

И. Ф. АННЕНСКИЙ —
ИНТЕРПРЕТАТОР И. С. ТУРГЕНЕВА

ЛЕА ПИЛЬД

Тема нашего исследования — анализ статьи «Умиравший Тургенев» (1906) в «Книгах отражений» И. Анненского. Непосредственно на эту тему в контексте более широкой проблематики рецепции Тургенева у Анненского написана работа Н. Ашимбаевой «Тургенев в критической прозе И. Анненского».¹ Автор статьи рассматривает концепцию тургеневского творчества у Анненского на фоне общесимволистского толкования произведений Тургенева. Н. Ашимбаева видит своеобразие Анненского в большей «реалистичности» восприятия тургеневских текстов по сравнению с другими символистами, в отсутствии соотнесения произведений Тургенева с выражением «сверхреальных» сущностей, как это в большинстве случаев было принято делать в символистской критике, начиная с работы Д. С. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» (1893).² Кроме того, автор вышеуказанной статьи усматривает близость тематики произведений и отдельных элементов миропонимания между «таинственными» повестями Тургенева и творчеством Анненского, осознанную самим Анненским. Эта близость, по мнению Н. Ашимбаевой, проявляется, в частности, в развитии в «таинственных» повестях Тургенева и поэзии Анненского темы «невозможного», «недостижимого».³

Нашей целью является, во-первых, попытаться показать, как Анненский сам соотносил тургеневское творчество с различными течениями в русском символизме конца XIX — нач. XX в. и, во-вторых, несколько конкретизировать представление о близости отдельных мотивов в новеллах Тургенева 1870-х — нач. 1880-х гг. с некоторыми темами лирики Анненского.

В статье «Умиравший Тургенев» И. Анненский развивает по крайней мере две, тесно связанные друг с другом, темы: тему смерти («умирания») художника и произведения искусства и тему соотношенности творчества Тургенева с «новым» искусством. «Смерть» произведения искусства, понятая Анненским как отсутствие контакта художника с читателем, составляет отдельный тематический комплекс в лирике Анненского, развернутый более детально в «Кипарисовом ларце» (1910). По словам Л. Я. Гинзбург, лирический герой Анненского «не в силах овладеть прекрасным миром», в частности, потому, что «сцепление» между мирами «бесцельно», непонятно.⁴ Таким образом можно предположить, что тема несостоявшегося контакта поэта с читателем отчасти связана с общей мировоззренческой установкой Анненского — его агностицизмом.⁵ Вместе с тем, отраженные в лирике Анненского сомнения лирического героя в эстетической ценности созданных им произведений (см., напр., стихотворения «Другому» в разделе «Складни» сб. «Кипарисовый ларец», «Ненужные строфы» в «Тихих песнях») имеют бесспорно и *автобиографический* подтекст. Например, в письме к А. В. Бородиной от 29 ноября 1899 года Анненский своему будущему в литературе уделяет очень скромное место: «<...> питаю твердую надежду в пять лет довести до конца свой полный перевод и художественный анализ Еврипида, первый на русском языке, чтобы *заработать себе строчку в истории литературы* <курсив мой. — Л. П.>».⁶ Семь лет спустя, уже будучи автором опубликованного сборника «Тихие песни», Анненский замечает: «Зачем не дано мне дара доказать другим и себе, до какой степени слита душа моя с тем, что не она, но что вечно творится и ею» (КО: 466).

Согласно представлению Анненского о творчестве как *внеиндивидуальном* начале,^{6а} произведение искусства после смерти художника, его создавшего, не умирает, а *продолжает свою жизнь* в бесчисленных интерпретациях: «Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят "Гамлета"» (КО: 205).

Однако в лирике Анненского мы находим мотивы «застывания» и «онемения», связанные с семантикой *исчез-*

новения художественного произведения, уничтожения его для последующих возможных восприятий. (См., напр., стихотворение «Офорт» в «Трилистнике бумажном»: «Ясен путь, да страшен жребий: / Застывшая онеметь <курсив мой. — Л. П.>⁷). В первом стихотворении «Трилистника бумажного» «Ты опять со мной, подруга осень» лирический герой в «застылости» осеннего пейзажа прозревает «пустоту» «тайн слов», т.е. отсутствие смысла творчества: «Но сквозь сеть нагих твоих ветвей / Никогда бледней не стыла просинь <... > Знаешь что... Я думал, что больнее / Увидать пустыми тайны слов» (90—91).

В «Умиравшем Тургеневе» Анненский пытается выявить те причины, по которым не происходит контакта произведения с читателем, почему искусство «умирает». Один из повторяющихся в статье мотивов — «застывание», «неподвижность»: «Эта осень и была его последней повестью: то серой, то розовой, еще старательно четкой и в мягких, но уже застывших контурах» (КО: 37); «Еще немного, — пишет Тургенев, — и я даже сам не буду желать выходить из этой неподвижности, которая не мешает мне ни работать, ни спать <... > Вы скажете, может быть, что *застылость* контуров повести подсказана мне именно этим письмом <курсив мой. — Л. П.>» (КО: 38). Повесть Тургенева «Клара Милич» (1882) Анненский определяет как «застывшую в контурах». Эта повесть, в понимании его, находится как бы на грани «умирания» и «смерти», подобно Тургеневу — человеку и художнику в последние месяцы жизни. С точки зрения Анненского, умирающий Тургенев уже не способен справиться с рядом задач, которые он перед собой ставит и, таким образом, эстетический уровень произведения снижается по сравнению с другими, предыдущими повестями Тургенева.

Слабость Тургенева-художника проявляется, по Анненскому, в том, что его герои существуют в хронологически сдвинутом пространстве, хотя действие происходит в 70-е гг. прошлого века: «Аратов даже окружен анахронизмами. Автор "Нови" дает ему в друзья Купфера. С виду этой такой живой и восторженный юноша, а на деле ведь это же — тень, это студент 40-х годов, которого забыли похоронить <... > Да его хоть сейчас в кружок к Рудину, этого Купфера. И что общего у него с концом 70-х годов, когда заставил его жить Тургенев. Неужто Купфер читал брошюру Драгоманова и переживал вместе с нами "Четыре дня" Гаршина?» (КО: 39).

Как считает Анненский, Тургенев отчасти теряет способность исторически точно изображать характеры — способность, которая считалась и считается одной из основных особенностей Тургенева-художника. Однако, по мысли Анненского, ослабление способности исторически осмыслять реальность как бы предваряет то, что рано или поздно случается с произведениями выдающихся художников. Эти произведения теряют свою историческую актуальность. Так, в статье «Что такое поэзия?» (1911) Анненский пишет: «Когда люди перестали различать за невнятным шорохом гексаметра плеск воды об ахейские весла, дыхание гребцов, злобу наступающего и трепет наступаемого, они стали искать у Гомера новых символов» (КО: 204). Анненский, по-видимому, не случайно противопоставляет 70-м гг. именно 40-е гг., в атмосферу которых погружены персонажи Тургенева Аратов и Купфер. 1840-е гг. в истории русской литературы противостоят 70-м по степени выраженности интереса к проблемам «эстетизма». Ведь в кружке Рудина, о котором говорит Анненский, реальность осмыслялась сквозь призму немецкой философской эстетики, и эстетическим идеалом этого кружка была *красота как гармония*. В начале 80-х гг., в противовес этому, психологическое состояние Тургенева определяется тоской по *несбывшейся, невоплотившейся красоте*.

Вместе с тем, по мысли Анненского, Тургеневу не удалось передать динамику развивающегося чувства Аратова — главного героя повести, которого Анненский психологически отождествляет с автором: «Вы скажете, что, наоборот, действие в «Кларе Милич» движется, что темная страсть Аратова нарастает <...> О нет, это один мираж. *Растет не страсть, а недуг* <курсив мой. — Л. П.>» (КО: 38). Отсутствие драматизма и напряжения в страсти Аратова, по Анненскому, — отражение не только физиологического и психологического состояния Тургенева, но и его мировоззренческой установки, связанной с сомнением в трансцендентном существовании: «Аратов выносит ряд опустошений и кончается. Именно кончается. Смерти нет <...> Я не думаю, чтобы Тургенев, несмотря на свою склонность к мистицизму даже, верил в бессмертие» (КО: 40).

По мысли Анненского, понятие красоты для Тургенева неразрывно связано с идеей ее *реализации*. Поскольку Аратов — это психологический двойник Тургенева, то

его чувства не могут быть полнокровными в процессе переживания одного лишь стремления к красоте. С точки зрения Анненского, стремление к прекрасному уже включает в себя представление о красоте и счастье наряду, разумеется, со страданием.⁸ По Анненскому, Тургенев и в своей прошедшей жизни не ощущает *подлинности* бытия красоты, поскольку склонен был более не верить, чем верить в бессмертие души и потустороннюю гарантию бытия прекрасного: «Поистине человек — неблагоприятнейшая из тварей. . . чем полнее наливают ему кубок, тем горячее будет он верить, что там была лишь одна капля и та испарилась, едва успев освежить ему губы. Надо быть заправским неудачником, чтобы рано утомиться жизнью и сказать себе <...> довольно. Тургенев провел счастливую жизнь — как Гете, он был и красив, и гениален, и любим, и сам умел любить, — и все же на 65 году жизни он создал Клару Милич, т.е. воспроизвел ощущение *непознанного* <курсив мой. — Л. П.>» (КО: 42).

Таким образом, снижение эстетического звучания творчества Тургенева связано, по Анненскому, с углублением сомнений писателя в потустороннем существовании прекрасного.

Судя по высказываниям Анненского в статьях и письмах, проблему отсутствия контакта художественного произведения с читателем он связывал также с понятием «слова-штампа»: «Слово слишком грубый символ. . . Слово «пошлили, затрепали, слово на виду, на отчете. . . На слово налипли шлаки национальности, инстинктов — слово, к тому же, еще и лжет» (КО: 466). Большинство читателей, как считает Анненский, приучило себя видеть и узнавать в произведении словесного искусства знакомое, привычное: «Поэтическое слово не смеет быть той капризной струей крови, которая греет и розовит мою руку: оно должно быть той рукавицей, которая натягивается на все ручные кисти, не подходя ни к одной» (КО: 93).

Статья «Умиравший Тургенев» также развивает эту тему. Она начинается с подробного описания похорон Тургенева. Наблюдающий и одновременно участвующий в похоронах автор замечает резкое несоответствие надписей на венках и реально происшедшего (физическая смерть Тургенева): «"Великому. . ." "Подвижнику. . ." "Певцу. . ." — певцу с сукровицей на атласной подушке гроба!» (КО:С. 36). Шаблонное представление о бессмертии художника находится в остром контрасте со смер-

тью, которая действительно произошла и проявляет себя непосредственно в тленности. Возможно, что Анненский полемически ориентируется здесь на статью Мережковского «Памяти Тургенева», опубликованную в годовщину десятилетия смерти писателя. Автор статьи высказывает мысль прямо противоположную: «Но где же тление? Где же прах? Где ужас смерти? В эту годовщину мы прозреваем еще одну победу человеческого духа над смертью и временем. Это — первые десять лет бессмертия <курсив мой. — Л. П.>».⁹

По Анненскому, читатели и литераторы, мыслящие штампами, не способны к подлинному проникновению в творчество Тургенева. Его творчество умирает — вместе с самим автором.

Исчезновение произведения искусства, «онемение» художника для последующих поколений происходит, однако, не только потому, что большинство читателей привыкло видеть в словесном произведении поэтические штампы. Концепция поэтического слова Анненского предполагает невыразимость словесного символа в противовес символам музыкальным.¹⁰ Поэтому «непонимание» того или иного автора может возникнуть и в рамках литературной эволюции как отсутствие связи между автором и последующим литературным поколением. Описывая похороны Тургенева, Анненский выделяет только одного из говоривших речи на могиле писателя: «<...> ученый-ботаник в распушенных седирах говорил над его могилой речь о давно погасших звездах, и слова его падали старчески-медленно, а рядом также медленно падали с дрожащих веток желтые листья» (КО: 37). Как уже неоднократно отмечалось исследователями, «ученый-ботаник» — это Андрей Бекетов, профессор, ректор Петербургского университета и дед поэта Александра Блока.

Мотив опадания (увядания) осенних листьев часто, начиная со стихотворений сборника «Тихие песни», связан у Анненского с символикой смерти, исчезновения, сомнения в высоком смысле посюстороннего существования и, в частности, в эстетической ценности художественного произведения: «Как чахлая листва пестрима увяданьем / И безнадежностью небес позлащена, / Они <стихи — Л. П.> полны еще неясным ожиданьем, / Но погребальная свеча уж зажжена» (63). (См. также стихотворения «Листы» в «Тихих песнях», «Осенний романс» в «Раз-

метанных листах»). Слова «ученого-ботаника» (Бекетова) «падают» подобно осенним листьям и, следовательно, подобно им исчезнут, «коснутся праха». Бекетов и Тургенев здесь для Анненского — люди одной культуры — демократической дворянской культуры XIX в., которая, по Анненскому, в будущем не во всем будет понята приемниками и отчасти подвергнется забвению. Например, как показывает Анненский, демократический (в частности, народнический) гуманизм 70-х годов Тургенев перед смертью забывает уже сам: его герои Аратов и Купфер живут в 70-е гг., но не читают ни Гаршина, ни Глеба Успенского. В «Кларе Милич», таким образом, этический пафос произведений Тургенева, столь важный для Анненского, ослабевает. В том, что Тургенев перед смертью, все больше разочаровываясь в идеале красоты как гармонии, склоняется к индивидуализму, Анненский усматривает проявление элементов узкого доктринерства в мировоззрении Тургенева, которые, по Анненскому, и прежде были присущи Тургеневу. Например, в статье «Символы красоты у русских писателей» (1909) Анненский писал: «Красота у него <Тургенева. — Л. П.> непременно берет, потому что она — самая *подлинная власть*. Красота у него обезволивает, обессиливает» (КО: 134).

Представление о «власти», «господстве», «обладании» в критической прозе Анненского неизменно связывается с мыслью об устойчивом, догматическом мировоззрении того или иного писателя: «А кто не читал таких страниц Толстого, которые просто-таки дурманят нас миражем господства над жизнью» (КО: 137). Творчество Толстого, по Анненскому, антимузыкально; так как в основе его лежит устойчивое, догматическое миропонимание, которое предполагает однозначное толкование поэтических образов.

Под мировоззренческой узостью Тургенева Анненский, по-видимому, понимал его веру в разумность и целесообразность исторического процесса. Недаром Анненский не рассматривал в критической прозе романы Тургенева и практически не обращался к тургеневским романским персонажам в своей лирике. В «таинственных» повестях Тургенева Анненский, наоборот, видит проявление «музыкального» начала, т.е. потенциальной возможности бесчисленных интерпретаций. Так, ярким выражением «музыкальности» для Анненского является повесть Тургенева «Странная история», которой посвящена статья во 2-ой «Книге отражений». Героиня повести загадочна, по Ан-

ненскому, не только для читателя, но и для автора, так как красота ее «не имеет ясной цели».

Возвращаясь к проблеме соотношенности творчества Тургенева с символизмом в восприятии Анненского, следует отметить, что в символистах «младшего» поколения (Блок) и шире — в символистах, исповедующих «утопический эстетизм»^{10а} (Мережковские) Анненский склонен усматривать продолжателей тургеневской традиции в меньшей степени, чем в символистах, ориентированных на «чистый эстетизм» (творчество К. Бальмонта и творчество самого Анненского). Несмотря на высокую оценку Блока-поэта в статье «О современном лиризме» (1909), Анненский невысоко оценивает Блока как носителя определенного мировоззрения. Узким, доктринерским кажется ему и мирозерцание Мережковского. В письме к Т. А. Богданович от 6 февраля 1909 года Анненский пишет: «<...> у Мережковских именно отвлеченности-то и нет, <...> у них инстинкты да самовлюбленность проклятая, <...> у них не мысль, а золотое кольцо на галстуже. С эдеком можно грызться, даже нельзя не грызться <...>. Но в Блоке можно только увязнуть. Искать Бога — Фонтанка 83. Срывать аплодисменты на Боге... на совести. Искать бога по пятницам — какой цинизм!» (КО: 485).

По Анненскому, в миропонимании Мережковских и Блока нет элементов неопределенности. Все жестко, определено, устойчиво. Подобно тому, как творчество Толстого, благодаря однозначно выраженной авторской позиции, лишено потенциальных значений, творчество символистов, ориентирующихся на утопический эстетизм, с трудом вбирает в себя литературную традицию. По Анненскому, интерпретация произведений Тургенева Мережковским (а, следовательно, и «младшими» символистами) не соответствует их настоящему смыслу. Эти произведения «умирают», будучи восприняты односторонне.

В «Кларе Милч» Анненский обнаруживает не только те смысловые пласты, которые «умирают» в процессе дальнейшей литературной эволюции, но и «неумирающие» символы, которые могут быть интерпретированы в «новом» искусстве. Доминантой художественного творчества Тургенева Анненский считает изображение красоты как «непознанного»: «Клара как символ это — трагизм красоты, которая хочет жизни и ждет воплощения <...> И вот еще раз уходит от людей красота, невоплощенная

и нелюбимая» (КО: 42—43). Творчество Тургенева близко эстетическим установкам Анненского не просто потому, что Тургенев считает красоту и искусство наивысшими ценностями реальности,¹¹ но и потому, что, по Анненскому, в миропонимании Тургенева *агностицизм* перевешивает представления об отдельных сферах реальности как целесообразных и разумных (историософские взгляды Тургенева). Сближая Тургенева с «новым» искусством, Анненский, как уже говорилось, считает продолжателями тургеневской традиции сторонников концепции «чистого эстетизма». Так, в статье «Бальмонт-лирик» (1906) речь идет об отражении в поэзии Бальмонта «я» современного поколения. В третьей части статьи Анненский говорит об изменении самосознания современного человека по сравнению с предыдущими поколениями: «Наследственность, атавизм, вырождение, влияние бессознательного, психология толпы, *la bête humaine*, боваризм — все эти научные и художественные обогащения нашего самосознания сделали современное я, может быть, более робким и пассивным, но зато и более чутким и более глубоким, сознание безысходного одиночества и мистический страх перед собою — вот главные тона нашего я» (КО: 101). Далее говорится о том, что «отягощенное грузом познания» «я» современному человеку испытывает страх перед жизнью и стремится к слиянию с «не-я» — с миром. Для того, чтобы передать «тончайшие оттенки внутренней жизни «я», нужна, по Анненскому, «музыкальная потенция слова», «беглый язык намеков, недосказов и символов», который Анненский как раз и находит в поэзии Бальмонта.

В «Умиравшем Тургеневе» Анненский называет Аратова «нашим изменившимся я». Аратов как персонаж в истолковании Анненского наделен некоторыми чертами, которые Анненский приписывает коллективному образу современного человека: «Тургенев дал нам образ Аратова в анализированном, я бы сказал даже, препарированном виде: вот черты, которые Аратов унаследовал от отца, вот и другие, полученные от матери <...> А кстати, не потому ли последний герой Тургенева был назван Яковом, что Тургенев особенно любил это имя <...> и гордился своим отдаленным предком — Яковом Тургеневым. Вот, оно, мол, когда еще мы, Тургеневы, были западниками и брили головы славянофилам?» (КО: 42). Внутренний мир Аратова, по Анненскому, объясняется наследственными чертами, кроме того, сопоставление Якова Аратова с от-

даленным предком самого Тургенева, возможно, намекает на вырождение (слабый, пассивный Аратов противопоставляется волевому предку Тургенева). Наконец, определяющей чертой внутреннего облика Аратова Анненский считает его мистическую настроенность и страх перед жизнью: «Он боится слез... боится не как сибарит и не как спартаец, — а как чертежник, из опасения закапать картон» (КО: 39).

Как считает Анненский, Тургенев изображает современного ему самому героя (несмотря на некоторую хронологическую сдвинутость образа), и отчасти предвосхищает психологический настрой человека начала XX века, его потребность в «музыке символов».

Творчество Тургенева в целом Анненский считал «музыкальным», т.е. содержащим множество потенциальных смыслов. В нежелании Тургенева прозревать трансцендентную сущность красоты, его агностицизме, Анненский и усматривает связь Тургенева с «новым» искусством, основу для множественных интерпретаций тургеневских текстов.¹² Вместе с тем, в стремлении Тургенева искать высший смысл красоты только в гармонии Анненский видел мировоззренческую и эстетическую узость. В акцентировании именно этой стороны тургеневского творчества последующим литературным поколением (символисты, ориентирующиеся на «утопический эстетизм») Анненский видит «смерть» произведений Тургенева, их несостоявшийся контакт с читателем.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Ашимбаева Н. Тургенев в критической прозе И. Анненского // Известия Академии Наук Казахской ССР: Сер. филологич. — 1984. — N 1.
- 2 Ашимбаева Н. Указ. соч. — С. 62.
- 3 Там же. — С. 57—59.
- 4 Гинзбург Л. О лирике. — Л., 1974. — С. 315.
- 5 См. об этом: Лотман М., Минц З. Статьи о русской литературе. — Таллинн, 1989. — С. 30.
- 6 Анненский И. Книги отражений. — М., 1979. — С. 447. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием в скобках страницы: КО.
- 6а См. об этом: Пономарева Г. Понятие предмета и метода литературной критики в критической прозе И. Анненского //

- А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сб. VII / Учен. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1986. — Вып. 735. — С. 130.
- 7 Анненский И. Стихотворения и трагедии. — Л., 1990. — С. 120. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием в скобках страницы.
- 8 См. об этом у Л.Я.Гинзбург: «Для Анненского — мир — источник не только страха, но и красоты; не узкой, эстетной красоты, но понимаемой широко (до неопределенности), включающей творчество, природу, любовь, самое чувство жизни и переходящей в счастье» (Гинзбург Л. О лирике. — С. 317).
- 9 Мережковский Д. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. — М., 1991. — С. 180–181.
- 10 См. об этом, напр.: Подольская И. И. Анненский — критик (КО: 537–638).
- 10а О течениях внутри символизма см.: Минц З. Г. Об эволюции русского символизма: (К постановке вопроса: тезисы) // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сб. VII. — Тарту, 1986. — С. 7–24.
- 11 См. об этом, напр.: Астман М. Тургенев и символизм // Записки русской академической группы в США. — Нью-Йорк, 1983. — Т. 16. — С. 168.
- 12 Р. Тименчик указал на то, что И. Анненский выполнял роль литературного посредника в процессе восприятия творчества Тургенева поэтами-акмеистами. См.: Тименчик Р. Заметки об акмеизме (III) // Russian Literature. — 1981. — N 9. — С. 181.