

трактуются как отзвук народной борьбы, в его песнях от века слышен «крик убитого», его флейты — это кости мучеников и героев. Примечателен здесь сам образ аловещих флейт — образ характерно экспрессионистический. Надрывающая патетика, отталкивающие, жуткие видения возникают и в стихотворениях Бальмонта, написанных в дни разгула контрреволюционного террора («Черные вороны», «Я с ужасом теперь читаю сказки»). По настроению и стилевым краскам эти стихотворения близки некоторым произведениям Андреева, Айзмана, Юшкевича, в которых формировались тогда экспрессионистские тенденции. Подобные мотивы не развернулись у Бальмонта, но они оставили свой след в русской поэзии. Бальмонтовы «флейты из человеческих костей» припомнились в поэме «Флейта-позвоночник» молодому Маяковскому, в чьем раннем творчестве обозначились черты экспрессионизма.

В годы первой русской революции границы поэтического мира Бальмонта оказались значительно раздвинутыми. И в своей стихотворной практике и в эстетических суждениях один из лидеров русского декадентства не раз отступал от его догм. Небезраздельным оказывалось в эти годы и господство в поэзии Бальмонта субъективно-импрессионистической стихии, несовместимой с требованиями политической лирики и сатиры.

Разумеется, подобный идейно-художественный сдвиг проявился отнюдь не во всех произведениях поэта 1905—1907 годов. Но даже если расценивать «гражданственную» линию во взглядах и в поэзии Бальмонта как проявление свойственного ему идейного плюрализма, она не может быть исключена из динамики его творчества, хотя определяющими для Бальмонта оставались привадежность к модернизму и приверженность к субъективно-импрессионистическому творчеству.

4

Своеобразное развитие получили поэтика и эстетика импрессионизма у И. Анненского. Его творческий мир, возникавший на пересечении разнородных идейных и стилевых тенденций, полон противоречий. Художественные искания Анненского обогатили русский импрессионизм, но не исчерпывались им. Начав в 80-е годы с традиционных поэтических форм, пройдя через увлечение французскими парнасцами и «проклятыми», соприкасаясь в некоторых тенденциях с Бальмонтом и Сологубом, Анненский существенно опередил многих современников по итогам развития: в «Кипарисовом ларце» оказалось немало художественных находок, пригледившихся Ахматовой, Маяковскому, Пастернаку в их работе по

обновлению поэтической образности, ритмики, словаря⁶⁹. Столь же неоднозначно и содержание созданного Анненским. Его художественное и особенно критико-эстетическое творчество не может быть ограничено декадентством, хотя черты упадочного сознания — чувство обреченности, предощущение близкого конца — были выражены им особенно впечатляюще. Спектр «отрицательных эмоций» в лирике Анненского и их образные эквиваленты исследовались не однажды, причем критиков интересовал преимущественно «мир большой души поэта» (Благой)⁷⁰. Однако пессимизм Анненского нельзя объяснить только особенностями его душевного склада или участью большого: это прежде всего отношение к «больной» действительности. Поэту, говоря его словами, была знакома не только «мука красота», но и «мука идеала». Романтический «сплин» возникал у него из отталкивания от жестокой и бездуховной повседневности, из тщетных поисков гармонии в человеческих отношениях. Воспитанному в традициях большой русской литературы, формировавшемуся в среде революционного пародничества, Анненскому были с юности ведомы и переживаемы гражданской скорби. В его противоречивой натуре погруженный в себя эстет соседствовал с интеллигентом «гаршинской закваски»⁷¹, чьи обаятельные первые ранила социальная несправедливость. Муки растревоженной совести, бессильной изменить позорный и нелепый порядок вещей, «жгучее чувство боли и обиды за угнетенных вокруг нас людей»⁷² постоянно посещали этого субъективнейшего художника. В стихотворениях «Картинка», «Июль», «Опять в дороге» образы народного горя с немой укоризной встают перед автором, словно требуя ответа. Воплощение такой социально-нравственной коллизии, близкой Гаршину и пародникам, Анненский критик назовет «поэзией совести» и соотнесет с творчеством Достоевского. Поэт останется

⁶⁹ Об акмеистических и предфутуристических тенденциях в поэзии Анненского см.: *Д. Благой*. Анненский. «Литературная энциклопедия». т. 1. М., 1929, стр. 166; *В. Перцов*. Реализм и модернистские течения в русской литературе начала XX века. — «Вопросы литературы», 1957, № 2, стр. 68; *Н. Харджиев*. Заметки о Маяковском. — «Литературное наследство», т. 65. М., 1958, стр. 408—411; *Л. Гинзбург*. О лирике. М., «Советский писатель», 1964, стр. 360—362.

⁷⁰ См. например: *Максимилиан Волошин*. Лирика творчества. И. Ф. Анненский-лирик. — «Аполлон», 1910, № 4; *Валерий Брюсов*. Об Анненском. — *Валерий Брюсов*. Далекое и близкое. М., «Скорпион», 1912; *Г. Чулков*. Закатный звон. — «Отклик», 1914, № 9; *Владислав Ходасевич*. Об Анненском. — Альманах «Феникс», кн. 1. М., «Костры», 1922; и мн. др.

⁷¹ Так обозначал Чехов тип демократически настроенного интеллигента, главное свойство которого — «чутье к боли», умение «отражать в своей душе чужую боль» (см.: *А. П. Чехов*. Полн. собр. соч. в двадцати томах, т. XIV. М., 1949, стр. 168; т. VII. М., 1947, стр. 190).

⁷² *И. Ф. Анненский*. Книга отражений. СПб., 1906, стр. 17. Далее страницы этого издания указываются в тексте и сопровождаются цифрой «I».

вереп ей и позже: смысл стихотворения «Старые эстонки» (1906) с их подзаголовком «Из стихов кошмарной совести» — нравственные мучения интеллигента в дни контрреволюционного террора.

«Старые эстонки» — единственное у Анненского произведение, в котором зло жизни выступает в политически определенных очертаниях. Обычно тема социальной несправедливости развивается у него в духе той традиции русского гуманизма, которая обращена ко всем обездоленным, ко всем «жертвам жизни». «Лирика Анненского, — писал Вяч. Иванов, — первоначально обращает всю энергию своей жалости на собственное, хотя и обобщенное я поэта, потом же охотнее объективируется путем перевоплощения поэта в наблюдаемые им души ему подобных...»⁷³. Стремясь выразить, по его словам, большую и чуткую душу современника — душу, которую «пытали Достоевским»⁷⁴, Анненский становится поэтом страдания и сострадания. Сквозь манерные, претепциозные заглавия его стихов («Контрафакции», «Трилистник проклятия», «Трилистник сентиментальный» и т. п.) проступает лицо художника, удрученного не только своей, но и чужой мукой. Особенно близка поэту драма загубленных, нерасцветших жизней, поруганных надежд, подавленных порывов («Июль», «Ель моя, елинка», «Одуванчики» и мн. др.). Выразительно и лаконично раскрыта она в стихотворении «Кулачишка» («Доля», 1906). Подобная коллизия развивается и в интимно-психологическом плане: для любовной лирики Анненского специфичен мотив несостоявшегося счастья, «недопетого» или невыказанного чувства («В марте», «Два паруса лодки одной», «Лунная ночь в исходе зимы», «Неживая», «Квадратные окошки», «Тоска миража», «Невозможность» и мн. др.). Легко ранимая душа лирического героя Анненского становится своеобразным локатором боли. Понятие зла в его поэзии, расширяясь, включает в себя все враждебное человеческому счастью, будь то гнет социальных установлений и порожденной ими морали или биологическая предопределенность бытия с его проклятием старения и смерти.

Противоречия социального и сущностного, обострившиеся в сознании ряда художников начала века (Л. Андреев, Сергеев-Цепский), разрешались у Анненского все чаще в пользу сущностного. Как и Андрееву, Анненскому оказался близок пример Метерлинка, стремившегося выразить трагизм самой «ситуации человека на земле»⁷⁵. Однако метерлинковское абстрагирование от реального, присущее и автору «Жизни Человека», не было воспринято Анненским. В его лирике связи субъекта с многообразием

⁷³ Вячеслав Иванов. О поэзии И. Ф. Анненского. — «Аполлон», 1910, № 4, стр. 19.

⁷⁴ И. Анненский. О современном лиризме. — «Аполлон», 1909, № 2, стр. 3.

⁷⁵ См.: И. Д. Шкунаева. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., «Искусство», 1973, стр. 36.

объективно существующего, природного, вещественного отнюдь не были порваны: именно в стремлении уловить и творчески закрепить даже самые тонкие, бесконечно малые нити, соединяющие «я» и «не-я», Анненский видел цель поэзии. Из этой задачи возникла у Анненского и психологическая функция символа как внешнего эквивалента внутреннему состоянию лирического субъекта⁷⁶. Такое «первичное» и вне-мистическое использование символа (свойственное отнюдь не одному Анненскому, но значительно углубленное им) вызвало в младосимволистской эстетике стремление ограничить место поэтической системы Анненского — при всем пиетете к его мастерству.

Символисты усматривали драматическую обреченность музыки Анненского в том, что его лирический мир безидеален, ибо не освещен некоей высшей религиозно-мистической правдой⁷⁷. Вяч. Иванов, сравнивая Анненского с Бодлером по силе изображения «цепеящей» тоски косного бытия, находил у русского поэта «трагизм прикованного к земной пыли, изнемогающего в своей эмпирической ограниченности «бескрылого духа, полоненного землей»... Соответственно Иванов противопоставлял поэзии Анненского собственно-символистское искусство, которое «пишет на своем знамени a realibus ad realiora»⁷⁸.

Однако истинная драма Анненского лежала отнюдь не в удаленности от потустороннего. Его надрывный, мучительный лиризм возникал из тяготений крайне субъективного поэтического «я» к тревогам реального мира. Пусть сила этих порывов несоизмерима с напряжением внутренней борьбы в поэзии Блока, — есть некая общность в самом стремлении вырваться из плена декадентской отъединенности. Познакомившись со стихами «Кипарисового ларца», Блок недаром писал: «Невероятная близость переживаний, объясняющая мне многое о самом себе»⁷⁹. В противоположность Бальмонту или молодому Брюсову, склонным порой рисовать своим одиночеством, Анненский осознает его как драму.

⁷⁶ См.: Л. Гинзбург. О лирике, стр. 341.

⁷⁷ Эту мысль впоследствии подхватил и заострил В. Ходасевич. Изображая лирического героя Анненского своего рода Иваном Ильичом новой русской поэзии, Ходасевич отдавал предпочтение этике толстовского героя, познавшего, в отличие от героя Анненского, катарсис духовно-праистинного просветления (*Владислав Ходасевич. Об Анненском. — Альманах «Феникс», кн. 1. М., «Костры», 1922*). Версию о «религиозном голоде» в беззвучии Анненского как причине его трагического мироощущения поддерживал еще недавно и бывший редактор «Аполлона» С. Маковский (в статье об Анненском-критике в кн.: *С. Маковский. На Парнасе «серебряного века»*. Мюнхен, 1962).

⁷⁸ «Аполлон», 1910, № 4, стр. 17, 18.

⁷⁹ Письмо к В. И. Кривичу от 13 апреля 1910. — *А. А. Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 8, 1963, стр. 309*. О Блоке и Анненском см.: *Е. Малкина. Иннокентий Анненский. — «Литературный современник», 1940, № 5—6, стр. 211; Л. Гинзбург. О лирике, стр. 331, 335.*

В статьях «Что такое поэзия?» (1903)⁸⁰ и «Бальмонт-лирик» (1904)⁸¹ байроническому индивидуализму «Манфреда и трагического Наполеона» противопоставлена «мопассановская» драма современного человека, чье «я... не ищет одиночества, а, напротив, боится его»⁸². «Там было противопоставление себя целому миру... Здесь, напротив, мелькает я, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем, я, замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования...» (I, 185). В обрисованной здесь самим художником драме «несчастливого сознания», которое стремится сбросить иго отчужденности и не может слиться с миром, лежит причина многих противоречий творчества Анненского. В его критических работах (о которых речь пойдет ниже) влияния идеалистических теорий не раз отступали перед воздействиями материалистической эстетики. Но в поэтике оставалась двойственность художественных ориентиров: опыт русского психологического реализма (Достоевский, Чехов) парадоксально скрещивался с влияниями декадентского искусства (Малларме, Метерлинк). Противоречивы и стилевые искания поэта. Стремление творчески преломить реальное, «впитать в себя этот мир, делая его собой»⁸³, выразилось в приверженности к импрессионистическому образу, в котором величье и личное связаны особенно тесно. Но мироощущение поэта с его неотвязной думой о драме человеческого удела, «сущностный» смысл лиризма Анненского вступали в противоречие с импрессионистической «мгновительностью», требовали иных стилевых форм.

Уже в сборнике «Тихие песни» (1904) присутствует весь спектр средств новой «поэзии настроения» — крайне субъективная импрессионистичность, сложные ассоциативные связи образных рядов, обилие плосказаний и недосказанностей. Здесь вырисовывается излюбленный поэтом тип лирической пьесы, в которой внутренний и внешний планы сопрягаются ассоциативно. При этом внешний план (чаще всего — психологизированный пейзаж) важен лишь как параллель или метафора чувств лирического героя. Таковы «Хризантема», «Сентябрь», «Электрический свет в аллее», «Параллели», «Конец осенней сказки» и др. Характерный образец ассоциативной импрессионистической лирики Анненского — стихотворение «Traumerei» (1906), где воссозданное средствами музыкальной «магии слова» мерцание лунной ночи отвечает вибрации чувств героя, то верящего в мираж счастья, то ощущающего его невозможность.

⁸⁰ Была написана как предисловие к первой книге стихов. Опубликовано посмертно («Аполлон», 1911, № 6).

⁸¹ Вошла в первую «Книгу отражений».

⁸² И. Анненский. Что такое поэзия? — «Аполлон», 1911, № 6, стр. 56.

⁸³ Там же.

Импрессионистический принцип организации лирической пьесы, в котором образ используется не столько в своем предметно-логическом значении, сколько как некий эмоциональный толчок, выдвигает и Аппенский-критик. Анализируя один из сонетов Бодлера (первый из цикла «Сплин» в сборнике «Цветы зла»), Аппенский указывал на внутреннюю сцепленность внешне разрозненных впечатлений, действующих на сознание именно в аккорде. Образы осеннего печальства, стонущего колокола, простуженных часов и старой колоды карт, в которой валет и дама «перебирают эпизоды из своего погребенного романа», важны не сами по себе: они лишь «отзвук» и «печаль бытия», лишь «наскоро брошенные одежды, под которыми мелькает тоскующая душа поэта»⁸⁴. Но внимание самого Аппенского, чем дальше, тем больше привлекает именно эта образная «одежда» переживаний. Тяга к реальному рождает изощренную изобразительность его поэзии, ее насыщенность впечатлениями бытия. Само взгляды в архаичный мир становится не только эстетической, но и душевной потребностью:

*Но помедли день, врачюя
 Это сердце от разлада!
 Все глазами взять точу я
 Из темнеющего сада...*

Подчиненный с точки зрения младосимволистской ортодоксии внешнему плану образной структуры у Аппенского все более обогащается импульсами действительности и приобретает самостоятельную художественную значимость⁸⁵. Современный исследователь отмечает нарастание у Аппенского урбанистических образов, просторечной стихии, прозаизмов⁸⁶. Действительно, если в «Тихих песнях» поэт черпал ассоциативные параллели настроения чаще всего из традиционной, «фетовской» сферы, то в «Кипарисовом зарце» иносказаниями чувств лирического «я» становится также и то обиходно-городское, повседневное, с чем связано существование современного человека («мокрый асфальт», «рулады» будильника или «гул и краска вокзала»).

Из «городских» стихотворений позднего Аппенского примечательны «Шарики детское». В них впечатления реальности имеют самостоятельный интерес; «бипокль» импрессиониста направлен здесь на неструю сутолоку окружающего мира уже не в поисках «соответствий», а ради него самого. Средствами «объективного» импрессионистического пьесма передава психологическая колли-

⁸⁴ И. Аппенский. Что такое поэзия? — «Аполлон», 1911, № 6, стр. 54.

⁸⁵ Вяч. Иванов, критикуя «первичный» символизм Аппенского, корил его за привязанность к земному и «изобразительный метод» («Аполлон», 1910, № 4, стр. 18).

⁸⁶ См.: Л. Гинзбург. О лирике, стр. 353—356.

зия в стихотворении «Прерывистые строки» («Разлука», 1909). Особности его поэтики — прерывистость психологического рисунка, уход важного лирического содержания в подтекст — позволяют говорить о приближении здесь Анненского к структурным принципам чеховского повествования⁸⁷.

Однако отголоски Анненского к творчеству Чехова в целом (при всей разномасштабности этих фигур) — неоднозначно. В «чеховском» и «античеховском» у Анненского сказалась его колебания между реалистической и модернистской поэтикой. Опыт Чехова-художника был особенно важен для Анненского в его поисках повышенной выразительности слова. Здесь он соприкасался с той линией исканий русской реалистической прозы рубежа веков, в которой пло «перевооружение, своеобразная интенсификация художественного языка»⁸⁸. Ведь именно в новеллистике и драматургии Чехова была достигнута исключительная смысловая и эмоциональная емкость речи, сгущенность переживания — все то, к чему постоянно стремился Анненский. Но художественные поиски, столь близкие в своей тенденции чеховским, нередко достигали у Анненского «античеховских» пределов (перенасыщенность тропами, вычурность, затемненность смысла).

Существенная для нового искусства (в том числе и для прозы Чехова) роль контекста — как взаимобусловленности всех элементов произведения — в «Кипарисовом ларце» нередко утрирована. Лишь в свете переживания, окрашивающего стихотворный цикл (и вынесенного обычно в заглавие: «Триптих проклятия», «...тоски», «...одиночества» и т. п.), становится понятна суть той или иной пьесы. Многие образы Анненского вообще не могут быть осознаны вне общей атмосферы лирического мира поэта с его драмой тяжкого недуга, нависшего, как «скользота топора» (стихотворения «То и Это», «Утро» и др.), и с не менее тяжелой драмой «мундира». Лирический дневник Анненского буквально зашифрован множеством сложных метафор и перифраз, возгон умолчаний и намеков, требующих подчас специального разъяснения. Эта склонность Анненского к «аллюзивному», намекающему письму позволила критикам уподоблять его Малларме. Вполне возможно, что Анненский, много переводивший француз-

⁸⁷ Американский славист Г. Иваск, сопоставляя «Прерывистые строки» Анненского и «Даму с собачкой» Чехова, сближает творческие приемы их авторов (см.: G. Ivask, Annenskij und Cechov. — «Zeitschrift für Slavische Philologie», В. XXVII, Heft 2, 1959). Полемизируя с ним, П. Пруцков подчеркивает разницу в идейных позициях писателей, несмотря на отдельные их сходства (Н. И. Пруцков, А. П. Чехов и П. Ф. Анненский. — Сб. «Вопросы литературы и фольклора». Воронеж, 1972).

⁸⁸ Е. Б. Тагер. Новый этап развития реализма. — «Русская литература конца XIX—начала XX века. Девяностые годы». М., «Наука», 1968, стр. 99.

ских символистов и глубоко проникший в их художественную систему, поначалу сознательно подражал им. Однако между интригующе пейсной образностью Анненского и ребусами Малларме существовали немалые различия. Поэтическая тайнопись была для Малларме одним из средств создать искусство для посвященных в духе требований элитарной эстетики декаданса (подобную эстетическую цель преследовали и ранние брюсовские подражания Малларме). Недосказанность у Анненского — средство не затруднить, а активизировать восприятие. Полагая, что «намеком больше скажется, чем напрямк», намеренно пропуская ряд логических звеньев, поэт заставляет обращаться к подтексту, таящему главное лирическое содержание.

В сфере содержания у Анненского тоже часто возникает перекличка с Чеховым. Она — в остром ощущении драматизма повседневности, «одурп» будней, где гаснут порывы, бесцельно гибнут жизни. Вспомним «чеховскую» суть «Кулачишкин» Анненского: 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, накопляясь, создают, как это было у Чехова, ощущение обидной несправедливости происходящего. Но в противоположность Чехову, Анненский был склонен считать бессмысленным и безысходным не только современный ему порядок, но и бытие в целом («Трактир жизни»).

Устремленность лиризма Анненского к извечной драме бытия приходила в противоречие с установками импрессионизма. Печальной сосредоточенности музыки Анненского был чужд импрессионистический моментализм, культ изменчивости (столь близкий, например, «ветроподобному» лирическому «я» Бальмонта). Смятенность внутреннего мира Анненского, его «душа, убитая непосильной тоской» (Блок), требовали иного стиливого выражения. Напор драматических чувствований рождает у Анненского поэзию «излома, надорванности, острых углов»⁸⁹. Терпкие образы Анненского, вторгаясь в сознание читателя, беспокоят его, гнетут. В стихотворениях «Черная весна», «Контрафакции», «Умирание», «Зимний поезд» жестокий талант Анненского предвосхищает мучительное и мучащее творчество ранних экспрессионистов⁹⁰. Ведь искусство крика, каким был экспрессионизм, знало

⁸⁹ Владислав Ходасевич. Об Анненском. — Альманах «Феникс». М., «Костры», 1922, стр. 125.

⁹⁰ «Активное воздействие на зрителя, почти насильственное вовлечение его в круг переживаний художника — красугольный камень эстетики экспрессионизма», — пишет современный последователь (В. Турова. Графика экспрессионизма. — Сб. «Экспрессионизм». М., «Наука», 1966, стр. 89).

не только вопли протеста, но и беззвучный стон отчаяния, как, например, на известной гравюре Эдварда Мунка «Крик» (1895). Луначарский, говоря о формировании в европейском художественном сознании рубежа веков экспрессионистических тенденций⁹¹, указывал на множественность их проявлений — от бунтарски-буйных до упадочных, депрессивных. Именно эти последние ощущения у автора «Кипарисового ларца».

В этилевых исканиях Анненского отразилось свойственное некоторым явлениям искусства того времени переплетение импрессионистического и экспрессионистического, их противоборство. Анненскому была введома не только импрессионистическая утонченность, но и экспрессионистическая пронзительность, едкость образа, подобного «каким-то резким и головокружительным запахам, каким-то ударам, каким-то внутренним болям»⁹². Не утрачивая изощренной впечатлительности импрессиониста, автор «трилистников» и «складней» творил поэзию переживания, в которой уже обозначалось субъективно-смещенное восприятие мира. Деформация образа, этой характерной черты экспрессионистской поэтики, у Анненского еще нет (как нет и ее производных — разрушения метра, резких ритмических сдвигов и т. п.). Смещенность выражается в самой односторонности переживаний, в монотонии эмоций. Идея страдания, определяющая в этике Анненского (причлслявшего себя к художникам, «вскормленным с пера Достоевского») ⁹³, становится главной стихией его лиризма. Нагнетание отрицательных эмоций создает по-экспрессионистски одностороннее восприятие мира. «Смерть близка мне везде», «... всегда на страже похорон я» — скажут позднее Гагенклеввер и Голль, поэты немецкого экспрессионизма. Образы глубины пронизывают поэзию Анненского. Депрессивное мироощущение его лирического героя окрашивает всё и вся, распространяется и на предметное, и на отвлеченное (на офорте «стонет рапечая медь», маки в саду спят «мертвым сном кануна казни», «Солнце за гарью тумана // Желто, как вставший больной» — и т. п.)⁹⁴. В этом отношении поэт тоже предваряет экспрессионизм.

⁹¹ В статьях «Несколько слов о германском экспрессионизме» (журн. «Жизнь», 1922, № 1), в предисловиях к кн.: *Георг Кайзер*. Драммы. М.—Пг., 1923; *Эрих Толлер*. Тюремные песни. М., 1925.

⁹² *А. В. Луначарский*. Собр. соч. в восьми томах, т. 5, стр. 412.

⁹³ Как известно, Достоевского считали своим духовным отцом и экспрессионисты.

⁹⁴ Разумеется, метафора «больной» зари и подобные ей — не изобретения Анненского (ср., напр., у Блока: «Холодная черта зари // Как память близкого недуга»). Но именно у Анненского мы встречаемся с преобладающим и утрированной образом этого ряда. Сам Анненский возводил их к Достоевскому, который «не мог не заразить... свою муку» «больных детей своей фантазией» (*И. Ф. Анненский*. Вторая книга отражений. СПб., 1909, стр. 9. Далее страницы этого издания указываются в тексте и сопровождаются цифрой II).

стов, у которых «переживания потрясенного, бунтующего и страдающего субъекта проецируются на весь мир...»⁹⁵, в чьих проповедениях мнутся, гибнут в корчах вещи, люди, стихи (см. графику Мухомова, Мендлера, Бекмана, лирику раннего Маяковского, Верфели, Толлера). Образы подобного рода у Анненского значительнее «умереннее», чем те, которые возникнут у экспрессионистов 20-х годов или у раннего Маяковского (у Анненского: «в тумане раны перед зарей», у Маяковского: «вздрагивал, околевая, закат»; у Анненского: «В сердце, как после пожара, // Ходит удушливый дым», у Маяковского: пожарные в «сапожницах» «на сердце горящее лезут») ⁹⁶. «Тихим» песням Анненского не мшилась та сила, которую обрело впоследствии бунтарское искусство экспрессионистов, отсылаясь на потрясения эпохи. Но и сугубо камерная поэзия Анненского таила протест против мучительной дисгармонии жизни и находила новые пути для его выражения.

5

В эстетических воззрениях Анненского более явственно, чем в его лирике, выразились общественные устремления поэта, его гражданственная настроенность, демократические симпатии.

Эстетика Анненского слита с критикой⁹⁷. Исследование творчества Достоевского, Гоголя, Гейне, Бальмонта становится у Анненского почвой для размышлений о предмете искусства, о соотношении красоты и правды, идеала и действительности. Понятия нравственного и прекрасного связаны в сознании Анненского особенно тесно. Подверженность вещным декаданса никогда не доходила у него до проповеди морального релятивизма или прямой поэтизации зла (как это бывало, например, у Бальмонта). Утверждение альтруизма как понятия не только этического, но и эстетического — характерная черта воззрений Анненского.

Большое место в «Книгах отражений» занимает проблема творчества. Именно в творчестве как высшем проявлении личности видит критик и «оправдание жизни» и возможность сопротивления ей. Не без влияния «психологической школы» Потебни последует Анненский душевный мир писателя; создатель образа интересует критика не менее, чем сам образ. От изучения

⁹⁵ Сб. «О литературно-художественных течениях XX века», стр. 89.

⁹⁶ Не исключено, что метафора Маяковского «пожар сердца», реализованная в строфах «Облака в штанах», была навеяна стихотворениями Анненского «И думал, что сердце из камня» и «Пробуждение» (см.: В. О. Перцов. Реализм и модернистские течения в русской литературе (На правах рукописи). М., ИМЛИ АН СССР, 1957, стр. 24).

⁹⁷ Замыслы многих собственно эстетических работ Анненского — «Будущее поэзии», «Поэтические формы современной чувствительности», «Об эстетическом критерии» — не были им осуществлены.

психологии творчества и восприятия критик идет к вопросам социологии искусства, его общественного воздействия. Так идея сдвинутости личного и внеличного, взаимосвязи «я» и «не-я», которое проникает этику Анненского и во многом определяет своеобразие художественного мира поэта, становится стержнем его эстетических построений.

Понимание искусства формировалось у Анненского под перекрестным воздействием теорий материалистической и идеалистической эстетики. «Генетически» воспринятые идеи русской революционно-демократической критики уживались с благоприобретенными влияниями субъективно-идеалистической мысли. Античная эстетика, входившая в круг специальных интересов Анненского как филолога-классика, также повлияла на его теоретико-литературные представления. Не пытаясь освещать эту специальную проблему, до сих пор почти не привлекавшую внимания исследователей, отметим лишь воздействие учения Аристотеля о трагическом на понимание его в «Книгах отражений».

На мировосприятие Анненского, на его концепцию человека и искусства не могли не наложить свою печать углубленные занятия Еврипидом, этим «первым трагиком личности» (Вяч. Иванов). Скепсис Еврипида, отрицавшего разумность божественного промысла и его презумпция равенства людей, сочувствие угнетенным импонировали безрелигиозности Анненского, его демократическим взглядам, свойственному ему гуманизму сострадания⁹⁸. Вместе с тем возникавший в условиях кризиса афинской демократии еврипидов идеал уединившейся и обособившейся личности мог восприниматься Анненским как некая аналогия столь близкой ему драме современного индивидуализма. У «древнего нового человека Еврипида... — писал Вячеслав Иванов, — он <Анненский> усматривая тот же разлад и раскол, какой ощущал в себе, — личность, освободившую свое индивидуальное сознание... от увядающего бытового и религиозного коллектива, но оказавшуюся взаперти в себе самой, лишённую способов истинного единения с другими...»⁹⁹.

Существенный след в воззрениях Анненского оставило изучение теории и практики модернистского искусства (преимущественно французского). Отзвуки декадентской литературной теории слышатся у Анненского там, где он стремится обосновать но-

⁹⁸ Некоторые художественные принципы Еврипида, например признание его театру смещение 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 скрещенные разнородных образных рядов, контрастных речевых планов.

⁹⁹ Вячеслав Иванов. О поэзии И. Ф. Анненского. — «Аполлон», 1910, № 4, стр. 20.

ный тип художественного сознания, соответствующий душевному миру современного человека (статьи «Что такое поэзия?», «Бальмонт-лирик», «О современном лиризме»). Неправоммерно усматривая в психике современника только влияния губительных процессов отчуждения человека, Анненский определяет ее «главные тоны» как «сознание безысходного одиночества и мистический страх перед собою», как желание «стать целым миром» и невозможность «разлиться в нем» (I, 184—185). Выразить себя личность подобного рода может, по мысли Анненского, лишь в искусстве музыкального типа, воздействующем не логически, а эмоционально, с помощью слова, не столько сообщающего, сколько внушающего». «Для передачи этого я нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов, — писал Анненский, — тут нельзя ни понять всего, о чем догадываешься, ни объяснить всего, что прозреваешь или что болезненно в себе ощущаешь, но для чего в языке иногда не найдешь и слова. Здесь нужна музыкальная потенция слова, нужна музыка уже не в качестве метронома, а для возбуждения в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний, интенсивностью проснувшейся тоски, нежданностью упреков восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко-интимное и субъективное, но и более действительное значение» (I, 185). Таким требованиям отвечает, по мнению Анненского, новая поэзия, которой доступны первоэлементы душевного мира. Ибо «я измеряется для нового поэта не завершившим это я идеалом или миропониманием, а болезненной безусловностью мимолетного ощущения». Тем самым новая поэзия проявляет себя прежде всего как импрессионистическая: она «учит синтезировать поэтические впечатления», ее цель — передать «основной настрой души поэта» (I, 194—195, 186).

Лириком, выразившим современное «я» в поэзии музыкального типа, Анненский считает Бальмонта. Завоевания Бальмонта лежат для Анненского отнюдь не в содержательной сфере¹⁰⁰. Главной его заслугой критик считает обновление форм поэтического выражения. Исследуя фонетику, ритмику и лексику Бальмонта в аспекте выразительности формы, Анненский видит именно здесь то «объективное и безусловно ценное», что уже стало вкладом Бальмонта в художественное мышление времени.

¹⁰⁰ Анненский прямо говорит об эклектизме бальмонтова лиризмозерцания, в котором смешались Бодлер и китайское богословие, Ницше и Упанишад. Подобно Горькому и Брюсову, Анненский расценивает бодлеризм Бальмонта как напускной, его крики о презрении к человеку — как риторичку, считая, что «определятельные свойства» его музы — «вежливость и женственность» (I, 200, 187). В глазах Анненского Бальмонт остается прежде всего «поэтом «Придорожных трав» с их лиризмом сострадания» (см. надпись на книге «Тихие песни», подаренной Бальмонту. — *ВинCENTий Анненский. Стихотворения и трагедии*, стр. 221).

Среди поэтических новаций автора «Горящих зданий» Анненскому особенно близки те, которые усиливают импрессионность письма. Он сочувственно отмечает преобладание у Бальмонта категории «качественности», богатство и изощренность его эпитетов. При этом Анненский (совсем в духе импрессионистских представлений) постоянно противопоставляет качественное с присущей ему свободной вариативностью — предметному в его «сковывающей существенности». Текучесть, переливчатость поэтической ткани Бальмонта критик соотносит с крайней подвижностью душевного мира лирического героя: «Бальмонт... до бесконечности множит *зыбкие* сочетания слов» как «отражение» восплаемых им «мгнутых» переживаний (I, 205). «Зыбкость» метафоры или эпитета Бальмонта ценна для Анненского также и в знаковом отношении, ибо в ней — «большая символичность», а стало быть, многозначность образа, его нагруженность и емкость. Символичность речи Бальмонта Анненский обнаруживает на разных уровнях — лексическом, ритмическом, мелодическом. При этом символизация понимается здесь в духе бодлеровых «соответствий», столь близких образной системе самого Анненского: видимое знаменует отнюдь не потустороннее, мистическое, а становится ассоциативно возникающим «символом внутреннего мира, смысловым знаком... душевной жизни»¹⁰¹.

Но, радуя за обновление поэтических форм, Анненский менее всего склонен считать это обновление самоцелью. Новые возможности творческого выражения, в его понимании, — лишь более действенный путь проникновения слова в души. Ориентация на активно воспринимающее сознание — эта характерная черта эстетики Анненского — вырастает из его убежденности в высокой социальной роли искусства, которое «расширяет и просветляет людям горизонт» (I, 17).

Поначалу Анненский считал, что сила воздействия искусства слова «заключается в поэтическом гипнозе»¹⁰². Но понимая поэзию лишь как особой формы внушения не могло его удовлетворить. «Гипноз» подразумевает подчинение чьей-то воле, а, по Анненскому, воспринимающее сознание активно, и «поэты пишут... не для стоячих вод»¹⁰³. Соответственно он оценивает поэзию как «своеобразную форму красоты, которую надо взять ею же возбужденным и настроенным вниманием» (I, 179). Художественное явление в силу своей сложной рационально-эмоциональной природы постигается не только созерцанием, работой мысли, но и «симпатически», т. е. «сопереживательно», через особое, созвучное ему настроение. Восприятие искусства всегда активно, и «само

Д. Оболюмовский. Французский символизм, стр. 107.

¹⁰² П. Ф. Анненский. Что такое поэзия? — «Аполлон», 1911, № 6, стр. 53

¹⁰³ П. Ф. Анненский. Книга отражений (из предисловия).

чтение поэта есть уже творчество»¹⁰⁴: «не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета»¹⁰⁵. Здесь Анненский особенно близок взглядам Потебни, считавшего, что художественное произведение «есть не столько выражение, сколько средство создания мысли»¹⁰⁶, причем этот мыслительный отклик обусловлен внутренним опытом читателя или зрителя и всегда субъективен. Да и само истолкование Анненским восприятия произведения как его воссоздания, «вторичного синтеза» восходит к теории Потебни и Овсянко-Куликовского¹⁰⁷, трактовавших восприятие как процесс, аналогичный творческому, но протекающий как бы в обратном порядке. Соответственно, в анализе текста Анненский, подобно Овсянко-Куликовскому, стремится к реконструкции строя мыслей и чувств писателя, к созданию вариации на тему разбираемого произведения или своеобразного психологического комментария к нему. Такой задачей определяется и своеобразная стилистика «Книги отражений». «Вживаясь» в произведение, критик стремится войти и в речевую атмосферу последующего текста, в границы лексики и словоупотребления автора. Именно так написаны критические этюды «Нос», «Визитка на серой бумаге к «Двойнику» Достоевского», некоторые страницы статей «Три сестры», «Проблема Гамлета», «Гейве прикованный» и др.¹⁰⁸.

Однако критическое творчество Анненского отнюдь не укладывалось в рамки «психологической школы» литературоведения. Уроки демократической мысли, с юности воспринятые будущим автором «Книги отражений», отозвались в социально-критическом пафосе и гуманистической настроенности лучших ее страниц. Стремление уяснить общественный смысл произведения руководит Анненским в статьях о русской реалистической классике, составляющих наиболее ценную и поныне живую часть его критического творчества. Именно здесь автор ближе всего стоит к положением материалистической эстетики, соприкасается подчас с взглядами революционных демократов.

В работах о Гоголе, Достоевском, Толстом, Горьком Анненский выступает как приверженец социально значительного реали-

¹⁰⁴ П. Ф. Анненский. Книга отражений (из предисловия).

¹⁰⁵ «Аполлон», 1911, № 6, стр. 55.

¹⁰⁶ А. А. Потебня. Мысль и язык. Харьков, 1892, изд. 2, стр. 189.

¹⁰⁷ Анненский интересовался трудами Д. И. Овсянко-Куликовского, не раз отсылкался на его теоретико-литературные и лингвистические работы (см., например, рецензии Анненского в «Журнале Министерства народного просвещения», 1908, № 2 и № 11).

¹⁰⁸ Необычная, прихотливая манера изложения способствовала тому, что статьи Анненского были расценены как проявление крайнего субъективизма и эстетства (см.: Корней Чуковский. Об эстетическом nihilismе. — «Весы», 1906, № 3-4; Георгий Чулков. Траурный эстетизм. И. Ф. Анненский-критик. — «Аполлон», 1910, № 4).

эстетического искусства. Требование «подоплечно-близкого» отношения к изображаемой среде, верность действительности становится основой эстетического критерия, «жизнь» составляет содержание и «предел для поэтической грезы» (II, 12). Как «главный признак создания эстетически прекрасного» Анненский выдвигает «просветленность» (I, 17). Критик обосновывает диалектику этого понятия: просветленность отнюдь не требует «светлоты» содержания: писатель может изобразить «грубое, жестокое и бесчеловечное». Ибо важен не сам предмет, а позиция художника, его внутреннее сопротивление отрицаемому и духовная «победа» над ним (I, 17). Так приходит Анненский к утверждению критико-реалистического начала в искусстве.

Апологию реализма «гоголевского направления» мы находим в этюде о «Портрете»¹⁰⁹. Исследуя духовную драму его автора, Анненский говорит о художественной правомерности и общественной значимости негативного выражения Гоголем его идеала: «Гоголь умер, сломленным отчаявшем живописца, потерявшего из виду недописанный им, но ставший ему непамятным портрет, который казался ему грозным»... Но за отталкивающим изображением тогдашней России скрывались идеальные воззрения великого писателя, его «Мадонна звезды»: «...он оставил ее... в лазурных красках невозможного, которое не перестает быть желанным и святым для всякого, кто научился, благодаря сребренному и победенному живописцу, смело смотреть на намалеванного им дьявола» (I, 21).

Из проблематики русского критического реализма Анненскому была особенно близка гуманистическая защита «маленького человека». Эстетическое ее обоснование мы находим в статье о «Носе» Гоголя¹¹⁰. Истолковывая фантастический сюжет повести как показательное изображение бунта «маленького человека», Анненский призывает воплощать эту важнейшую социально-психологическую коллизию. Ведь правда искусства прекрасна не только тогда, когда она изображает трагедию Лира, а «бесспорно прекраснее, когда она воссоставляет неприкосновенность, законченную неприкосновенность обиженному, независимо от его литературного ранга, пусть это будет существо самое ничтожное, самое мизерное, даже и не существо, а только нос майора Ковалева» (I, 14).

Проблема «маленького человека» интересует Анненского и в произведениях Достоевского. Внимание критика привлекают прежде всего «Двойник» и «Господин Прохарчин», преемственно связанные с повестью «Нос». Изучая Прохарчина как социальный тип, Анненский указывает на детерминированность психики

¹⁰⁹ Вторая часть статьи «Проблема гоголевского юмора».

¹¹⁰ Первая часть статьи «Проблема гоголевского юмора».

«маленького человека», которого давит «насильственная бессмыслица жизни». Душа Прохарчина не пустая, а опустошенная, она «не та, которая выходит из рук создателя, а та, которую оставляет человеку тюрьма или застенки» (I, 51). Как это сделал Добролюбов в статье «Забитые люди», Анненский связывает проблематику «Прохарчина» с социально-гуманистическими настроениями молодого Достоевского, возникшими под влиянием идей утопического социализма¹¹¹. Исследуя психологию «забитых людей», Добролюбов находил в их душах затаенный «протест личности против внешнего, насильственного давления»¹¹². Прохарчин, пишет Добролюбов, не верит «не только в прочность места, но даже в прочность собственного смирения», он «будто вызвать на бой кого-то хочет»¹¹³. «Вспышку настоящего бунта», пусть даже прорвавшуюся «сквозь горячечный бред... в умирающем человеке», видит у Прохарчина и Анненский (I, 55).

Социальный гуманизм, обращенный к страдающему большинству, становится для Анненского эстетическим мерилем. Рассматривая сущность трагического в старой и новой литературе, критик видит его источник не в «страхе смерти», который «выискан в жизни мистиком», а в «страхе жизни», который является «из ее реальных воздействий», т. е. из общественных отношений (I, 47, 57). Достоевскому была доступна высота «истинной трагедии», которая всегда возникает именно из «страха жизни» и порожденного им сострадания. Ужас и сострадание как условия и признаки трагического правдиво полярны. Сострадание жизненно и действительно, ибо «объединяет людей» (I, 104). Напротив, «ужас, противопоставая... человека миру», способен лишь «отблизать каждого из нас от всего мира, — призраком будто бы лично ему и только ему грозящей смерти» (I, 103—104, 57).

Такое соотношение трагического с этикой эгоизма и альтруизма характеризует не только теоретическую позицию Анненского. Мы видим здесь и глубокую самокритику художника. Свойственная Анненскому поэту приверженность «ужасу смерти» в ущерб «ужасу жизни» отрицается Анненским-критиком, ибо идет вразрез с идеей общественной миссии искусства, которой он был предан. Не становится ли более понятным в свете этого противоречия тот факт, что, поведав о грозящей ему гибели в пронзительных строфах своего лирического дневника, Анненский запер его в «кварисовый ящик» и не напечатал при жизни?

¹¹¹ О близости понимания Прохарчина у Анненского и Добролюбова пишет Г. Фридрихер в примечаниях к т. 4 Полн. собр. соч. Ф. М. Достоевского (М., «Наука», 1972, стр. 503).

¹¹² Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в девяти томах, т. VII. М., 1963, стр. 248.

¹¹³ Там же, стр. 251.

Социально-этическое кредо Анненского получает свое дальнейшее обоснование в статьях о русской драматургии («Три социальных драмы», «Драма настроений») ¹¹⁴. Начальная ступень в развитии русской социальной драмы — антикрепостническая трагедия Писемского «Горькая судьбина». Анненский ценит в ней прежде всего правдивое изображение народной жизни и сопоставляется с характеристикой этой пьесы, данной Писаревым. Трагедию Писемского критик готов ставить в некоторых отношениях выше «Власти тьмы». Указывая на то, что для Толстого власть тьмы это не деревня с ее темнотой, бедностью и «опашиванием коровьей смерти», а «все, в ком нет бога» (I, 117), Анненский не принимает религиозной дидактики толстовской драмы, подчинения художественных задач проповедническим. При всем пиетете к великому писателю статья о «Власти тьмы» пропята неприязнью Анненского к толстовщине с ее «иллюзией благословенного труда и непротивления» (I, 116), с ее воинствующим аскетизмом и анархическим скепсисом, поглотившим «и героя, и науку, и музыку... и будущее» (I, 126).

Но, отрицая идеологию и этику Толстого как основание его эстетики, Анненский парадоксально совпадал с ним в некоторых критических оценках, в частности в оценке драматургии Чехова. Толстому драма дяди Вани казалась мелкой перед лицом народной беды. Анненский, неправомерно суживая смысл «Трех сестер» до изображения бескрылых интеллигентских порывов, тоже считает конфликт чеховской пьесы несущественным по сравнению с трагедией, переживаемой народом. Этот взгляд на Чехова у Толстого и у Анненского родствен оценкам народнической критики, близоруко приравнявшей социально-этический максимализм Чехова за его идейный «минимализм» и нравственное безразличие. Толстой, как известно, не раз упрекал Чехова (а заодно Зою и Монассана) в незнании того, «что хорошо, что дурно» ¹¹⁵, и мечтал «соединить Чехова с Гаршиным», «который всегда знал, чего он хочет» ¹¹⁶. В силу такого же непонимания сути чеховской поэтики требовал от автора «Трех сестер» открытой нравственной оценки изображаемого и Анненский. Он тоже, подобно Толстому, противопоставляет Чехова Гаршину: «Где у него хотя бы гаршинский «палец ноги»?» ¹¹⁷ В статье «Драма настроений. «Три

¹¹⁴ В первой «Книге отражений».

¹¹⁵ Д. И. Толстой. Полн. собр. соч., т. 84, стр. 199.

¹¹⁶ Запись в дневнике С. И. Танеева от июля 1895 г. из беседы с Толстым о Чехове. — В сб.: «С. И. Танеев. Личность, творчество и документы его жизни». М., 1925, стр. 62.

¹¹⁷ И. Ф. Анненский. Письмо к Е. М. Мухомовой от 5 июня 1905 г. — «Известия АН СССР», серия литературы и языка, т. XXXII, 1973, вып. 1, стр. 50. Публикация И. Подольской. В предисловии к публикации И. Подольская убедительно говорит о причинах отрицательного отношения Анненского к чеховским героям (там же, т. XXXI, 1972, вып. 5, стр. 463).

сестры» Анненский не только дает волю проппе по адресу благих порывов и бездеятельности сестер Прозоровых и Вершинина. В своих вариациях на тему пьесы крпстик намеренно снимает светотель чеховского рисунка, превращает его в шарж. Здесь Анненский близок не только к Толстому, не прищипавшему «дрянных и шччтожных» чеховских героев, но и к Горькому, пазвавшему Трофимова «дрянныепким». Но для Горького (как и для Толстого) дядя Ваця или Трофимов — нечто чуждое, заключенное в других. Для Анненского же герои Чехова — это тоже чуждое, но заключенное в себе и себе подобных. Страстно отрицая «чеховщину», поэт не мог не признать того, что «... Чехов чувствовал за нас, это мы грезили, или каялись, или величались в словах Чехова. А почему мы-то также, не Чехову же отвечать...» (I, 151). Отсюда некоторые сходжения с творческим миром Чехова у Анненского-поэта (о них шла речь выше). Но отсюда и нападки Анненского в статьях и письмах не только на чеховских героев (как это было у Толстого и Горького), но и на самого писателя¹¹⁸. «... Что сказать о времени, которое готово пазвать Чехова чуть-что не великим? — пишет Анненский в 1905 г. — И неужто же, точно, русской литературе надо было вязнуть в болотах Достоевского и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладательницей этого палисадника...»¹¹⁹. Чехов для Анненского — антагонист Достоевского¹²⁰, а стало быть, и всего «гоголевского направления» в русском реализме.

Чеховской «драме пастроений» Анненский противопоставляет «На дне» Горького, высшую точку в развитии драмы социальной. Автор «Книги отражений» всемерно подчеркивает эстетическую значительность и новизну горьковской пьесы. Помещая анализ «На дне» в конце своего критического триптиха, после статей о пьесе Писемского и о «Власти тьмы», критик средствами самой композиционной градации указывает на вершинное место горьковской драмы в развитии жанра¹²¹.

Однако идейный смысл «На дне» чужд Анненскому. Меряя

¹¹⁸ «Я не люблю Чехова», — прямо признается Анненский в письме к Е. М. Мухиной от 5 июня 1905 г. — «Известия АН СССР», серия литературы и языка, т. XXXII, вып. 1, стр. 51.

¹¹⁹ Письмо к Е. М. Мухиной от 5 июня 1905 г. — Там же.

¹²⁰ «Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского», — писал Анненский о Чехове и добавлял: «Читайте Достоевского, любите Достоевского, — если можете, а не можете, браните Достоевского, но читайте... по возможности, только его...» (там же, стр. 50—51).

¹²¹ На этом примере видно, как и в критической прозе Анненского контекст дикла так же значим, как и в лирике. Критические триптихи и диптихи его статей соответствуют трехчленным и двучленным структурам в его поэзии («триштинники» и «складники»). Цель такой циклизации — отражение явления как бы в нескольких зеркалах сразу.

Горького масштабом Достоевского, этим высшим мерлом своей ценностной шкалы, Анненский сближает Горького и Достоевского в типологическом плане как художников мысли, но не может не видеть принципиальной разницы их мировоззрения. Критику ясна полнота гуманистических концепций этих писателей: «Горький уже не Достоевский, для которого... человек мог быть случайным и скудельным сосудом божества; у Горького по крайней мере для вида — все для человека и все в человеке... И если для Достоевского девизом было — смиришься — дай говорить богу, то для Горького он звучит гордым: борись и ты одолесишь мертвую стихию, если умеешь желать» (I, 130). Но, не принимая идеи религиозного смирения, Анненский не мог принять и идею борьбы, истину о гордом человеке. Выраженная в монологе Сатины «идея одного человека, вместившего в себя всех» (I, 146), была истолкована критиком в духе тогдашних ходовых суждений о защите Горьким агонистического своеволия.

С особенной остротой вопросы индивидуализма и его преодоления встают перед Анненским в годы первой русской революции. В одном из писем 1905 г. поэт признавался: «Что случилось с эгоизмом, который меня еще так недавно увлекал? Такой бледный и тусклый стал этот идеал свободного проявления человеческой личности!»¹²² Примитивным кажется теперь ему бальмонтово пониманье личной свободы («захотел... сделаться альбатросом, и делайся им»¹²³), странным представляется прежнее увлечение Барресом¹²⁴. Века этой внутренней работы — стихотворение «Старые эстонки» (1906), о котором говорилось выше. Трагедия начавшегося подавления революции возвращает Анненского к прежней, формировавшей его самосознание «гаршинской» идее ответственности каждого за неправду и зло в мире. Именно в годы перелома от революции к реакции, в противовес новому взлету индивидуализма, высказывает Анненский свое социально-этическое кредо и обусловленный им идеал искусства.

Примечательна в этой связи концепция отчужденной и цельной личности, развиваемая Анненским во «Второй книге отражений». Интерпретация «Иуды Искариота» Л. Андреева¹²⁵ — первое звено данной концепции. Как и для многих, споривших об авд-

¹²² Письмо к Е. М. Мухиной от 5 июля 1905 г. — «Известия АН СССР», серия литературы и языка, т. XXXII, вып. 1, стр. 50.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Речь может идти о произведениях Барреса 90-х годов, прежде трилогии «Кулит своего Я» (1892). Лупачарский писал, что «необузданный индивидуализм» Барреса, «совершенно иного... типа, чем индшоанский», сводился к «беспрестьянному, пристрастнейшему, влюбленнейшему самоанализу, к наслаждению собой как богатым чувствительным» (Л. В. Лупачарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 5, стр. 230).

¹²⁵ В статье «Иуда, новый символ».

реевской повести. для Анненского Иуда прежде всего современен. Это — «новый символ», чью суть надо искать не «на Мертвом море», а в нынешнем и здепнем «я»: автор «Искарпота» запечатлел «нашу муку, наше безобразие и нашу неразрешимость» (II, 54)¹²⁶. Вместе с тем, тот «ужас душевной неслитости», который достигает крайней степени в Иуде Андреева, был предугапан Достоевским в «подпольном человеке» и его вариантах (Смердяков и др.). «Преступник... мечтатель и мученик» (II, 46) Иуда, по мненио Анненского, может быть объяснен только «в схемах мысли Достоевского». «Выверт» и «надрыв», как крайности психической жизни «подпольного человека» и андреевского Иуды, социально обусловлены: они — выражение уцербного бунта «поруганной», придавленной души (II, 48 и 46).

Принципиально иной тип разорванного сознания олицетворяет для Анненского Гамлет¹²⁷. Иуда и Гамлет — антиподы, ибо сомнения сомнениям рознь. Раздирающие бугристый череп Иуды противоречия сокрушают высокую идею. Рефлексия Гамлета — условие и начало творческой мысли; Анненский постоянно говорит о Гамлете как о художнике. Именно в этом плане надо понимать заключающие статью слова критика о зависти сегодняшних людей — людей «плененной» мысли — к Гамлету, к его свободному и непримиримому духу. «Гамлетизировать» для Анненского — значит искать, доходить до корня. Вот почему стоит мечтать о Гамлете, желать быть им (II, 91). В таком истолковании проблемы Гамлета Анненский расходится с представлениями романтико-идеалистической эстетики, культвировавшей «гамлетизм» как пессимистическое и пассивное мпровосприятие. Автору «Кипит отражений» ближе точка зрения Белинского, указавшего на высокую активность мысли шекспировского героя.

Вариации Анненского на тему Гамлета глубоко личны. Критику близок в Гамлете пафос анализа, поэзия «вековечных» вопросов. Правда, все это придает облику датского принца зыбкую «туманность» очертаний. Но эта призрачность волнует мысль и чувство куда больше, чем застылая определенность окружающих Гамлета фигур. Так возникает еще один поворот проблемы: альтернатива исканий и нерассуждающей догмы. Их символы — Гамлет и Бранд. Гамлет — сама идея, в коей «неизменно вибрирует возраставшее ее сопевие» (II, 96). Догма по-брандовски непреклонна, она не ищет, но требует: «Будь дельным», «Да или нет».

При всей мучительной жажде цельности Анненский отвергает железную прямолинейность Бранда, его нетерпимость. Трактую

¹²⁶ Местоназения «мы», «наше», употребляемые Анненским, надо понимать как указание на типичность и актуальность образа.

¹²⁷ В статье «Проблема Гамлета».

Бранда лишь как «маньяка», у которого формула власти «выжигает... все, что ей в помеху» (II, 95), Анненский, разумеется, проявлял односторонность (подобной односторонностью отличался и взгляд на Бранда, высказанный в народнической критике¹²⁸). Плеханов, чья работа об Ибсене вышла незадолго до статьи Анненского¹²⁹, подчеркнул «трагизм» противоречий Бранда и его автора. Бранд ценен для Плеханова как «непримиримый враг всякого оппортунизма»¹³⁰. Вместе с тем, Плеханов не мог не видеть того, что нравственный закон, проповедуемый Брандом, оказывается в итоге «совершенно бесчеловечным». Разоблачению крайнего индивидуализма Бранда посвящена заключительная часть плехановской статьи.

Но, совпадая с Плехановым в конечной оценке Бранда, Анненский приходит к ней с совсем иных идейных позиций. «Утодушный» эгоцентризм Бранда Анненский разоблачает ради утверждения («от противоположного») этики альтруизма, любви к людям. Одним из высших проявлений этих сил Анненский считает революционный подвиг (статья «Белый экстаз»). Но последователю нравственных принципов Достоевского, Анненскому чужд коллективизм борющихся, ему близко лишь братство страдающих: «... я буду любить людей именно вспоминая, как труден был мой путь», «на горьком опыте... ошибок и падений, я сознаю, что я вовсе не я, а только один из них...» (II, 97). Лишь в этике сострадания усматривает критик путь к обретению истинно человеческой цельности.

Называя свою статью «Бранд-Ибсен», Анненский видел в герое веку на пути автора, который с Брандом «пережил свой ветхий завет», чтобы «от запрещений и требований» уйти к «сомнению и раздумью» (II, 106). Вехой идейного развития явился Бранд и для потомков Ибсена. Проблема Бранда, возникнув в конце прошлого века, отозвалась в России особенно широко после 1905 года. В размышлениях Плеханова, Луначарского, Белого, Блока, в постановке пьесы Художественным театром она по-разному сплеталась с вопросами индивидуализма, свободы личности, с проблемой героя и народа. «Ибсен, — писал тогда Луначарский, — ... ценит рост личности за ее... внутреннюю, самодеющую красоту», «вне великого смысла всеобщего роста жизни», рождающей «силу все более совершенных индивидов»¹³¹. Преодоление брандовского императива, к которому призывал и Анненский, ставилось в духовной истории его современников одним из факторов возвышения личности. Вопреки Бранду обретал тогда

¹²⁸ Например, в работе об Ибсене Н. К. Михайловского (1896).

¹²⁹ Г. В. Плеханов. Гейрик Ибсен. СПб., 1906.

¹³⁰ Г. В. Плеханов. Литература и искусство. М., 1948, стр. 789.

¹³¹ А. В. Луначарский. Ибсен и мещанство (1907). — А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 5, стр. 105.

внутреннюю свободу и цельность лирический герой «Возмездия», «появ, что жизнь безмерно боле, // чем quantum satis Бранда воли...». Героя Блока вед тот же «горький опыт», в котором видел залог возрождения личности и Анненский: опыт страданий, обид, утрат. Но с драматической темой страдания в финале «Возмездия» сплеталась светлая, «пушкинская» тема прекрасного мира. В нем, вечном и растущем, черпал герой Блока ту силу обновления, которую мучительно и тщетно искал Анненский.

* * *

Вторую «Книгу отражений» заключает статья «Искусство мысли». В ее заглавии обозначен вершинный для Анненского тип творчества. Этапы его развития: античная трагедия—Шекспир—Достоевский—Горький. Творчество Чехова, по мнению Анненского, находится вне этой линии, так как обостренная восприимчивость к внешнему мешает якобы художнику проникнуть в глубину вещей.

Ограничение сенсуального начала и утверждение интеллектуальности в искусстве было, по сути дела, опровержением основ импрессионизма. Парадоксальным здесь оказывалось то, что сам Анненский в своей лирике, да и в своей критической прозе (если иметь в виду ее стиль и характер восприятия) с импрессионизмом не порывал. Более того, критик эстетически оправдывал его, когда говорил о средствах выражения современного «я»: в статье «Бальмонт-лирик» главные книги поэта с их безудержным разливом импрессионистской образности получают высокую оценку. Противоречие это объясняется не просто непоследовательностью мысли Анненского. Оно должно быть понято в свете двойственности самого импрессионистического искусства. Пафос предельного приближения к действительности ради иллюзии ее воссоздания, свойственный импрессионизму «первой волны», Анненскому чужд. Любое жизнеподобие в искусстве, чем бы оно ни достигалось — натуралистической дотошностью или импрессионистической мгновенностью отклика, для Анненского — «непужная правда», если воспользоваться брюсовским определением¹³². Оживив статую, Пигмалион вынес ей «суровый приговор», ибо уничтожил чудо творчества (II, 102). Крайнее проявление плоского жизнеподобия

¹³² В статье под этим названием («Мир искусства», 1902, № 4) Брюсов третирует эстетическую позицию Художественного театра как натуралистическую. Анненский, анализируя «На дне», отвергал попытки Художественного театра передать «нестройный гул жизни» средствами сценической иллюзии. По мнению критика, «хлопанье дверей... свист капилка, плач ребенка» могут лишь помешать проникнуть в глубину замысла Горького (I, 128).

бия — это натуралистическая скульптура генуэзского Сатро сано, которая рабски увековечивает «редингот заказчика». Высокая правда искусства — «белый дольмен» роденовского «Бальзака»: «это был не сам Бальзак, а трепетная мысль художника о Бальзаке» (II, 103). Импрессионизм Родена — инструмент для выражения духа явления, его «загадки». Такой «вторичный» импрессионизм близок Анненскому-поэту и Анненскому-критику¹³³.

Роден, чье имя не раз возникает на страницах «Книг отражений» в ходе обоснования их автором своей эстетической позиции, был одним из тех художников рубежа веков, в творчестве которых грань между импрессионистским и экспрессионистским оказывалась подвижной (раннее выражение экспрессионистских тенденций в европейской скульптуре истории течения видят уже в «Гражданах Кале»). Выше говорилось о диалектике импрессионистических и экспрессионистических тенденций в русской литературе в пору перелома от революции к реакции. События 1905 года и «его страшного соседа», как назвал год разгула царского террора Анненский, усилили в творчестве поэта мотивы душевного надрыва, тоски, внутренней кары за происходящее; тогда же обозначились предэкспрессионистские устремления в его стиле. Анненский обращается к Л. Андрееву, которого недавно же принимал¹³⁴. В повести об Иуде Анненского особенно интересовали новые экспрессионистские средства выразительности¹³⁵. Привлекает Анненского у Андреева и самый тип творчества, которое живет идеей, а не «приливом непосредственных впечатлений» (II, 52). Тем самым, повесть Андреева, по мнению Анненского, близка произведениям Достоевского не только в социально-психологическом отношении, но и типологически. Соответственно, Андреев находит свое место в той линии русской прозы, к коей

¹³³ Примечательно в данном отношении отзыв Анненского о стихотворении М. Володина «Лиловые лучи» (из цикла «Руанский собор», 1907). Живописный план, импрессионистические переливы света и цвета отделили здесь план смысловой. Анненский советует поэту пойти в образе готического храма «другую красоту», например, красоту страданий и милосердия в истории святой Агаты. Тогда самоцельный «образительный» цвет приобретет выразительный смысл, донесет идею (см.: П. Ф. Анненский. О современном лиризме. — «Аполлон», 1909, № 1, стр. 10).

¹³⁴ О «дубочном дидактизме» Андреева см. в письме к Е. М. Мухомой от 8 марта 1907 г. («Известия АН СССР», серия литературы и языка, т. XXXII, вып. 1, стр. 53).

¹³⁵ Например, внимание Анненского постоянно останавливает распространенный у Андреева прием реализации метафоры (излюбленный экспрессионистами — Мазерелем, ранним Маяковским и мн. др.). Образ «проклятой постройки» Пуды (т. е. растущей в его мозгу идеи предательства), возникший у Андреева как осуществление ходовой метафоры «работа мысли», идентичен образам типа «пожар сердца» в стихотворениях «Кипарисового ларца», производным от метафор повседневной речи.

Чехов — антипод Достоевского (а значит и Горького, Андреева), по Анненскому, не может быть отнесен¹³⁶.

Отождествление метода Чехова с эмпиризмом натуралистического или импрессионистского толка было, разумеется, глубоким заблуждением критика. Но волновавший его идеал искусства «большого стиля» был актуален и сближал Анненского с насущными эстетическими исканиями времени.

Символистам, не видевшим путей к высокому искусству вне теургии, была чужда позиция Анненского, отрицавшего идею теургического творчества. Для Анненского же к концу его жизни (как это видно из его статьи «О современном лиризме», 1909) символизм — не влиятельное течение русской мысли, а исчерпавшая себя литературная школа, поначалу выдвинувшая ряд больших поэтов. Среди них симпатии Анненского оказывались на стороне Блока второго тома, автора «Незнакомки», становившегося уже «боком» к символизму, а не на стороне продолжавшего творить легенду о нем Вячеслава Иванова. «Алхимик слова», который его «цедит, кромсает и прессует, чтобы приготовить *«свое слепительное Да»*, Вяч. Иванов по-прежнему возбуждает в Анненском «интерес, даже трепет... перед его знанием и искусством»¹³⁷. Но Анненский не примет элитарной «тайнописи» Иванова-мифолога, ибо «миф тем-то ведь и велик, что он всегда общенароден»¹³⁸. Иванов для Анненского все более далекий, «другой». Так озаглавлено его послание корифею символизма¹³⁹. Анненский рисует здесь тип художника, полярный собственному: поэт-олимпиец, увенчанный при жизни, «бог», который, испепеляя несогласных, остается чист. Иной облик у лирического героя. Он не столько поэт, сколько «моралист» (указание Анненского на этический смысл своего творчества), он «ненужный гость» на символистском шире, не избавивший своих сомнений и тоски, т. е. не обретший «синтеза».

Исследователь Блока справедливо указывает на перекличку с этим стихотворением Анненского известного блоковского послания «Вячеславу Иванову», написанного позже¹⁴⁰. Пророку «горнего» символизма противостоят его «печальные» отщепенцы, не покинувшие «пыльного перекрестка» жизни.

¹³⁶ Андреев и Чехов противопоставлены в наброске Анненского об «Анфисе» Л. Андреева в связи с «Тремя сестрами» (газета «Голос севера», СПб., 6 декабря 1909 г., № 1).

¹³⁷ «Аполлон», 1909, № 1, стр. 39.

¹³⁸ Там же, стр. 16.

¹³⁹ Иванов здесь не назван, но то, что «другой» — это именно он, видно и из содержания, и из встречного послания Иванова, прямо адресованного Анненскому.

¹⁴⁰ Павел Громов. А. Блок, его предшественники и современники, стр. 217—218.

Не менее показательны для размежевания поэтов и другое послание, позабытое исследователями. Оно адресовано Вяч. Ивановым «Ивн. Ф. Анненскому» и помечено сентябрем 1909 г.¹⁴¹

Зашифрованное особенно тщательно, это стихотворение было по-видимому, укоризненной репликой Иванова на «Вторую книгу отражений». Анненский, «обнажитель беспощадный», по мнению Иванова, «святотатственным» вторгается в тайное тайных творчества, ибо не верует в его запредельный смысл. Озаглавив стихотворение «Ultimum valed», Иванов прощался с Анненским, поэтом-противником. За стремление «к импрессионистическому эффекту разоблачения» отнес Иванов к «низшему» роду символистского искусства и лирику Анненского, высказывая (уже после смерти поэта) ее итоговую оценку¹⁴². Но в трагедии «Фампра-кифаред» Иванов усмотрел знак прихода Анненского «на порог мистики» и свидетельство идеалистического понимания им искусства¹⁴³. Тем самым отщепенец «высокого» символизма как бы приближался к его «истине».

Однако образ незрячего и оглохшего лирика, созданный Анненским в его последней драме, шире и значительнее приданного ему Ивановым смысла. «Фампра» прежде всего продолжал стержневую у Анненского тему творчества-муки, страдных поисков гармонии. Символ Фамиры восходит к романтическому образу поэта, который, отрешаясь от внешнего, обретает истинную мудрость. Таков, например, создатель «Одиссеи», в чьей слепоте — «прозренье мысли мудрой» (Кипс — «Гомеру»). Вместе с тем, в трагедии о Фампре своеобразно преломились и последние размышления Анненского о современном искусстве: художника создает не познренность зрения, а «прозренье мысли», устремленность к высокой идее.

Так завершались в сознании одного из самых чутких поэтов начала века его эстетические искания. Средствами субъективной импрессионистической критики «Отражения» Анненского утверждали социально значительное и интеллектуально богатое искусство; самоуглубленная лирика искала новых форм для выражения объективного и общезначимого. Русский импрессионизм начала века, осуществляя себя с предельной полнотой в поэзии Бальмонта и совершенствуясь как одно из средств воплощения человека и мира в психологической лирике Анненского, приходил к самоотрицанию ради новых, подсказанных временем, эстетических поисков и свершений.

¹⁴¹ Вошло в книгу I собрания стихотворений Вяч. Иванова «Cor ardens» (М., «Скорцлов», 1911).

¹⁴² Вяч. Иванов. О поэзии И. Ф. Анненского. — «Аполлон», 1910, № 4, стр. 17.

¹⁴³ Там же, стр. 23—24.