Костромской район, пос. Караваново, уч. городок, КГСХА

Лицензия на издательскую деятельность ЛР №021292. Выдана 18/06/98

Компьютерный набор. Подписано в печать 11/07/2005.

Заказ №194. Формат 84x60/16. Тираж 100 экз. Усл.

печ. л. 8,64. Бумага офсетная. Отпечатано 16/09/2005.

Отпечатано с готовых оригинал-макетов в академической типографии на цифровом дубликаторе.

Качество соответствует предоставленным оригиналам.

© Издательство ФГОУ ВНО Костромской ГСХА, 2005