

И.И.Чекалов

ПОЭТИКА МАНДЕЛЬШТАМА
И РУССКИЙ ШЕКСПИРИЗМ
XX ВЕКА

И. И. Чекалов

**ПОЭТИКА МАНДЕЛЬШТАМА
И РУССКИЙ ШЕКСПИРИЗМ
XX ВЕКА**

**Историко-литературный аспект
полемики акмеистов и символистов**

Москва

Радикс

1994

ББК 83.3/2 Рос-Рус/6
Ч 37

Издание осуществлено
при содействии фирмы «Полимед»

Редактор Ю. А. Арпишкин

ISBN 5-86463-022-5

© И. И. Чекалов, 1994
© Радикс, 1994

Среди тютчевских параллелей «Грифельной оды» (1923), которые раскрывает Д. М. Сегал¹, обращает внимание — с точки зрения поставленной в данной работе задачи — та из них, где и у Тютчева, и у Мандельштама идет речь о противопоставлении дня и ночи и соответствующей раздвоенности их восприятия². Начальные строки стихотворения Тютчева, приводимого Д. М. Сегалом, — «О вещая душа моя!», — как отмечает Вяч. Вс. Иванов (хотя и не по поводу «Грифельной оды»), «имеют полное соответствие в словах Гамлета»³.

Присутствие в ассоциативной сфере «Грифельной оды» шекспировского слова, его ассоциативная причастность к «опосредствованному лирическому сюжету» (Л. Я. Гинзбург) стихотворения расширяют наши представления о диапазоне шекспиризма у Мандельштама: если в таких произведениях, как в его переводе из Тициана Табидзе «Бирнамский лес» (1921) или собственном творчестве Мандельштама — «И Шуберт на

¹ Сегал Д. М. *Смысловая структура «Грифельной оды»* // *Russian Literature, Special Issue devoted to the Poetry of Osip Mandelštam, Mouton, The Hague, Paris, 1972, p. 49—102.*

² Там же, с. 84. В приводимой тютчевской параллели Д. М. Сегал сосредоточен лишь на «субъективном аспекте взаимоотношения дня и ночи», однако представляется, что следует также подчеркнуть мотив раздвоенности души, общий для Тютчева («жилище двух миров») и Мандельштама («с двойной душой»).

³ Иванов Вяч. Вс. *Комментарий к работе Л. С. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце датском У. Шекспира».* — В кн. *Выготский Л. С. «Психология искусства», М., 1968, с. 539.*

воде...» (1934) и «Стихи о неизвестном солдате»⁴ — мы встречаемся прежде всего с прямыми именованями Шекспира, его персонажей и реалий его пьес, то в «Грифельной оде» сталкиваемся с косвенным указанием на шекспировское слово.

Вместе с тем соприсутствие в данном указании тютчевского слова свидетельствует не только о разнообразии ассоциативных возможностей «упоминательной клавиатуры» и ее искусном устройстве у Манделъштама, но и о вероятности глубинных связей его поэтики с русским шекспиризмом как составной части процесса проникновения образного строя шекспировской драматургии в самые недра русского поэтического языка, и с этой точки зрения представляет также немалый интерес.

Однако постановку этой последней проблемы можно иметь в виду пока лишь в перспективе, ибо непроясненным все еще остается целый ряд вопросов — как в плане толкования манделъштамовского текста и определения ареала его суггестивности (в смысле возможного значения слова по Б. В. Томашевскому), так и в историко-литературном плане, — которые должны ее предварять.

Именно предваряющий характер и носит настоящее исследование, имеющее в качестве одной из своих целей свести воедино высказывания Манделъштама о Шекспире и ту полемику 1910-х годов акмеистов с символистами, на фоне которой в значительной степени сформировалось отношение Манделъштама к шекспировскому слову.

⁴ Тексты Манделъштама цитируются по следующим изданиям: *О. Манделъштам. Стихотворения. Составление, подготовка текста и примечания Н. И. Харджиева. Л., 1968; Осип Манделъштам. Собрание сочинений. Т. I—II. Вашингтон, 1964—1966; III, Межд. литературное содружество, 1969; т. IV (дополнительный), Paris, 1981. (Ссылки на это издание в тексте); О. Манделъштам. «Слово и культура». Составление и примечания П. Нерлера. М., 1987. (Далее: «Слово...»); Осип Манделъштам. «Стихи о неизвестном солдате». — *Новый мир*, 1987, № 10; Осип Манделъштам. «Камень». Издание подготовили Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин. Л., 1990. В работе использованы примечания к этим изданиям. Отдельных ссылок на них, как правило, не дается.*

В стихотворении Мандельштама «Домби и сын» (1914) есть такие строчки:

Когда, пронзительнее свиста,
Я слышу английский язык <...>

Это восприятие языка с его внешней стороны: им — во всяком случае, в молодости — Мандельштам не владел⁵, а к Англии и к англичанам испытывал, по свидетельству С. П. Каблукова, откровенную неприязнь (ср. «Собирались эллины войною», 1916)⁶. В своих мемуарах Н. Я. Мандельштам так пишет о приобретении Мандельштама к Шекспиру: «Его ранило, если я знала что-то, чем он не интересовался, или ленилась читать с ним итальянцев или испанцев. В последние годы я много читала Шекспира, и он ревновал, а под конец написал мне, чтобы я научила его своим англичанам. Мою любовь к живописи, очевидно неискоренимую, он сразу забрал себе и так же решил поступить с Шекспиром»⁷. Здесь идет речь о Шекспире на языке подлинника, что подтверждается также сообщением Ахматовой: «С необычайной легкостью О. Э. выучивал языки. <...> Незадолго до смерти просил Надю выучить его английскому языку, которого совсем не знал»⁸.

Знакомство Мандельштама с Шекспиром началось не на языке оригинала. «Шекспир по-немецки» [II, 95—96] — одно из его ярких юношеских впечатлений, ему запомнились тома сочинений Шекспира, хранившиеся на отцовской полке книжного шкафа, — «старые лейпцигско-тюбингские издания, кубышки и коротышки в бордовых тисненых переплетах, с мелкой печатью, рассчитанной на юношескую зоркость, с мягкими гравюрами, немного на античный лад» [II, 96]. Быть может, это воспоминание о книгах на немецком языке

⁵ Ср.: Струве Никита. Осип Мандельштам. Paris, 1988, с. 296.

⁶ Свидетельство С. П. Каблукова приводит Н. И. Харджиев в своем комментарии.

⁷ Мандельштам Надежда. Вторая книга. М., 1990, с. 194.

⁸ Ахматова А. А. Листки из дневника. Цит. по: Ахматова Анна. Requiem. Составление и примечания Р. Д. Тименчика при участии К. М. Поливанова. М., 1989, с. 122.

ке — среди них были также сочинения Гете и Шиллера — стоит за строками чернового варианта стихотворения «К немецкой речи»:

Когда пылают веймарские свечи
И моль трещит под колпачком чулочным,
Мне хочется воздать немецкой речи
За все, чем я обязан ей бессрочно.

Характерно и то, что над полкой с отцовскими книгами Мандельштаму запомнились «материнские русские книги» и, прежде всего, собрание сочинений Пушкина [II, 96]. И если в родительском доме «странная маленькая библиотека» воспринималась им существующей «как геологическое напластование», где «отцовское и материнское <...> не смешивалось» [II, 95], то в Тенишевском коммерческом училище, в котором он прошел полный курс обучения (1900—1907), это восприятие должно было измениться, ибо там ему предложили шкалу эстетических ценностей, в которую вошли одновременно Шекспир и Пушкин.

Курс русской словесности читал в Тенишевском училище В. В. Гиппиус (1876—1941). Он был известен как поэт, критик и автор трудов по истории русской литературы. В «Шуме времени» (1925) Мандельштам назвал своего учителя «формовщиком душ» [II, 125] и писал о нем: «Власть оценок В. В. длится надо мной и по сейчас» [II, 144]. Вполне естественно поэтому предположить, что Мандельштамом был усвоен тот подход к развитию литературы, которому обучал В. В. Гиппиус. Лектор Тенишевского училища исходил из единства мировой и, в первую очередь, европейской литературы. В его курсе читаем, например: «Пушкин один из величайших мировых поэтов. По качеству своего дарования он может быть поставлен рядом с Шекспиром, Байроном, Гейне, Софоклом»⁹.

Такой взгляд на развитие литературы был общепринятым в России начала XX века. Он утвердился еще на рубеже веков. Андрей Белый, принадлежавший к символистскому и соответственно более старшему

⁹ Гиппиус В. В. *Записки по истории русской литературы. Составлено учениками XXI и XXII выпусков Тенишевского училища и ученицами XXIX выпуска гимназии М. Н. Стоюниной. 1916—17 уч. год, СПб, с. 83.*

поколению и учившийся в московской Поливановской гимназии (в той же, что и Брюсов), вспоминает «ее положительные стороны с культом Пушкина, Шекспира, Софокла», однако, замечает Белый, «ни Поливанов, ни преподаватели <...> не понимали того, что и Пушкин, и Шекспир, и Софокл должны быть по-новому добыты, то есть отмыты от штампов конца столетия не просто возвратом «вспять», а творческой переработкой самих восприятий сознания»¹⁰.

Подобную же «переработку восприятий сознания» предстояло совершить и поколению Мандельштама. И оно совершило ее. «В кругах, близких к акмеизму,— провозгласил Гумилев в своем манифесте «Наследие символизма и акмеизм»,— чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них — краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии»¹¹.

В статье Мандельштама «Утро акмеизма», написанной примерно тогда же, когда и манифест Гумилева, но опубликованной значительно позже (1919), Шекспир не упоминается, однако не может быть никакого сомнения, что Мандельштам разделял эстетическую позицию своего собрата по «Цеху поэтов».

У Мандельштама имеется целый ряд статей о театре, театральных постановках и актерах¹², и лишь в одной из них — в виде беглого упоминания — говорится о «Макбете»¹³. Зато в теоретической статье «О природе слова» (1922) Мандельштам, называя имя Шекспира, подтверждает свою приверженность гумилевской эстетической формуле. «Благодаря тому, что в России, в начале столетия,— пишет он,— возник новый вкус, такие громады, как Рабле, Шекспир, Расин, снялись с места и двинулись к нам в гости» [«Слово...», 67].

Своей статье Мандельштам предпослал эпиграф из

¹⁰ Белый Андрей. *На рубеже двух столетий*. Вст. статья, подготовка текста и комментарий А. В. Лаврова. М., 1989, с. 311.

¹¹ Аполлон, 1913, № 1, с. 44.

¹² Вот они: «Революционер в театре» (1923); «Художественный театр и слово» (1923); «Комиссаржевская» (1925); «Михоэлс» (1926); «Березиль» (1926); «Березиль» (1926); «Яхонтов» (1927). См. библиографию в кн.: «Слово...», с. 313—318.

¹³ «Слово...», с. 229.

стихотворения Гумилева «Слово», опубликованного в альманахе «Дракон» (Вып. 1. 1921). Оно является программным. Центральный момент программы заключен в афористически сформулированном тезисе «слово — это Бог». Развернутое эстетическое обоснование этого тезиса находим в статье Б. М. Эйхенбаума «Поэтика Державина», напечатанной в журнале «Аполлон» в 1916 году. «Слово есть определенный материал, служащий в обыденной жизни средством, как и камень, краски или движение,— писал «тайный акмеист»¹⁴ Эйхенбаум,—перенесенное из области практической в область эстетическую, оно развертывает всю скрытую и веками накопленную им жизнь — и эстетический подвиг художника заключается в том, чтобы войти в жизнь слова, почувствовать корни той истины, которая создала эту невесомую символическую реальность». Тем самым творец поэтического слова, по Б. М. Эйхенбауму, передает «интуицию целостного бытия» посредством «художественного знания», которое руководит поэтом на всем его пути «через реальности его эмпирического опыта»¹⁵.

Знаменательно, что статья Гумилева «Анатомия стихотворения», опубликованная в том же выпуске альманаха «Дракон», что и его стихотворение, вызвала негодование Блока. В ответ на нее Блок написал отповедь «Без божества, без вдохновенья» (апрель 1921), где цитировал особенно возмущившее его положение Гумилева: «Поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов. Учитывающий только часть этих законов будет художником-прозаиком, а не учитывающий ничего, кроме идейного содержания слов и их сочетаний, будет литератором, творцом деловой прозы»¹⁶. Настаивая на единстве поэзии и прозы, Блок писал: «Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте, тем более — прозаике о поэте и поэт о прозаике»¹⁷. Возвращаясь к давним симво-

¹⁴ Выражение принадлежит В. Б. Шкловскому и употреблено в его письме Б. М. Эйхенбауму от 18 октября 1929 г. См. комментарий Е. А. Тоддеса в кн.: Б. Эйхенбаум. *О литературе*. М., 1987, с. 532.

¹⁵ *Аполлон*, 1916, №№ 6—7 (август—сентябрь), с. 25, 27.

¹⁶ Блок Александр. *Собрание сочинений в 8 тт.* М.—Л., 1960—1963. Т. VI, с. 182. Далее в ссылках — указание тома и страниц.

¹⁷ Там же, с. 175.

листским спорам начала 10-х годов, Блок утверждал, что Гумилев и его последователи не поняли природы и характера этой полемики, и не без сарказма замечал, что акмеисты, появившись на свет у опустевшего «храма символизма», взяли с собой в дорогу «Шекспира, Рабле, Виллона и Т. Готье»¹⁸.

Публикации Гумилева в альманахе «Дракон» и статья Блока «Без божества, без вдохновенья» завершают творческую деятельность их авторов. Гибель одного поэта и преждевременная кончина другого придают их спору трагическую интонацию.

II

Итак, в статье 1922 года Мандельштам, подтверждая эстетические ценности, провозглашенные в манифесте Гумилева в 1913 году, включил Шекспира в акмеистический круг чтения. «Не раз русское общество,— писал он,— переживало минуты гениального чтения в сердце западной литературы <...>. Акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи» [II, 299—300]. Каким же образом раскрылась акмеистам драматургия Шекспира?

Ответ Гумилева краток: «Шекспир показал нам внутренний мир человека»¹⁹. Каков этот внутренний мир («Поэт из репортера превращается в творца истинной реальности, истинной, потому что вечно творимой из шекспировского Просперо»)²⁰, можно, например, судить по тем из собственных стихов Гумилева, где он непосредственно обращается к образному строю шекспировской драматургии («Театр», 1910; «Сон», 1911). Они сразу же вызывают в памяти то, что привлекало в Шекспире-драматурге Анненского — «интересные сцепления ситуаций»²¹, то есть, по понятиям акмеистов, «психологический конструктивизм» [II, 386].

¹⁸ Блок А., VI, с. 179.

¹⁹ Аполлон, 1913, № 1, с. 44—45.

²⁰ Там же, 1914, №№ 1—2, с. 122.

²¹ Анненский И. Ф. Книги отражений. Издание подготовили Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров. М., 1979. с. 164. В дальнейшем все ссылки на это издание — с обозначением КО и указанием страниц.

Ответ Мандельштама дан лишь в общей форме.

Не отделяя Шекспира от других названных в статье представителей европейской литературы, он пишет: «Подъемная сила акмеизма в смысле деятельной любви к литературе, ее тяжестим, ее грузу — необычайно велика, и рычагом этой деятельной любви и был именно новый вкус, мужественная воля к поэзии и поэтике, в центре которой стоит человек, не сплюснутый в лепешку лжесимволическими ужасами, а как хозяин у себя дома, истинный символизм, окруженный символами, то есть утварью, обладающий и словесными представлениями, как своими органами» [II, 299].

Мы пойдем полемически заостренный антисимволистский характер этого ответа — в том его аспекте, который касается восприятия Шекспира, — если сопоставим его с юбилейной статьей В. В. Гиппиуса «Шекспир и Россия», опубликованной в приложении к газете «День» от 26 апреля 1914 года («Отклики». Литература, искусство, наука. № 16 к № 111, с. 8—10).

В. В. Гиппиус, давая обзор отношения к Шекспиру в русской литературе, — от Пушкина и Тютчева до Достоевского и Толстого — выдвинул концепцию трагического переживания как основы усвоения шекспировской драматургии. Хотя и в другие эпохи русской литературе было свойственно ощущение трагизма человеческого существования и Пушкин был предтечей истинного шекспиризма, утверждал автор статьи, лишь после чтения Ницше, романов Толстого и Достоевского, лишь пережив открытия эпохи декадентов, русская критика пришла к выводу, что «там, где родился Достоевский, не мог не быть понят Шекспир: и в том, и в другом дух Библии. Трагическая бездна при чтении Шекспира не в сознании, а в ощущении, ощущении художественном, как неосоздаемое для мысли испарение почвы». Именно таким оказалось, по мнению В. В. Гиппиуса, прочтение Шекспира Гордоном Крэггом и К. С. Станиславским при постановке «Гамлета» в Московском Художественном театре (премьера спектакля состоялась 23 декабря 1911 года): «Гамлет — мистик <...> И потому что его судьба определена человеком из бездны (тьень отца), голосом, в реальности которого он не сомневался. И потому, что он

страдает от насилия мысли над волей,— и потому, более всего, что его трагедия заключена не в этой власти мысли над волей, но в том, что он, погруженный в обыденность, взирает на жизнь — свысока и в то же время не перестает — из глубины слышать голос бездны».

Постановка «Гамлета» Гордоном Крэгом и К. С. Станиславским на сцене Художественного театра явилась крупным событием культурной жизни России 10-х годов, и ее отношение к русскому — и, шире, европейскому — шекспиризму многоаспектно²². Здесь же нам достаточно подчеркнуть лишь один момент — явную противопоставленность символистской интерпретации шекспировского героя, застывшего в трагической позе перед мистической бездной и ощущающего ее роковые содрогания, и акмеистического «нового Адама», не желающего, по выражению Мандельштама, расплющиваться «в лепешку лжесимволическими ужа-сами».

Эта эстетическая противопоставленность «мужественной воли к поэзии и поэтике» «вздрагиваньям медленного хлада» [Блок] отличает поэзию Мандельштама (разумеется, после его разрыва с символизмом), равно как и других акмеистов, от символистской поэзии. Акмеисты стремились, как свидетельствовал современник, «отказаться от той мистической стихии, которую принесли в поэзию символисты. Нужно признать самодовлеющую ценность мира — пространства, времени, вещества — мира, «обесцененного» символистами в поисках иных миров». В осуществлении акмеистической программы Мандельштам «был логически добросовестным, наиболее последовательным из всех — до тенденциозности»²³. Приверженность Мандельштама эстетическим требованиям акмеизма сразу же была отмечена критикой. «Поэт «Камня», — читаем в одной из первых рецензий на книгу стихов, открывающих его творчество, — поистине кладет прочный камень в угол создаваемого им мира. Осип Мандельштам особо хорошо чувствует весомость мира»²⁴.

²² Об этом см.: Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983.

²³ Гиппиус Вас. В. Цех поэтов. — Цит. по: Анна Ахматова. Десять лет. М., 1989, с. 83, 85.

²⁴ Гиперборей. СПб., 1913, № 6 (март), с. 27. Ср. у Гумилева: «〈...〉 любовь ко всему живому и прочному приводит Осипа Мандельштама к архитектуре». — Аполлон, 1914, № 1—2, с. 1—7.

Данное противопоставление символистов и акмеистов, «не пожелавших повторять ошибок разбухшего водянойкой больших тем «старшего поколения поэтов» [II, 384], нашло отражение в отношении Мандельштама к Шекспиру.

В этом плане показательно, что в статье «О природе слова» он вслед за Гумилевым упоминает Шекспира в соседстве с именами Рабле и Расина.

Рабле, по мысли Гумилева, был призван стать для акмеистов воплощением «мудрой физиологичности»²⁵. Мандельштам применил понятие физиологии для характеристики всей эпохи средневековья — и ее архитектуры, и ее социума [II, 350]. «Социальная готика» средневековья привлекала его тем, что это «свободная игра тяжести и сил» [II, 395]. Примечательна для него и «синтаксическая свобода поэтов средневековья — Виллона, Рабле» [II, 337].

Расин же в контексте акмеистической эстетики явился нововведением Мандельштама, имевшим для него принципиальное значение. Расин представлял для Мандельштама образец дисциплины стиха, при которой «синтаксис был золотой клеткой, откуда не мечталось выпрыгнуть» [II, 337]. Дисциплина стиха позволила А. Шенье, как отмечал Мандельштам, «осуществить абсолютную полноту поэтической свободы в пределах самого узкого канона» и «передать чувство отдельного стиха, как живого неделимого организма, и чувство иерархии словесной в пределах этого цельного стиха» [II, 338], что, в свою очередь, создало характерную стилистическую особенность поэзии Шенье — «зыбкость отдельных частей речи, их плавность, способность к химическому превращению при абсолютной ясности и прозрачности синтаксиса» [II, 337]. Важность этих наблюдений молодого Мандельштама (его «Заметки о Шенье» анонсировались «Аполлоном» в 10-м номере за 1914 год) над французским стихом для разработки своего стиля очевидна — недаром Гумилев в одном из «Писем о русской поэзии» писал, что Мандельштама вдохновляют русский язык, «сложнейшим оборотам которого ему приходится учиться, и не всегда успешно, да его собственная видящая, слышащая, осязающая, вечно бессонная мысль»²⁶.

²⁵ *Аполлон*, 1913, № 1, с. 45.

²⁶ *Там же*, 1916, № 1, с. 30.

Темзнаменательней, что в созвездии имен, приведенных в статье «О природе слова», Шекспир занимает срединное положение между Рабле и Расином, служивших ему опорой в создании мысленного образа «синтетической эллино-римско-итальянской культуры» [Л. Я. Гинзбург]. Как Мандельштам однако мыслил преемственную связь между традициями, которые представлял каждый из носителей этих великих имен?

III

В рецензии на трагедию Иннокентия Анненского Мандельштам писал: «Фамира-Кифаред» прежде всего произведение словесного творчества. Вера Анненского в могущество слова безгранична. <...> Театральность пьесы весьма сомнительна. Она написана поэтом, питавшим глубокое отвращение к театральной феерии <...>» [«Слово...», с. 250].

С подобным подчеркиванием главенствующего положения поэтического слова в драматургии — но не Анненского, а Шекспира — мы встречаемся и в статье Е. В. Аничкова «Традиция и стилизация» (1908). Аничков утверждал: «В шекспировское время артист проталкивался сквозь нарядную публику, сидевшую на сцене, и произносил стихи поэта. Игра была в значительной степени читкой. Мимика, жест, костюм — все это для стихов. Подавались реплики, иногда даже быстро менялись сцены, движения было много: одна часть леса, другая часть леса, бал в доме Капулетти, кладбище, поле битвы, но все это звенело в стихах; все это пело поэтическим словом — в этом главная особенность театра XVII века, особенность не только так называемого классического репертуара, то есть Корнеля, Расина, Бена Джонсона, но даже народного театра Грина, Марло, Шекспира»²⁷.

Как нетрудно заметить, здесь многое вызывает аналогии с Мандельштамом и, прежде всего, объединение драматургической традиции классицизма XVII века и традиции елизаветинской драмы. Эти традиции едины, по мнению Е. В. Аничкова, в том, что обе выдвигают в качестве ведущего принципа такую манеру

²⁷ «Театр». Книга о новом театре. СПб, 1908, с. 48.

исполнения, при которой не фабула, но прежде всего сама ритмика поэтической речи подсказывает жест и мимику исполнителю. Звучащей фактуре стиха, таким образом, отдается предпочтение перед всеми другими факторами драмы. Усовершенствуя сценическую технику, театр XIX века, полагал Е. В. Аничков, отошел от исконных правил елизаветинской драматургии. В XIX веке, отмечалось в статье, «в Шекспире любят действие. И да будет действием драма <...>. Но ведь именно ради действия и полноты воспроизведения кромсают стихи, воссоздают, совершенствуют Шекспира-поэта, у которого нет и не может быть ненужных слов <...>»²⁸.

Истолкование Е. В. Аничковым исполнительского искусства актера, как оно диктовалось, с его точки зрения, драматургией и Расина, и Шекспира, во многом соприкасается с подходом Мандельштама к исполнительской технике В. Н. Яхонтова, при которой актер «движется в слове, как в пространстве», тем самым демонстрируя, что он способен учиться «у великих мастеров организованной речи» умению «дать массам графически точный и сухой рисунок, рисунок движения и узор слова» [III, 112, 114].

Само представление о спектакле в шекспировское время, вероятно, недаром определялось Е. В. Аничковым как «в значительной степени читка», причем такая «читка», когда все, что происходит на сцене, «звонит в стихе», «поет поэтическим словом». Подобного рода явление он мог наблюдать в реальности, на заседаниях петербургского «Общества Ревнителей Художественного Слова», где после теоретических дискуссий по вопросам стихосложения и стилистики многие поэты «серебряного века» читали свои стихи²⁹.

Е. В. Аничков (1866—1937) принимал участие

²⁸ Там же, с. 49.

²⁹ Отчеты о заседаниях «Общества» мы находим на страницах «Аполлона». Например, журнал сообщает о заседании, состоявшемся 12 декабря 1916 года, на котором «проф. Е. В. Аничков призвал к применению исторического метода и указывал, что, в частности, история английской поэзии может быть плодотворно исследована для объяснения русского стихосложения»; «вторая часть вечера была, по обычаю «Академии стиха», отдана слушанию <...> стихов. Свои стихи читали Вячеслав Иванов, Федор Сологуб, Николай Гумилев, Осип Мандельштам, Михаил Лозинский, Владимир Пяст». *Аполлон*, 1916, № 2, с. 55.

в этих заседаниях, часто бывал на «средах» на «башне» Вяч. Иванова³⁰, и вообще был заметной фигурой в культурной жизни России начала века, обладал широким диапазоном интересов (история литературы, критика, эстетика). Шекспироведение входило в круг его исследований («Гамлет». В кн.: *Ежегодник Императорских театров, СПб, 1911*, и другие работы), он сотрудничал с С. А. Венгеровым в издании «Полного собрания сочинений Шекспира» (СПб, 1902—1904). Влияние шекспироведческих идей Е. В. Аничкова на эстетические взгляды Мандельштама несомненно: встречаясь на заседаниях «Общества Ревнителей Художественного Слова» (и, вероятно, не только там), они имели полную возможность для общения, о котором свидетельствуют рассмотренные выше аналогии.

Другим представителем филологической учености, также посещавшим «среды» Вяч. Иванова³¹ и заседания «Общества»,³² был Ф. Ф. Зелинский (1859—1944). Он изучал — среди прочего — ритмику художественной речи («*Ритмика художественной речи и ее психологические основания*». *Вестник психологии, криминальной антропологии и гипнотизма. Год III, вып. 2-й, СПб, 1906*), и чтение поэтами стихов касалось его профессиональной деятельности. Однако прежде всего он был известен как филолог-классик и с шекспироведением был связан преимущественно через занятия античностью: в «Полном собрании сочинений Шекспира» под редакцией С. А. Венгерова ему принадлежат предисловия к таким произведениям, как «Перикл», «Антоний и Клеопатра», «Венера и Адонис», «Лукреция»; им написано исследование, сопоставляющее «Менехмы» Плавта и «Комедию ошибок»³³.

³⁰ Бердяев Николай. «Ивановские среды». В кн.: *Русская литература XX века. 1890—1910. Под ред. С. А. Венгерова. Т. III. М., 1916, с. 99.*

³¹ Там же.

³² Аполлон, 1916, № 2, с. 55. В 1909 Ф. Ф. Зелинского приглашали для чтения лекций по теории стихосложения в «Академию стиха». См.: Лукницкая В. Николай Гумилев. *Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990, с. 82.* Будучи студентом, Блок посещал лекции Ф. Ф. Зелинского по истории греческой литературы и высоко ценил его как «художественного» человека, «понимающего всю суть классической древности». Блок А., VIII, 26.

³³ Впоследствии изданы в виде отдельной книги: Зелинский Ф. Ф. «Возрожденцы». *Из истории идей. Т. IV, вып. 1—2. 1922.*

С занятиями классической древностью была связана и одна из историко-философских идей Ф. Ф. Зелинского, принесящая ему в России начала века не только академическую, но и литературную известность,— это идея «славянского возрождения». «Те идеи античности,— писал он,— которые лежали на поверхности и могли быть найдены без труда, уже давно восприняты человечеством, это было в эпоху первого романского возрождения, давшего нам Шекспира. Уже в эпоху второго, германского возрождения требовалась работа заступа, чтобы обнаружить слой античности: еще в большей степени эта работа требуется теперь для возрождения третьего, славянского возрождения»³⁴.

Следы влияния этой идеи Ф. Ф. Зелинского можно обнаружить у Мандельштама. «История знает,— читаем в его статье «Государство и ритм» (1920),— два возрождения: первый ренессанс во имя личности, второй — во имя коллектива» [III, 124]. В другой статье «Гуманизм и современность» (1923) Мандельштам пишет: «Переход на золотую валюту дело будущего, и в области культуры предстоит замена временных идей — бумажных выпусков — золотым чеканом европейского гуманистического наследства, и не под заступом археолога звякнут прекрасные флоринны гуманизма, а увидят свой день и, как ходячая звонкая монета, пойдут по рукам, когда настанет срок» [II, 396].

У Мандельштама сохранено не только представление Ф. Ф. Зелинского о возвращающейся повторяемости момента возрождения духовных ценностей античности («первый ренессанс», «второй ренессанс»), но и его мысль о том, что античность заложила в культурном наследии человечества некий пласт, который еще предстоит открыть; сохранена и фразеология Ф. Ф. Зелинского («заступ археолога»).

Однако отношение Мандельштама к идее «славянского возрождения» не было однозначным. В этом смысле показательно сопоставление статей «Государство и ритм» и «Гуманизм и современность»: если в первой идет речь об уже наблюдаемом ренессансном характере современности («Гуманистические интересы пришли в нашу эпоху», III, 125), то согласно концепции

³⁴ Зелинский Ф. Ф. «Вячеслав Иванов». В кн.: *Русская литература XX века*, III, с. 112—113.

второй истинные гуманистические ценности современной эпохи еще предстоит обнаружить.

Как представляет себе автор статьи «Государство и ритм» ренессансный характер современности? Почему у него возникает ощущение, что, хотя «над нами варварское небо, и все-таки мы эллины» [III, 125]? Он воодушевлен системой ритмической гимнастики, предложенной композитором Жаком Далькрозом (1865—1950), и она воспринимается им как возвращение эллинистического чувства ритма [III, 125]. От введения этой системы в школьное образование он ожидает изменений в реальной жизни народа. «Если ритмическому воспитанию,—пишет он,—суждено стать народным, произойдет чудо претворения отвлеченной системы в плоть народа. Там, где вчера была только схема,—завтра запестреют ткани хора и послышится песня. <...> На этих праздниках мы увидим новое, ритмически воспитанное поколение, свободно изъявляющее свою волю, свою радость и печаль. Значение гармонических, одушевленных общей идеей, всенародных ритмических выступлений бесконечно велико для творчества будущей истории. <...> ее рождение из праздника, как изъявление творческой воли народа, отныне непререкаемое право человечества. В будущем обществе социальная игра займет место социальных противоречий и явится тем ферментом, тем бродильным началом, которое обеспечивает органическое цветение культуры» [III, 126].

Совсем иначе смотрит на «творчество истории» автор статьи «Гуманизм и современность». У него исчезло чувство праздничного ритма, оно сменилось ощущением «монументальности форм надвигающейся социальной архитектуры»: «Еще не видно горы, но она уже отбрасывает на нас свою тень, и <...> мы движемся в этой тени со страхом и недоумением, не зная, что это — крыло надвигающейся ночи или тень родного города, куда мы должны вступить» [II, 394]. Однако он не желает полностью расстаться с надеждой и ее связывает с пока еще скрытыми ценностями гуманизма. С ними же сопоставлена и перспектива оптимистического развития истории. «Монументальность надвигающейся социальной архитектуры обусловлена ее призванием организовать мировое хозяйство на принципе всемирной домашности на потребу человеку,

расширяя круг его домашней свободы до пределов всемирных, раздувая пламя его индивидуального очага до размеров пламени вселенского» [II, 396].

К контрасту этих двух статей, соответствие которому находим и в стихах Мандельштама (например: «Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, /Скрипучий поворот руля» в «Сумерках свободы», 1918, и «Время срезает меня, как монету, / И мне уж не хватает меня самого» в «Нашедшему подкову», 1923), можно подходить с различных точек зрения; здесь же он рассматривается лишь как свидетельство неустойчивого отношения Мандельштама к идее «славянского возрождения». Сомнения Мандельштама, в свою очередь, следует возвести к противоречию в интерпретации этой идеи Ф. Ф. Зелинским и Вяч. Ивановым, с одной стороны, и И. Анненским, с другой.

Как критик Ф. Ф. Зелинский высоко ценил поэзию Вяч. Иванова, считая его «предвестником» «славянского возрождения». «Крупное значение Вячеслава Иванова,— утверждал он,— как одного из предвестников этого возрождения, обуславливается тем, что он в то же время и поэт, и исследователь античности»³⁵. Обе эти стороны творческой личности Вяч. Иванова проявились, в частности, в жанре драматургии. Так же как Анненский, Вяч. Иванов в своих драматургических и теоретических трудах ратовал за возрождение духа античной трагедии³⁶.

«В современном искусстве,— пишет о его теории драматического действия исследователь,— он видит тяготение к интеграции художественных энергий, основное действенное начало здесь принадлежит театру; главное в нем — музыка <...>, носитель музыки — «хор», представляющий собой соборную общину <...>. Театр перестает быть зрелищем, отделенным рампой от общины, община собирается, чтобы «творить» — совместно, соборно»³⁷. Но в рамках такого

³⁵ Зелинский Ф. Ф. Вячеслав Иванов. В кн.: *Русская литература XX века*, III, с. 113.

³⁶ См.: Kelly C. *Classical Tragedy and the "Slavonic Renaissance": The Plays of Vjačeslav Ivanov and Innokentij Annenskij Compared* // *Slavic and East European Journal*, v. 33,2, Summer 1989, p. 235—254.

³⁷ Ермилова Е. В. *Театр и образный мир русского символизма*. М., 1989, с. 129.

идеального с точки зрения Вяч. Иванова драматического действия для драматургии Шекспира, как, впрочем, и всей традиции, которую он представляет, нет места, ибо шекспировский театр, сосредоточив «фокус действия в герое», пожертвовал «внутренней соборностью»³⁸.

«В самом деле,—разъясняет Вяч. Иванов свою мысль,—театр, каким был он от Шекспира до наших дней, задуман по плану психической ткани токов, протягивающихся нитями из отдельных сознаний к одному средоточию — событию сцены»³⁹. От такого средоточия должен, по мысли Вяч. Иванова, отказаться «новый театр». «Он должен окончательно раскрыть свою динамическую сущность <...>, он должен перестать быть «театром» в смысле «зрелища». Довольно зрелищ <...>. Мы хотим собираться, чтобы творить — «деять» — соборно, а не созерцать только <...> Довольно лицедейства, мы хотим действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобно мистической общине стародавних «оргий» и «мистерий»⁴⁰. В такой картине экстатически иррационального состояния, общины, «соборно» принимающей участие в драматическом действе, нетрудно увидеть влияние учения Ницше о дионисийском начале.

Как отмечает английская исследовательница Кэтриона Келли, и Анненский и Вяч. Иванов в своих драматургических опытах — и в теории, и в собственных пьесах — вдохновлялись идеей «славянского возрождения».

Однако в отношении к иррационализму Ницше они расходились: если Вяч. Иванов и здесь проявил единство с Зелинским, то «Анненского не только неприятно поражало любое проявление дионисийского начала в обыденной жизни, но он с подозрением относился к нему и на концептуальном уровне»⁴¹.

³⁸ Иванов Вячеслав. *Борозды и межи*. М., 1916, с. 273.

³⁹ Там же, с. 284.

⁴⁰ Иванов Вячеслав. *По звездам. Статьи и афоризмы*. СПб, 1909, с. 205—206.

⁴¹ Kelly C., *op. cit.*, p. 240. Ср.: Кривич В. [В. И. Анненский]. *Об Иннокентии Анненском. Страницы и строки воспоминаний сына*. В публикации: Лавров А. В. *Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях*. В кн.: *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. Л., 1983, с. 113—114.*

В свете изложенного обратимся снова к статьям Мандельштама «Государство и ритм» и «Гуманизм и современность»: в одной из них противопоставление двух типов возрождения — «во имя личности» и «во имя коллектива» — идет от идеи соборности Вяч. Иванова, в другой же ценности гуманизма связываются с «принципом всемирной домашности на потребу человеку», который расширяет «круг его домашней свободы до пределов всемирных» и «раздувает пламя его индивидуального очага до размеров пламени вселенского».

В этом представлении о слитности идеи домашнего очага, теплоты и ценностей гуманизма угадываются следы усвоенного Мандельштамом от Анненского восприятия Шекспира-актера, вложившего в своего героя Гамлета «индивидуальность, темперамент, ту ограниченность и теплоту жизни, которые смягчают суровую действительность слишком глубокого замысла» [КО, 164].

Таким образом, смысловой контраст статей «Государство и ритм» и «Гуманизм и современность» — помимо, разумеется, всего прочего и прежде всего драматически видоизменявшейся на глазах поэта самой исторической реальности — свидетельствует о следах восприятия двух указанных выше не до конца примиренных толкований идеи «славянского возрождения».

Момент их противоречия коренился в ницшеанском дионисийском начале, и, вероятно, по отношению к его иррационализму поэт испытывал внутренние колебания: темперамент склонял его в сторону дионисийства, акмеистическая эстетика предписывала безусловное господство аполлоновского начала⁴².

Во всяком случае, именно так — в плане соотношения иррационального и рационального моментов поэзии — понял внутреннюю коллизию Мандельштама Блок.

«Его стихи, — записал Блок о Мандельштаме в дневнике 22 октября 1920, незадолго до своей полемики с Гумилевым, — возникают из снов — очень своеобразных, лежавших в области искусства только. Гумилев опреде-

⁴² Ср.: Циммерлинг В., *Промер*. В сб.: «Сохрани мою речь...», № 2, М., 1993, с. 44—56.

ляет его путь: от иррационального к рациональному (противуположность моему)»⁴³.

IV

В 1912 году на одном из заседаний «Общества Ревнителей Художественного слова» при обсуждении докладов Вяч. Иванова и Андрея Белого (Б. Н. Бугаева) о символизме мнения разделились: некоторые из присутствовавших «говорили, как, в основном, единомышленники докладчиков», другие же — в том числе Гумилев — «выступили с возражениями». По поводу этих последних «из среды собрания» было высказано замечание, что «главное значение докладов В. И. Иванова и Б. Н. Бугаева заключается в большой отталкивательной их силе, вследствие которой они, быть может, помогут стоящей на очереди перегруппировке поэтических сил»⁴⁴.

Замечание отличалось проницательностью: в нем современником уже была уловлена характерная тенденция развития русской поэзии 10-х годов — эстетическое размежевание ее различных школ и направлений.

В данной «перегруппировке поэтических сил» первыми заявили о себе акмеисты. «В 1911 году, — пишет И. В. Корецкая, — в «Обществе Ревнителей Художественного слова» обострились разногласия между сторонниками мистического символизма, предводительствуемыми Вяч. Ивановым, и кларистами во главе с Н. С. Гумилевым. В октябре 1911 года организовался «Цех поэтов» (...). Тем временем Э. Метнер и А. Белый готовили новый символистский орган, литературно-философский журнал «Труды и Дни». Размежевание символистов и акмеистов усиливалось»⁴⁵.

Своеобразие начинавшейся полемики акмеистов с символистами коренилось однако в том, что она шла в одном русле с собственными спорами символистов, и ее участники далеко не всегда воспринимали ее однозначно. Так, если Вяч. Иванов во вступительном слове

⁴³ Блок А., VII, с. 371.

⁴⁴ Недоброво Н. В. *Общество Ревнителей Художественного слова в Петербурге. «Труды и Дни», 1912, № 2, с. 26, 27.*

⁴⁵ Корецкая И. В. «Аполлон». В кн.: *Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1907. М., 1984, с. 242.*

к первому номеру «Трудов и Дней» в качестве первоочередной задачи выдвигал «развитие и углубление тех художественных исканий, которые <...> впервые определяют себя, как *символическая* [курсив Вяч. Иванова — **И. Ч.**] школа искусства»⁴⁶, а А. Белый утверждал, что «школа русского символизма есть школа»⁴⁷, то Блок считал насущной потребностью символизма стремление «воплотиться, показать свое печальное человеческое лицо, а не псевдо-лицо, несуществующей школы»⁴⁸. Блок вообще в этот период не был склонен замечать размежевания между символистами и акмеистами, а на первый план выдвигал свои разногласия с Вяч. Ивановым. «Первый №,— излагал он свои впечатления от только что вышедшего журнала «Труды и Дни» в письме А. Белому от 16 апреля 1912 года,— сразу заведен так, чтобы говорить об искусстве и школе искусства, а не о человеке и художнике. Этим обязаны мы Вячеславу Иванову. Мне ли не знать его глубин правд личных? Но мне больно, когда он между строк все время *полемизирует* [курсив А. Блока — **И. Ч.**] <...> с ... [данное многоточие в тексте — **И. Ч.**] Гумилевым»⁴⁹. Блок сочувственно относился к гумилевскому «бунту против Вячеслава Иванова»⁵⁰. «Вяч. Иванову,— отмечал он в дневниковой записи 12 апреля 1912 года,— свойственно миражами сверхискусства мешать искусству <...>. Когда мы («Новый путь», «Весы») боролись с умирающим, плоско-либеральным псевдорреализмом, это дело было реальным, мы были под знаком Возрождения. Если мы станем бороться с неопределившимся и, быть может, своим (!) [восклицательный знак в скобках поставлен Блоком — **И. Ч.**] Гумилевым, мы попадем под знак вырождения»⁵¹. За два дня до этой

⁴⁶ «Труды и Дни», 1912, № 1. От редакции, с. 1. Атрибуция текста принадлежит А. В. Лаврову. См.: Лавров А. В. «Труды и Дни». В кн.: Русская литература и журналистика. Ук. изд., с. 191, сн.

⁴⁷ Белый А. О символизме. «Труды и Дни», 1912, № 2, с. 1.

⁴⁸ Блок А., VII, с. 140.

⁴⁹ Там же. VIII, с. 385.

⁵⁰ Там же, VII, с. 140.

⁵¹ Там же, VIII, с. 386—387. Следует обратить внимание на дату стихотворения Блока, посвященного Вяч. Иванову («Был скрипок вой в разгаре бала») — 18 апреля 1912; в нем выражен собственный «бунт» Блока против Вяч. Иванова. О литературных отношениях поэтов см., например: Белькинд Е. Л. Блок и Вячеслав Иванов. Блоковский сборник, II, Тарту, 1972; Минц З. Г. А. Блок и Вяч. Иванов, Уч. записки Тартуского ун-та, 1982, вып. 604.

записи Блок отправил Гумилеву теплое письмо, в котором благодарил за присланный адресатом экземпляр книги стихов «Чужое небо» и, в частности, писал: «Я верил, я думал» и «Туркестанских генералов» я успел давно полюбить по-настоящему; пересматриваю книгу и думаю, что полюблю и еще многое»⁵².

Блок внимательно прочитал манифесты акмеизма, написанные Гумилевым и Городецким. Это очевидно из многочисленных пометок на полях принадлежавшей Блоку январской книжки «Аполлона» за 1913 год.

В марте 1921, подготавливая журналы своей библиотеки к распродаже, он пытался стереть маргиналии, что удалось лишь частично⁵³, сохранившаяся их часть была изучена П. В. Куприяновским. «Сопоставление пометок с текстом статьи Блока «Без божества, без вдохновенья»,— пишет исследователь,— показывает, что при написании ее поэт широко использовал свои пометки»⁵⁴.

При всей бесспорности опубликованного П. В. Куприяновским фактического материала, указывающего на сходство изначальной реакции Блока на манифесты Гумилева и Городецкого и ее позднейшего претворения в статье «Без божества, без вдохновенья», все же представляется, что исследователь излишне категоричен в своем утверждении о том, что, основываясь лишь на одних пометах, можно с легкостью заключить о «резко отрицательном отношении поэта к многочисленным положениям акмеистических деклараций». Пометки следует толковать в контексте других высказываний Блока об акмеистах, относящихся к 1912—1913 годам, а они отнюдь не свидетельствуют в пользу столь однозначного заключения. 21 ноября 1912 года Блок записывает в дневнике: «Весь день просидел Городецкий и слушал очень внимательно все, что я говорил ему о его стихах, о Гумилеве, о цехе, о тысяче мелочей. А я говорил откровенно, бранясь и не принимая всерьез

⁵² Блок А., VIII, с. 386.

⁵³ Там же, VII, с. 418.

⁵⁴ Куприяновский П. В. Пометы А. Блока на манифестах поэтов-акмеистов. Ученые записки Ивановского государственного педагогического института, т. VII. Филологические науки. Вып. 3, 1957, с. 123—127.

то, что ему кажется серьезным и важным делом». В записи, датированной Блоком 23 апреля 1913, читаем: «Позвонил Городецкий <...>. В акмеизме будто есть «новое мироощущение» <...>. Я говорю: «Зачем вы хотите «называться», ничем вы не отличаетесь от нас»⁵⁵.

Итак, Блок не принимал «всерьез» «новое мироощущение» акмеистов, он их «бранил», но бранил, как своих, не отделяя от себя и близкого ему литературного круга. Именно такое отношение к манифестам поэтов-акмеистов и фиксируется в целом ряде блоковских пометок. Это ирония весьма разнообразных оттенков. Например, «против фразы: «как адамысты мы немного лесные звери» Блок пишет: «...ручные»⁵⁶. В некоторых случаях в пометках отсутствует словесный или пунктуационный (вопросительный или восклицательный знаки) комментарий, а лишь выделены — с помощью подчеркивания и знака NB — контрапункты акмеистской эстетики. Таким образом, например, выделены те места, где Гумилев говорит о том, что новое течение ориентируется на французское искусство, в особенности на французский символизм, а также формула Гумилева, включающая имена Шекспира, Рабле, Вийона и Теофиля Готье (причем знак относится ко всей формуле, а имя Готье подчеркнуто)⁵⁷. Оба эти момента, выделенные в блоковских пометках, соотношены с теоретическими установками «Трудов и Дней»: если первый из них — романская ориентация акмеизма, провозглашенная Гумилевым, — противопоставлена германофильству журнала⁵⁸, то второй — декларируемая Гумилевым опора акмеистов на творческое наследие Шекспира, Рабле, Вийона и Готье — несет на себе печать представлений теоретиков «Трудов и Дней», стремившихся к утверждению «надисторической концепции символизма как некоего сверхискусства, опирающегося на величайшие художественные достижения человечества»⁵⁹.

⁵⁵ Блок А., VII, с. 181, 238.

⁵⁶ Куприяновский П. В. Ук. соч., с. 124.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ О германофильской поэзии «Трудов и Дней», см.: Лавров А. В. «Труды и Дни». В кн.: Русская литература и журналистика начала XX века», с. 194.

⁵⁹ Там же, с. 200.

Ориентация Гумилева на французскую поэзию делала его позицию в глазах Блока близкой к бывшей ориентации «Весов»⁶⁰ и позволяла Блоку строить предположения относительно «неопределившегося и, быть может, своего (!) Гумилева». Вместе с тем Блок имел основания иронически отнестись к желанию молодых и мало тогда кому известных русских поэтов «читать в сердце западной литературы». Его ирония усиливалась декларацией Гумилева о «краеугольных камнях в здании акмеизма», ибо, по всей видимости, вызывала такой же протест, как и стремление Вяч. Иванова к «миражам сверхискусства». «Футуристы в целом,— писал Блок в дневнике 25 марта 1913 года,— вероятно, явление более крупное, чем акмеизм. Последние хилы. Гумилева тяжелит «вкус», багаж у него тяжелый (от Шекспира... до Теофиля Готье)»⁶¹.

Таким образом, в начале 10-х годов у Блока наблюдается двойственное отношение к Гумилеву и его соратникам по «Цеху Поэтов»: с одной стороны, положительные отзывы о «хороших стихах» Гумилева⁶², сочувствие к нему в его спорах с Вяч. Ивановым, нежелание отделить акмеистов от символистов; с другой же — неприятие акмеистической «тоски по мировой культуре», порой по своей интенсивности доходящее до «ненависти к акмеистам»⁶³. Эта двойственность исчезла в 1921 году — она снята статьей «Без божества, без вдохновенья». В ней ирония Блока по отношению к акмеистам сменилась сарказмом, а критика приобрела резкость, свидетельствующую о том, что появление акмеизма как направления русской поэзии задело Блока за живое.

В статье развернут ранний тезис Блока о творческой «хилости» акмеистов. «Все эти грехи,— писал Блок, имея в виду акмеистическую эстетику,— простились бы акмеистам за хорошие стихи. Но беда в том, что десяток другой маленьких сборников <...> не блещет особыми достоинствами». Делая единственное исключение для стихов Ахматовой, Блок

⁶⁰ О западноевропейской ориентации «Весов» см.: Лавров А. В., Максимов Д. Е. «Весы». В кн.: *Русская литература и журналистика начала XX века*, с. 86—89.

⁶¹ Блок А., VII, с. 232.

⁶² Там же, с. 75.

⁶³ Там же, с. 207.

у остальных акмеистов не видел ничего положительно-го: в стихах Гумилева он находил «что-то холодное и иностранное, что мешало его слушать»; других же акмеистов характеризовал как «разноголосых» и еще только начинающих поэтов⁶⁴.

Блок указал на кризис символизма, резко обозначившийся в связи с неудачей в 1912 году периодически издавать «Труды и Дни»⁶⁵, как на предпосылку появления акмеистов, но считал, что они, хотя и выступили тогда со своими манифестами, совершенно не разобрались в истинных причинах кризиса. «Причины эти,— утверждал он,— заключаются в том, что писатели, соединившиеся под знаком «символизма», в то время разошлись между собой во взглядах и мирозерцаниях; они были окружены толпой эпигонов, пытавшихся спустить на рынке драгоценную утварь и разменять ее на мелкую монету; с одной стороны, виднейшие деятели символизма, как В. Брюсов и его соратники, пытались вдвинуть философское и религиозное течение в какие-то школьные рамки (это-то и было доступно пониманию г. Гумилева); с другой— все назойливей врывалась улица <...>; спор по существу был уже закончен; храм «символизма» опустел, сокровища его (отнюдь не «чисто литературные») бережно унесли с собой немногие <...>»⁶⁶.

Шекспир принадлежал к этим ценностям. Шекспиризм был у истоков символистского направления русской поэзии. Почитание английского драматурга передавалось от поколения к поколению в поливановской гимназии, воспитанниками которой были и Брюсов, и Белый. В ее стенах еще в 70-е годы XIX века возникла мысль— ее выдвинул (вместе с Н. М. Лопатиным) духовный отец русского символизма В. С. Соловьев— о создании в Москве шекспировского ученого общества наподобие того, которое было основано в Лондоне. Инициатива была подхвачена (хотя и неполностью осуществлена): с 70-х годов вплоть до самого конца века в Москве и Петербурге собирались любительские круж-

⁶⁴ Блок А., VI, с. 180—181.

⁶⁵ «1912 год,— отмечает А. В. Лавров,— оказался первым и последним годом существования «Трудов и Дней» как строго периодического издания». Лавров А. В. «Труды и Дни». В кн.: *Русская литература и журналистика: начала XX века*, с. 206.

⁶⁶ Блок А., VI, с. 178.

ки почитателей шекспировского творчества⁶⁷. Содействие им оказывал шекспировед Н. И. Стороженко. Из их среды вышли Бальмонт и Мережковский. Тогда «Шекспир не был для нас лишь одним из мировых гениев,—вспоминал о деятельной поре этих кружков Е. В. Аничков,—он значил гораздо больше: существовал тогда еще *наш Шекспир* [курсив Аничкова — И. Ч.]»⁶⁸.

Театральность и театр — и шекспировская драматургия как один из важнейших его компонентов — затрагивали самую суть символистской эстетики. «〈...〉 Лир, Офелия, Гамлет!» — восклицал Андрей Белый, настаивая на том, что «драматическая поэзия, как в фокусе, собирает все лучи поэтического вымысла»⁶⁹.

Пиетет к Шекспиру не ставился под сомнение символистами, однако поскольку формы театрального претворения драматургии вообще и, в частности, шекспировской драматургии мыслились ими по-разному, отношение к шекспировской театральной традиции не было у них однозначным. «Новейшие теоретики драмы,— писал Андрей Белый, имея в виду это противоречие символистской критики,—пытаются восстановить священнодействие в современной драме. Но для чего должен стать храмом театр, когда параллельно с театром у нас есть и храм? 〈...〉 Приглашают ли нас вернуться к тем примитивным религиозным формам, из которых развилась драма? 〈...〉 Если да, подавайте нам козла для заклятия. Но что мы будем делать с козлом после Шекспира?»⁷⁰.

Подобно остальным символистам, Вяч. Иванов не принадлежал к хулителям Шекспира и писал статьи в его честь⁷¹, но, выдвигая свою теорию драматического действия, требующую радикального пересмотра все-

⁶⁷ Ровда К. И. *Шекспировские кружки в Петербурге и Москве*. В кн.: *Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы. 1748—1962*. Сост. И. М. Левидова. М., 1964, с. 589—596.

⁶⁸ Аничков Е. В. *In Memoriam*, «Отклики», 1914, № 16, с. 2.

⁶⁹ Белый А. *Театр и современная драма*. В сб.: «Театр». Книга о новом театре, с. 263—264.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ См., например: Иванов Вяч. «*Шекспир и Сервантес*» (к трехсотлетию годовщины). В кн.: Иванов В. *Родное и вселенское (1914—1916)*. М., 1917, с. 102—111.

го традиционного подхода к театральному представлению, он отрицал, так же как Толстой, хотя и с других позиций, самый тип сценического действия, культивируемый Шекспиром.

В отличие от Вяч. Иванова Блоку не было свойственно противоречие между пиететом к Шекспиру и стремлением выйти за пределы освещенной его именем театральной традиции. «Исключительно смелый нарушитель традиции» в собственной драматургии, Блок, как отмечает Д. Е. Максимов, «к переустройству художественных форм театра относился сдержанно и осторожно»⁷². «Блок не пытался создавать театральные утопии,— пишет исследователь,— он, в сущности, не откликнулся ни на утопическую идею Вяч. Иванова о «мистериальном театре» будущего <...>, ни на солоубовский <...> проект абстрактно-солипсического «театра одной воли», ни даже на Брюсовские относительно умеренные призывы к сценическим формам античного и шекспировского театра, сменившие у Брюсова его прежний театральный авангардизм»⁷³.

Отчужденность Блока от поисков символизма в сфере переустройства театральной культуры не в последнюю очередь была обусловлена его приверженностью традиции европейского театра, утвердившейся в XIX веке, и, в частности, к требованию рампы, подразумевающей «согласие на взаимопонимание между сценой и зрительным залом». «Что реальнее подмосток,— писал Блок в статье «Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской» (1906),— с которых живые ритмические дыхания ветра обвевают лица в темном зрительном зале? <...> Пусть зал и сцена будут как жених и невеста: из взаимной игры взоров, из красования друг перед другом рождается любовь. Пусть непрестанно на сцене искусство страстно обручается с тайной, и пусть искры чудес такого обручения залетают в зрительный зал»⁷⁴. Не отказался он от представления о рампе как структурно необходимой черте театрального представления⁷⁵ и в своей программной статье «О театре» (1908), в которой выражена поддержка «устремлению русско-

⁷² Максимов Д. Е. *Поэзия и проза Александра Блока*. Л., 1981, с. 497.

⁷³ Там же, с. 498.

⁷⁴ Блок А., V, с. 96.

⁷⁵ Там же, с. 275. Ср.: VI, с. 352.

го театра» «к пышному расцвету высокой драмы с большими страстями, с чрезвычайным действием, с глубоким потоком идей»⁷⁶.

Именно на фоне принятия условностей, незыблемых для европейского театра XIX века, складывался и развивался шекспиризм Блока — начиная от его юношеского «театрального пыла»⁷⁷ при исполнении им роли Гамлета в любительских спектаклях и кончая проводимой им репертуарной политикой с ее центральным тезисом: «Шекспир — основание всякого репертуара и до сих пор»⁷⁸, развернутым и обоснованным в ряде речей к актерам, произнесенных им в качестве председателя режиссерского управления Большого драматического театра в Петрограде (1919—1921). Ощущением сцены, совершающегося спектакля, зрительного зала, актерского искусства проникнуты и собственные стихи Блока, посвященные шекспировской тематике, — такие, как «Мне снилась снова ты в цветах на шумной сцене» (1898), «Офелия в цветах, в уборе» (1898—1914), «Разлучаясь с девою милой...» (1899), «Он вчера нашептал мне много» (1902), «Я — Гамлет. Холодеет кровь» (1914).

Рассмотрим одно из них.

Офелия в цветах, в уборе
Из майских роз и нимф речных
В кудрях, с безумием во взоре
Внимала звукам дум своих.

Я видел: ива молодая
Томилась, в озеро клонясь.
А девушка, венки сплетая,
Все пела, плача и смеясь.

Я видел принца над потоком,
В его глазах была печаль.
В оцепенении глубоком
Он наблюдал речную сталь.

А мимо тихо проплывало
Под ветками плакучих ив
Ее девичье покрывало
В сплетеньи майских роз и нимф.

Композиционным центром стихотворения является анафора второй и третьей строфы. Действие глагола,

⁷⁶ Блок А., V, с. 269.

⁷⁷ Там же, VIII, с. 19.

⁷⁸ Там же, с. 521.

представленного в ней, переходит, образуя основу движения поэтического смысла, на объекты зрительного восприятия. Они останавливают внимание на живописных деталях, ассоциативно соотнесенных с сюжетом шекспировской трагедии, и оттого приводят на память привычно-иллюстративные аксессуары спектакля в сценах сумасшествия Офелии (цветы, венки, ручей и т. д.). Так поэтика Блока — в соответствии с традицией, установившейся в русской поэзии со времен Некрасова («Офелия», 1840) и Фета («Офелия гибла и пела...», 1846), — проявляет свою связь с театральным воплощением драматургии Шекспира. «В XIX веке, — пишет А. В. Бартошевич, — формируется то, что можно назвать шекспировской эмблематикой <...>. Пьесы великого стратфордца существуют в сознании как череда знаменитых живописно зафиксированных моментов, своего рода мгновенных снимков («точек» — points, как их называли английские актеры): Гамлет у ног Офелии. Офелия над ручьем, Макбет, видящий в воздухе кинжалы, Лир с телом Корделии и т. д.»⁷⁹.

«Шекспировской эмблематике» отдал дань и Гумилев. В цикле «Любовь» (1915) встречается упоминание об «иве, еще Дездемоной/Оплаканной и прощенной»⁸⁰. В стихотворении «Театр» (1910), вариации Гумилева на тему распространенной в елизаветинской драматургии формулы «мир — это сцена», подчеркнута канонизированная театральная традицией условность внешнего облика романтического Гамлета:

Гамлет? Он должен быть бледным.

Одному из «знаменитых, живописно зафиксированных моментов» сценического действия «Отелло» посвящен сонет, в первой публикации озаглавленный «Дездемона» (1913):

Когда вступила в спальню Дездемона
Там было тихо, тихо и темно,
Лишь месяц любопытный к ней в окно
Заглядывал с ночного небосклона.

⁷⁹ Бартошевич А. В. Шекспир на английской сцене. Конец XIX — первая половина XX в. М., 1985, с. 22.

⁸⁰ Тексты приводятся по изданию: Гумилев Николай. Стихотворения и поэмы. Составление, подготовка текстов и примечания М. Д. Эльзона. Л., 1988.

И черный мавр со взорами дракона,
Весь вечер пивший красное вино,
К ней подошел,— он ждал ее давно,—
Он не услышит девичьего стона.

Напрасно с безысходною тоской
Она ловила тонкою рукой
Его стальные руки... было поздно.

И, задыхаясь, думала она:
«О, верно, в день, когда шумит война,
Такой же он загадочный и грозный!»

Раскрытию фабулы в стихотворении сопутствует ряд сочетающихся между собой представлений. Одни из них — пространственные — заданы исходной ремаркой, точно локализуя момент и место события, положенного в фабульную основу стихотворения Гумилева, и детализированы как последовательность действий значениями глаголов движения («вступила», «подошел»); другие — свето-цветовые и акустические — заключены в прямых обозначениях речи и группируются по принципу контраста («темно», «ночной», «черный» — «красное»; «тихо» — «стон»). Совокупность данных представлений являет собой мысленно сценографическое обрамление содержательного плана речи, развернутого в стихотворении, и тем самым указывает на зафиксированные в нем впечатления, подразумевающие наблюдение сцены со стороны зрительного зала.

При всех несомненных различиях рассмотренных стихотворений, заключающихся прежде всего в степени опосредования авторского сознания, — явному присутствию лирического субъекта у Блока противостоит его полная объективизация у Гумилева, — в их поэтике наблюдаются и черты некоторого сходства, и оно касается не только сюжетно-тематических преобразований исходного материала — в центре сюжета и у Блока, и у Гумилева оказывается шекспировская героиня, причем оба поэта, в отличие, например, от Брюсова («Офелия», 1911) с его урбанистической переработкой темы, в точности следуют в своих стихотворениях драматургической сюжетной ситуации с ее обобщенным традиционно сценическим претворением, включающим в себя в качестве обязательного компонента сценографическую эмблематику шекспировского спектакля, ка-

нонизированную в сознании европейского театрального зрителя XIX века.

Таким образом, в творчестве Гумилева 10-х годов прослеживаются моменты известной близости к поэзии Блока в плане как чисто тематическом (театр, Шекспир), так и структурно-стилистическом (сценография)⁸¹. Однако эта сфера творческих поисков Гумилева не была обширной: в отличие от Блока, у которого театральность во многом была связана с впечатлениями или причастностью к реальной театральной практике, Гумилева более привлекала театральность экзотической условности — такой, например, которая представлена в стихотворении «Я верил, я думал»:

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае
На пагоде пестрой... Висит и приветно звенит,
В эмалевом небе дразня журавлиные стаи.

Вместе с тем различие творческих уклонов в претворении идеи театральности не помешало Блоку вполне доброжелательно оценить сборник Гумилева «Чужое небо». Это различие, указывая на разные эстетические принципы участников полемики, не предполагает их обязательного столкновения и поэтому не объясняет ни двойственного отношения Блока к акмеистам в 1912—1913 годах, ни резкости его полемики с ними в 1921 году. Объяснение, очевидно, следует искать в соотношении эстетических позиций Блока и Гумилева.

В статье «Творчество Вячеслава Иванова» (1905), написанной в период наибольшего литературного сближения с автором «Кормчих звезд» и «Прозрачности», Блок писал: «Как бы сознавая свое исключительное положение очень сложного поэта, Вячеслав Иванов стал теоретиком символизма»⁸². В чем видел Блок одну из основных теоретических заслуг Вяч. Иванова? В том, что автор статьи «Поэт и чернь» («Весь», 1904) наметил программное направ-

⁸¹ Данные моменты близости не были единственными. В статье «Александр Блок и Николай Гумилев» Самуил Шварцбанд, не касаясь проблемы театральности, указывает на целый ряд точек соприкосновения поэзии Блока и Гумилева в 1910-е годы. См.: *Schwarzband S. Alexander Blok and Nikolaj Gumilev. Slavic and East European Journal*, v. 32, 3, Fall 1988, p. 373—389.

⁸² Блок А., V, с. 7.

ление развития русского символизма: «Поэт, идущий по пути символизма, есть бессознательный орган народного воспоминания. <...> Так искупается отчуждение поэта от народной стихии: страдательный путь символизма есть «погружение в стихию фольклора», где «поэт» и «чернь» вновь познают друг друга. «Поэт» становится народным, «чернь» — народом при свете всеобщего мифа»⁸³.

Но если Блок в 1905 году был готов вслед за Вяч. Ивановым признать, что «темная частность символа — мучительно необходимая ступень <...> к светлому всеобщему мифу», то что отвращало Блока от «миражей сверхискусства» в статье «Мысли о символизме» того же автора в 1912 году? Среди прочего также и то, что Блок никогда не расставался с представлениями о театральности, глубоко укорененными в традиции европейского сценического искусства XIX века. При этом однако, хотя он не воспринял теории драматического действия и вообще изменил свое отношение к теоретическим построениям Вяч. Иванова, Блок во многом сохранил тот подход к проблеме «восприятия искусства народной стихией», которое считал программой развития символистской поэзии в 1905 году. «Если к великому произведению подойдет артист и мастер <...>, — говорил Блок в 1919 году в одной из своих речей к актерам, то «тогда совершается чудо: толпа, бешущаяся у рампы, потрясенная игрой артиста <...>, унесет не только его близкий и дорогой для нее образ <...>, она унесет и то, что стояло за ним <...>, она унесет с собой нечто из того громадного мира, который, как мы все чувствуем, доселе не изведен и порою страшен своей неизведанностью, — из мира искусства, носителем этого мира является автор — Шекспир и Шиллер <...>, но иногда и не автор только, ибо автор, как недаром принято говорить, часто «превосходит самого себя», мир искусства больше каждого из нас, он больше Шиллера и Шекспира, он — стихия. И возвратить частицу этого мира слепой стихии — толпе, той, которая его когда-то произвела на свет, — вот величайшая задача <...>»⁸⁴. Как нетрудно заметить, и в 1919 году мысль Блока движется в некоторых

⁸³ Там же, с. 10.

⁸⁴ Блок А., VI, с. 352—353.

своих моментах в том же русле, что в 1905 году: творец эстетических ценностей и потрясенная им «толпа», «беснующаяся у рампы»; но существенна и разница: нет больше речи о «свете всеобщего мифа», а мир искусства непосредственно соотнесен со стихией, лежащей в его основании.

Так же, как у Блока, восприятие идей и творчества Вяч. Иванова Гумилевым отнюдь не замыкается полемикой 10-х годов, но охватывает большую часть его литературной биографии. Знакомство поэтов состоялось в конце 1908 года, и о нем автор «Романтических цветов» «мечтал давно»⁸⁵. Признанным учителем Гумилева был Брюсов, но, по воспоминаниям Н. Войтинской, приводимым в дневнике П. Н. Лукницкого, было время, когда Гумилев «благоговел перед поэзией Вячеслава Иванова гораздо больше, чем перед поэзией Брюсова»⁸⁶. Воспоминания Н. Войтинской относятся к рубежу 900-х и 910-х годов (1909—1911), и тогда же поэты создали обращенные друг к другу стихи («Судный день» и «Не верь, поэт, что гимнам учит книга», 1910); Гумилев с энтузиазмом отзывался о своих встречах с Вяч. Ивановым («Вячеслав Иванович вчера сказал мне много нового и интересного»; «мне кажется, только теперь я начинаю понимать, что такое стихи»⁸⁷ в письмах к Брюсову (1909). Вышедший в 1910 году сборник стихов Гумилева «Жемчуга» был благоприятно оценен как Вяч. Ивановым («Аполлон», 1910, № 7), так и Брюсовым («Русская мысль», 1910, № 7), причем первый рецензент выделил литературную зависимость автора сборника от Брюсова, а другой не преминул упомянуть среди учителей Гумилева Вяч. Иванова.

Однако сближению Гумилева и Вяч. Иванова был поставлен предел глубокими конфликтами, подспудно зревшими в поэтической среде русского символизма. Их первой вехой были разногласия между его такими представителями, как Вяч. Иванов и Блок, с одной стороны, и Брюсов, с другой, разногласия, выявившиеся после опубликования в «Аполлоне» (1910, №№ 7—8) читанных 8 апреля 1910 года в «Обществе Ревнителеей Художественного слова» докладов «Заветы символиз-

⁸⁵ Лукницкая В. Николай Гумилев, с. 69.

⁸⁶ Там же, с. 101.

⁸⁷ Там же, с. 74.

ма» и «О современном состоянии русского символизма», а также статьи «О речи рабьей в защиту поэзии».

Хотя Гумилев не принимал непосредственного участия в этой полемике, именно неприятие некоторых радикальных идей Вяч. Иванова, выраженных в его докладе «Заветы символизма», предопределило направление эстетических поисков Гумилева и его последующий разрыв с символизмом.

В своем докладе Вяч. Иванов настаивал на магической силе древнего слова и с точки зрения архаического состояния языка рассматривал современное его состояние. «〈...〉 наш язык, — утверждал он, — есть зеркало внешнего эмпирического познания, и его культура выражается усилением логической его стихии, в ущерб энергии чисто символической, или мифологической, соткавшей некогда его нежнейшие природные ткани»⁸⁸. Опираясь на свое толкование поэзии Тютчева, Вяч. Иванов предлагал вернуться «к магическим внушениям, приобщающим слушателя к мистерии поэзии»⁸⁹, и в этом видел заслугу «символизма новой поэзии», который «кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и предельно общедоступного опыта»⁹⁰. Это свойство «символизма новой поэзии», по мнению Вяч. Иванова, поддается дальнейшему развитию, перспектива которого рисовалась им следующим образом: «До сих пор символизм усложнял жизнь и усложнял искусство. 〈...〉 Отныне он будет упрощать. Прежде символы были разрозненны и рассеяны, как россыпь драгоценных камней (и отсюда проистекало преобладание лирики); отныне символические творения будут подобны символам-монолитам. Прежде была «символизация», отныне будет *символика* [выделено В. Ивановым — И. Ч.]. В терминах эстетики это должно означать родовые наследственные формы большого стиля: в поэзии — эпопея, трагедия, мистерия: три формы одной трагической сущности»⁹¹.

⁸⁸ Иванов Вячеслав. *Борозды и межи*, с. 123.

⁸⁹ Там же, с. 126.

⁹⁰ Там же, с. 127.

⁹¹ Там же, с. 143.

На Гумилева в этой связи Вяч. Иванов возлагал, вероятно, особые надежды, ибо предрекал подобное жанровое упрощение в ходе дальнейшего развития поэзии автора «Жемчугов»:— «〈...〉 его лирический эпос,— предсказывал Вяч. Иванов в отзыве на сборник Гумилева,— станет объективным эпосом и чистой лирикой»⁹².

Однако надеждам Вяч. Иванова было не суждено сбыться. «Жемчугами»,— писал Гумилев Брюсову по прочтении рецензии Вяч. Иванова на вышедший сборник,— заканчивается большой цикл моих переживаний и теперь я устремлен к иному, новому. Какое будет это новое мне пока не ясно, но мне кажется, это не тот путь, по которому меня посылает Вячеслав Иванович. Мне верится, что можно еще многое сделать, не бросая лиро-эпического метода, но только перейдя от тем личных к темам общечеловеческим, пусть стихийным, но под условием всегда чувствовать под своими ногами твердую почву»⁹³.

В этом письме Гумилева к Брюсову, датированном 21 апреля 1910 года, выражено стремление будущего автора акмеистического манифеста к дальнейшим творческим поискам, а эстетическая перспектива этих исканий предопределена постепенно складывающимся у него отрицательным отношением к программе развития поэзии, провозглашенной Вяч. Ивановым в докладе «Искусство и символизм». Ценитель «всегдашней силы мысли» в поэзии Брюсова⁹⁴, Гумилев не мог принять одного из центральных тезисов доклада Вяч. Иванова о том, что рационалистическая культура языка наносит ущерб поэтической силе слова, так что оно «перестает быть равносильным содержанием внутреннего опыта»⁹⁵; поклонник интеллектуального отточенного стиха Теофиля Готье с его установкой на бесстрастность формы (стихотворение «Искусство», 1911), Гумилев остался чужд призыву Вяч. Иванова вернуться к «магическим внушениям» древней поэзии, и для него рушилась непререкаемость символистской формулы о «соответ-

⁹² *Аполлон*, 1910, № 7, с. 41.

⁹³ *Лукницкая В. Николай Гумилев*, с. 106.

⁹⁴ *Там же*, с. 66.

⁹⁵ *Иванов Вяч. Борозды и межи*, с. 121—122.

ствиях между миром сокровенного и общедоступного опыта», формулы, ставшей впоследствии мишенью акмеистической критики символистов.

Осознавая противоположность избранного им пути предначертаниям Вяч. Иванова о грядущей архаизации искусства и упрощении его форм, в поисках эстетической опоры Гумилев обратился к традициям мирового искусства и, в частности, к Шекспиру. Свою задачу критика концепции развития символистского искусства, выдвинутой Вяч. Ивановым, уже после его второго доклада «Мысли о символизме» и окончательного разрыва с ним личных отношений (18 февраля 1912 года)⁹⁶, Гумилев увидел в том, чтобы отсечь авторитет имени Шекспира от символистской эстетики, а заодно и в том, чтобы противопоставить своего учителя Брюсова другим представителям символизма. Рецензируя в апрельском номере «Аполлона» за 1912 год поэтический сборник Брюсова «Зеркало теней», Гумилев писал: «Валерий Брюсов усвоил характерные черты всех бывших до него литературных школ, пожалуй, до эвфуизма включительно. Но он прибавил к ним нечто такое, что заставило их загореться новым огнем и забыть прежние распри. Может быть, это нечто есть основание новой, идущей на смену символизма школы». Предзнаменованием «этого нового и, следовательно, принадлежащего завтрашнему дню слова» Гумилев считал следующие слова Брюсова:

За все, что нам вещала лира
Чем глаз был в красках умилен,
За лики гордые Шекспира,
За Рафаэлевых мадонн,—
Должны мы встать на страже мира
Заветного для всех времен.

«В этих простых и благородных строках Брюсов подчеркнул,— утверждает рецензент,—〈...〉 любовь к культуре в ее наиболее ярких и характерных проявлениях. Кажется, впервые поэт, считающийся символистом, назвал Рафаэля вместо Боттичелли, Шекспира вместо Марло. В этом сказалось синтетическое понимание поруганного и такого героического XIX века»⁹⁷. Таким образом, еще до своего выступления с акмеисти-

⁹⁶ Лукницкая В. Николай Гумилев, с. 132.

⁹⁷ Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Аполлон, 1912, №№ 3—4, с. 99—101.

ческим манифестом Гумилев выдвинул идею создания нового поэтического направления.

Употребленное Гумилевым выражение «синтетическое понимание» XIX века указывает на источник этой идеи: рассуждение Брюсова о путях развития европейской литературы, изложенное в рецензии Брюсова на сборник Гумилева «Жемчуга». «Будущее,— писал Брюсов,— явно принадлежит какому-то еще не найденному синтезу между «реализмом» и «идеализмом»⁹⁸. Брюсов прибег к терминам английской критики XIX века («реализм», «идеализм») ⁹⁹, и Гумилев, следуя его примеру, также выразил свое неприятие концепции архаизации форм искусства, основываясь на шкале эстетических ценностей «поруганного» (то есть позитивистского) XIX века, в которой Рафаэлю и Шекспиру отводилась более высокая ступень, чем Боттичелли и Марло, и тем самым использовалось укоренившееся еще с допрафаэлитских времен представление английской эстетики о соотношении раннего и высокого Возрождения ¹⁰⁰.

Отвергая начертанную Вяч. Ивановым перспективу развития символистской поэзии, Гумилев в поисках положительной программы стремился найти опору в идеях Брюсова и в рецензии на его сборник «Зеркало теней» выдвинул мысль — в противовес постулату Вяч. Иванова о грядущем жанровом упрощении поэзии — о том, чтобы в «основании новой, идущей на смену символизма школы» положить «синтетическое понимание» XIX века, то есть предлагавшийся Брюсовым «синтез» двух основных тенденций искусства XIX века — позитивистской и романтической эстетики. Так возникло зерно будущего акмеистического манифеста.

Обращение Гумилева в данной связи к Шекспиру — притом именно в виде брюсовской поэтической декларации — представляется неслучайным: помимо очевидных причин — шекспиризма XIX века — для это-

⁹⁸ Брюсов В. Среди стихов. 1894—1924. Манифесты, статьи, рецензии (составители Н. А. Богомолов и Н. В. Котрелев). М., 1990, с. 319.

⁹⁹ Об этом см., например: Чекалов И. И. Категория правдоподобия и эволюция метода в английской литературе XIX в. В кн.: Вопросы эволюции метода, ЛГУ, 1984, с. 64—81.

¹⁰⁰ Ср.: Аникин Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. М., 1986, с. 280—282.

го имелись и причины специфические, раскрывавшиеся в плане как толкования Брюсовым шекспировской драматургии, так и опосредованно связанной с этим толкованием его оценкой поэтического творчества Гумилева.

Изучение творчества Шекспира Брюсов причислял к кругу своих постоянных занятий¹⁰¹ и к имени английского драматурга относился с не меньшим пиететом, чем остальные символисты. Но это не помешало ему в своем раннесимволистском манифесте «Истины. Начала и намеки» (1901) отразить чисто позитивистский взгляд на драматургию Шекспира как «внешнюю поэзию» и противопоставить ее поэзии «глубинных чувств». «Глубинные чувства,— писал Брюсов,— безмолвны, о них-то сказано: «мысль изреченная есть ложь». Внешние чувства — достояние внешней поэзии, изображающей страсти так, как они *будто* [подчеркнуто Брюсовым — И. Ч.] происходят, как они и действительно переживаются, поскольку люди подчиняются указке, книжке, трафарету. Таковы драмы Шекспира, где все упрощенно и логично»¹⁰². В более поздней статье «Священная жертва» (1905) противопоставление «внешней поэзии» и поэзии «глубинных чувств» к Шекспиру не применялось, зато на первый план выдвигался плавный переход от объективного мира драмы к субъективному миру лирики. «Поэту,— утверждал Брюсов,— дано пересказать лишь свою душу, все равно — в форме ли лирически непосредственного признания, или населяя вселенную, как Шекспир, толпами вечных живых, сотворенных им видений»¹⁰³.

Оба эти подхода к драматургии Шекспира перенесены Брюсовым на лирику Гумилева. Так, из рецензии Брюсова на сборник стихов Гумилева «Жемчуга»

¹⁰¹ Брюсов Валерий. *Собрание сочинений в 7 т. М., 1973—1975. Т. VI, с. 400* (далее — указание тома и страницы).

¹⁰² Там же, с. 60. Ср., например, характеристику Шекспира у Даудена: «⟨...⟩ Шекспир стоял за здравый смысл, за представление вещей в их действительности, и за устройство жизни сообразно этой действительности». В этом Шекспир следовал светскому духу елизаветинской драмы, для которой «реально все, что встречается на поверхности земли, о реальности же других вещей она не заботится. Воспевать небо и ад она не способна ⟨...⟩. Она следует за человеком до его смерти, но не дальше». Дауден Э. *Шекспир. Критическое исследование его мысли и его творчества. Перевод Л. В. Черновой. Одесса, 1898, с. 24, 43.*

¹⁰³ Брюсов В. VI, с. 60.

явствует, что Гумилев, как и брюсовский Шекспир, «населяет», однако, не «вселенную», но экзотические «страны <...> им самим сотворенными существами», поведение и речи которых подсказывает «автор-суфлер»¹⁰⁴. А в рецензии Брюсова на «Романтические цветы» читаем: «Лучше удастся Н. Гумилеву лирика «объективная», где сам поэт исчезает за нарисованными им образами, где больше дано глазу, чем слуху. В стихах же, где надо передать внутренние переживания музыкой стиха и очертанием слов, Н. Гумилеву часто недостает силы непосредственного внушения»¹⁰⁵.

Пройдет всего несколько лет, и молодой критик В. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» (1916) отметит характерную черту вновь появившейся школы акмеизма — «точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу отдельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее отдельной и отчетливой стороны»¹⁰⁶. В этой установке акмеистической эстетики на разработку «опосредствованного лирического сюжета» (Л. Я. Гинзбург) обнаруживается влияние брюсовской интерпретации драматургии Шекспира, воспринятой Гумилевым, в частности, и через рецензии Брюсова на «Романтические цветы» и «Жемчуга».

Усвоенное Гумилевым брюсовское истолкование драматургии Шекспира, во многом опиравшееся на позитивистский рационализм английской критики XIX века, поставило предел литературному сближению Гумилева с Блоком, наметившемуся в начале 10-х годов, и предопределило их дальнейшее расхождение, завершившееся непримиримым конфликтом.

При всей резкости своих расхождений с Вяч. Ивановым Блок до конца сохранил общее с ним представление символистской эстетики о стихийно-народных истоках всякой поэзии, черпающей силы из иррационального дионисийского начала, определяемого в соответствии с учением раннего Ницше. Именно так — как

¹⁰⁴ Брюсов Валерий. Среди стихов, с. 319.

¹⁰⁵ Там же, с. 261—262.

¹⁰⁶ Русская мысль, 1916, № 12, с. 53. См.: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Символика. Л., 1977, с. 131.

«слепую стихию» — характеризовал Блок мир искусства в речи, обращенной к актерам Петроградского Большого драматического театра в 1919 году, а в другой речи, произнесенной в той же аудитории в том же году, трактовал понятия «классицизма» и «романтизма» не в историко-литературном плане, а как выражение извечных аполлоновского и дионисийского начал. По определению Блока, «классицизм есть лишь величайший миг покоя, нашедшего себя», романтизм же есть «дух, который струится под всякой застывающей формой и в конце концов взрывает ее. Романтизм — в первом проявлении любознательности первобытного человека <...>, он — в духе великих открытий, подготовивших Возрождение; он — в Шекспире и Сервантесе; он — в первых порывах всякого народного движения <...>, романтизм есть восстание против материализма и позитивизма <...>, он есть вечное стремление, пронизывающее всю историю человечества, ибо единственное спасение для культуры — быть в потоке бурного движения, в каком пребывает стихия»¹⁰⁷.

Гумилев, опираясь, по выражению Д. Е. Максимова, на «трезвость и позитивистский дух, посюсторонность» Брюсова¹⁰⁸, напротив, стремился упрочить эстетические границы рационализма. Это стремление отчетливо выражено в манифестах акмеистов, настаивающих на истолкованной в духе Спенсера необходимости «всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками», утверждавших «самоценность каждого явления, не нуждающуюся ни в каком оправдании извне» и объявивших о нежелании «низводить до степени литературы» «прекрасную даму Теологию»¹⁰⁹.

Со временем Гумилев умерит свой уклон в сторону позитивизма. В стихотворении «Слово» он разомкнет сферу своей эстетики для «ключей тайн», и она вберет в себя многие ценности символистов. Так же, как А. Белый,¹¹⁰ Гумилев обратится к понятию слова в Еванге-

¹⁰⁷ Блок А., VI, с. 369, 367—368.

¹⁰⁸ Максимов Д. Русские поэты начала века. Л., 1986, с. 42.

¹⁰⁹ Аполлон, 1913, № 1, с. 43, 44.

¹¹⁰ Белый Андрей, Символизм. М., 1910, с. 619—624. На использование А. Белым понятия о слове из Евангелия от Иоанна указывает И. Паперно в статье «О природе поэтического слова. Богословские источники спора Мандельштама с символизмом». Литературное обозрение, 1991, № 1, с. 30.

лии от Иоанна, вслед за Вяч. Ивановым вспомнит о магической силе слова («Солнце останавливали словом, / Словом разрушали города»), а в строках «〈...〉 точно розовое пламя / Слово проплывало в вышине», содержащих библейскую коннотацию («язык-огонь», *Послание Иакова*, 3, 5) будет вторить Блоку, писавшему в статье «Поэзия Вячеслава Иванова»: «Во времена за-таенного мятежа, в которые надлежало родиться Сло-ву,— литература (сама — слово) могла ли не сгорать внутренним огнем?»¹¹¹.

И все же «внутренний огонь» слова представляется Гумилеву иным, чем символистам. Если для Блока «сама Милосская Венера есть некий звуковой чертёж, найденный в мраморе, и она обладает бытием независимо от того, разобьют ее статую или не разобьют»¹¹², а для Вяч. Иванова «Природа — символ, как сей рог. / Она звучит для отзвука. И отзвук — Бог. / Блажен, кто слышит песнь, и слышит отзвук»¹¹³, то для Гумилева:

...осиянно
Только слово среди земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово это — Бог.

Прямая полемическая противопоставленность стихотворения «Слово» поэтическому эпиграфу статьи Вяч. Иванова «Заветы символизма» в значительной степени предопределена, в частности, и тем, что даже в поздний период творчества Гумилев придавал большое значение рационалистическому началу в поэзии, отодвигая иррациональное начало к ее языковым истокам.

«По Гумилеву, — записал Блок в дневнике 22 октября 1920 года, — рационально все (и любовь, и влюбленность в том числе), иррациональное лежит только в языке, в его корнях, невыразимое. (В начале было Слово, из Слова возникли мысли, слова, уже непохожие на Слово, но имеющие, однако, источником

¹¹¹ Блок А., V, с. 8.

¹¹² Там же, VI, с. 109.

¹¹³ Эти строки из сборника «Кормчие звезды» Вяч. Иванов предпослал в качестве эпиграфа к статье «Мысли о символизме». — *Труды и Дни*, 1912, № 1, с. 3.

Его; и все кончится Словом — все исчезнет, останется одно Оно»¹¹⁴.

V

Тезис, выдвинутый Гумилевым в манифесте «Наследие символизма и акмеизм»: «Шекспир показал нам внутренний мир человека», указывает на стремление акмеистов опереться в своей эстетической программе на одно из центральных положений европейского шекспиризма XIX века — представление о психологизме шекспировской драматургии. Ни этот тезис, ни стоящее за ним стремление, взятые сами по себе, не отличались оригинальностью. Со времен Гете суждение «Шекспир — великий психолог, в его пьесах нам открывается все, что происходит в душе человека»¹¹⁵ неоднократно повторялось повсюду в Европе, в том числе в России¹¹⁶, а к авторитету Шекспира прибегали представители самых разнообразных идейно-стилевых школ и направлений для обоснования своих эстетических установок.

И все же, по крайней мере, в рамках русского шекспиризма любое обращение к представлению об английском драматурге как психологе приобретало в начале XX века особую актуальность, ибо не могло не сопоставляться — прямо или косвенно — с приговором, вынесенным Шекспиру Львом Толстым в критическом очерке «О Шекспире и о драме» (написан в 1903, опубликован в 1906 году). «Особенно ложным, — пишет Ю. Д. Левин, — считал Толстой признание драматурга знатоком человеческой психологии в том смысле, как она понималась в XIX веке»¹¹⁷.

В манифесте «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев не ставил задачи полемизировать с Толстым о Шекспире, однако полярность подходов к психологизму шекспировской драматургии, бросающаяся в глаза при сопоставлении тезиса Гумилева и толстов-

¹¹⁴ Блок А., VII, с. 371.

¹¹⁵ Эккерман И. П. *Разговоры с Гете*. М., 1986, с. 176.

¹¹⁶ См., например: Левин Ю. Д. *Шекспир и русская литература XIX в.* Л., 1989, с. 146, 149.

¹¹⁷ Там же, с. 236.

ской критики «Короля Лиры», позволяет предположить некоторую степень причастности Гумилева к реакции современников — и прежде всего поэтов-символистов — на бунт создателя «Войны и мира» против Шекспира.

Откликом Блока на публикацию антишекспировского памфлета Толстого была статья «О драме» (август-сентябрь 1907). Изложению идей Толстого Блок предпослал собственные размышления о движении метода в литературе в зависимости от ее жанрового состава. Отмечая в литературе начала века господство лирики, «искусства передачи тончайших ощущений» над всеми другими жанрами, Блок утверждал, что подобное интенсивное развитие лирических жанров оказывает пагубное воздействие на драму: «Тончайшие лирические яды разъели простые колонны и крепкие цепи, поддерживающие и связующие драму»¹¹⁸. В России, как считал Блок, процесс деградации драматического искусства является тем очевидней, что «драматическая техника» русских писателей «случайна», «ее просто здесь нет». «Так случайна драматическая техника Чехова, — писал Блок, — если случайна и неожиданна сама русская драма, то еще неожиданней рассуждения о драме в России. Такова, например, недавно появившаяся статья Л. Н. Толстого «О Шекспире и драме». Кратко остановившись на положениях толстовской критики «Короля Лиры», Блок заключал: «Спорить с ним все равно, что спорить со снежным ветром. Ведь мы смотрим и на Толстого, и на Шекспира из каких-то бесконечных далей, зрением слабым; и разве мы умеем проникнуть в тайный смысл их простых речей? Мы <...> не можем забыть ни Макбета, ни Анну Каренину. Их дыханием мы живем <...> Поэтому мы не имеем сил разрешить ни толстовского, ни шекспировского вопроса — и только слагаем их в сердце»¹¹⁹.

Свою статью «Проблема Гамлета» Анненский завершил в самом начале 1907 года, и, хотя очерк Толстого о Шекспире в ней не фигурировал, вряд ли приходится сомневаться — учитывая хронологическую близость обеих статей, — что выступление Толстого против

¹¹⁸ Блок А., V, с. 164

¹¹⁹ Там же, с. 170.

английского драматурга осталось не замеченным Анненским. Во всяком случае, решительностью тона в отстаивании своих взглядов на Шекспира Анненский не уступал Толстому, и его позиция была антитезой позиции романиста: «〈...〉 не думать о Гамлете,— писал Анненский,— для меня по крайней мере [курсив Анненского — И. Ч.] иногда значило бы отказаться и от мыслей об искусстве, т. е. от жизни» (КО, 163)¹²⁰. Анненский, сближая образ Гамлета с чертами его создателя, отмечал различные грани шекспировского гения: «У Шекспира, конечно, нет роли, более насыщенной мыслями... Не один Шекспир, а по крайнему счету *четыре Шекспира* [курсив Анненского — И. Ч.] вложили в эту роль самые заветные сбережения: философ — сомнения, остатки веры, поэт — мечту, драматург — интересные сцепления ситуаций, и, наконец, актер — индивидуальность, темперамент, ту ограниченность и теплоту жизни, которые смягчают суровую действительность слишком глубокого замысла... Многообразная душа Гамлета есть очень сложный поэтический феномен 〈...〉» (КО, 164).

Итак, можно утверждать, что тезис Гумилева о психологизме шекспировской драматургии соприкасается с реакцией Блока и Анненского на критический очерк Толстого о Шекспире. Само стремление Гумилева отнести психологизм шекспировской драматургии к обоснованию эстетических принципов акмеизма коренится в представлении Блока о лирике как «искусстве передачи тончайших переживаний», пришедшем сменить собой драму и другие роды литературы в качестве господствующего жанра, а допускаемый тезисом Гумилева переход от поэтики драмы к поэтике лирического стихотворения основан на идее творческой разносторонности Шекспира, драматурга и поэта, отстаиваемой

¹²⁰ Ср. отзыв Анненского о первой журнальной публикации трактата Толстого «Что такое искусство»: «Л. Н. Толстой в только что изданном начале своего сочинения «Что такое искусство» совершенно обесценивает, по-видимому, *артистическую* сторону искусства 〈...〉, подождем продолжения его работы, чтобы увидеть, как согласует поэт принцип *непосредственности* с той *условностью*, которая, как известно, составляет характерный признак народной и древней поэзии. Вероятно, область искусства окажется у графа Толстого очень суженой» [курсив везде Анненского — И. Ч.] (КО, 291).

Анненским. Генезис этой идеи восходит к эстетике европейского романтизма.

VI

В начале XIX века романтики, как известно, настаивали на лирико-драматической природе пьес Шекспира и, тяготея к смешению различных литературных жанров, опирались на это толкование драматургии Шекспира в собственном творчестве. Их центральным тезисом был тезис о Шекспире-психологе. « $\langle \dots \rangle$ в Англии, равно как и в Германии,— пишет Е. И. Клименко,— критика романтического периода постоянно выдвигала понятие интроспективности при оценке Шекспира и видела в его характерах пример гениального познания мира посредством наблюдений над внутренним миром человека. При этом внутренний мир героя соотносился с миром автора, который как бы изучал самого себя, стремясь перевоплотиться в героя и перенестись в условия его жизни»¹²¹. На основании романтической концепции шекспировского психологизма в Англии первой половины XIX века возникла шекспиризированная книжная драма, не предназначавшаяся для театра¹²².

Проблема шекспировского психологизма не утратила значения в Англии и в дальнейшем: во второй половине XIX века драму Шекспира по-прежнему рассматривали как «психологическое исследование»¹²³. Однако такое рассмотрение осуществлялось в ином историко-литературном контексте—с учетом того положения, которое занял в английской литературе роман: если критика начала века была склонна видеть в пьесах Шекспира драматические поэмы¹²⁴, то критика середины века требовала от романа шекспировской психологической глубины¹²⁵, а в конце века в Англии было да-

¹²¹ Клименко Е. И. *Традиция и новаторство в английской литературе*. Л., 1961, с. 97.

¹²² Там же.

¹²³ ДAUDEN Э. *Ук. соч.*, с. 43.

¹²⁴ Клименко Е. И. *Творчество Роберта Браунинга*, Л., 1967, с. 67.

¹²⁵ STANG R. *The Theory of the Novel in England (1850—1870)*, L., N. Y., 1959.

же высказано мнение, как об этом сообщил своим читателям русский журнал «Исторический вестник», что «английский роман ведет свое начало не от сэра Филиппа Сиднея, Дефо и других авторов <...>, но от Шекспировских драм»¹²⁶.

Этот историко-литературный контекст в значительной степени определялся влиянием позитивной эстетики. В противоположность романтикам позитивистская критика стремилась представить «земного Шекспира» и в трактовке психологизма его характеров перемещала центр тяжести с ретроспекции сознания на объективную реальность «действительной жизни». «Для тех, кто видит высшую поэзию в Шелли,— читаем, например, у Эдуарда Даудена,— Шекспир останется всегда чем-то вроде прозы. Шекспир — поэт конкретных, реальных явлений. Оно так, но разве эти явления не проникнуты страстью и мыслью? Часто наступает время, когда человек отбрасывает отвлеченности и метафизические сущности и ищет источника аффектов, мыслей и действия в действительной жизни, в реальных людях, окружающих его,— время, когда он стремится вступить в связь с Невидимым не непосредственно, но путем откровения Видимого. Тогда он открывает ту силу и ту прочность, которыми Шекспир обогатил мир»¹²⁷.

Вместе с тем при всех радикальных изменениях, обусловленных движением метода в английской литературе XIX века, влияние романтического восприятия творчества Шекспира сохранилось не только в рамках идейно-стилевых направлений, открыто враждовавших с установками позитивной эстетики,— например, в творчестве Диккенса,— но также в рамках психологического романа второй половины XIX века,— к примеру, у Мередита и его последователей,— не пренебрегавших позитивистскими критериями правдивости в искусстве. Печать романтической концепции шекспировского психологизма не исчезла и в лирике Роберта Браунинга с ее стремлением к «объективной драматизации». Как отмечает Е. И. Клименко, в XIX веке «романтическая шекспиризованная драма <...> пусти-

¹²⁶ *Исторический вестник*, т. 58, 1898, № 12, с. 874.

¹²⁷ Дауден Э. Ук. соч., с. 404.

ла живые побегии в разных областях литературного творчества, и в лирике, и в романе»¹²⁸. Причину подобной жизнеспособности романтической концепции шекспировского психологизма следует искать в ее глубокой языковой мотивированности. Интроспекция мыслилась романтиками как результат работы поэтического слова, когда «мысль запечатлевается в самом процессе своего становления: она излагается не как нечто законченное и завершенное, а как мысль, которая зреет по мере своего претворения в поэтическую речь и для которой неудовлетворенный поэт ищет все новые и новые соответствия»¹²⁹. Таким образом, первооткрытия романтиков в отношении Шекспира-психолога становились открытиями выразительных способностей его поэтического слова, с одной стороны, и поисками путей собственного творчества поэтов, с другой.

Если в Англии середины XIX века концепция шекспировского психологизма находила непосредственную опору в слове и в этом качестве продолжала служить одним из звеньев, соединяющих глубинные пласты языка с живым литературным процессом, в России середины XIX века наблюдалась совсем иная картина. Среди подводных камней, встречавшихся на пути русского шекспиризма XIX века, камнем преткновения часто оказывался вопрос о «поэтической дерзости» Шекспира. Как отмечает Ю. Д. Левин, «язык пьес Шекспира, отличающийся повышенной выразительностью, пронизанный сложной метафоричностью, гиперболизмом, выражал особый поэтический строй мышления, чуждый русской реалистической литературе середины XIX века»¹³⁰.

На чужеродность поэтики Шекспира русской поэтической речи указывал, например, «отец русской англистики» А. В. Дружинин. «До сих пор еще, — писал он в 1854 году, — английская поэзия не упростилась достаточно. Корень ее цветистости — в духе языка и поэтах, подобных Шекспиру»¹³¹. Позже, во вступительной статье к своему переводу «Короля Лира»

¹²⁸ Клименко Е. И. *Традиция и новаторство в английской литературе*, с. 127.

¹²⁹ Там же, с. 89.

¹³⁰ Левин Ю. Д. *Восприятие русской литературы в России*. Л., 1990, с. 273.

¹³¹ Дружинин А. В. *Собрание сочинений*, т. IV, СПб, 1865, с. 605.

(1856), Дружинин теоретически обосновал «великую противоположность» между языком поэзии в Англии и России: «В простоте русской речи (и повседневной, и поэтической русской речи) — в той простоте, которая навсегда укоренилась в литературе нашей, таится еще одна причина, по которой изучение Шекспира для нас трудно. По национальному развитию своему, по своей врожденной зоркости и насмешливости, может быть, по отсутствию южной пылкости в характере, всякий русский человек есть враг фразы, метафоры, напыщенности и цветистости слова. Литературная реакция, навеки убившая в нашей поэзии псевдоклассицизм и риторичность, именно оттого победила, что за нее стояли все мыслящие русские люди. Высокопарность и даже напряженность речи у нас всегда были недостатками <...>. При всех усилиях наших, мы сами не помиримся никогда с языком Форда, Марстона, Марлова, Вебстера. Шекспир неизмеримо выше этих драматургов, но у Шекспира есть фразы, обороты, сравнения, способные возмутить современного русского человека»¹³². Таким образом, для Дружинина «старая английская словесность елисаветинского и следующих за ним периодов» не была «идеалом правды в искусстве», а Шекспир оставался «предметом вечного поклонения», но не образцом для современных писателей¹³³.

Дилемма, в рамках которой движется мысль Дружинина, — является ли драматургия Шекспира «образцом для подражания» или «предметом вечного поклонения» — не была новой. С тех пор, как немецкие романтики провозгласили культ английского драматурга, перед ней не раз оказывалась критика как в Германии, так и во Франции — от Фридриха Шлегеля («О северном поэтическом искусстве», 1812) до Виктора Гюго («Вильям Шекспир», 1864)¹³⁴. В России середины XIX века ее своеобразие заключалось в том, что она решалась в условиях господства социально-психологической прозы над поэтическими жанрами.

Психологизм русского романа середины XIX века, стремясь к «характеристике героя при помощи анализа

¹³² Дружинин А. В. *Собрание сочинений*. СПб, 1865, т. III, с. 8.

¹³³ Там же, т. IV, с. 417.

¹³⁴ См., например: Аникст А. А. *Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма*. М., 1980, с. 91—92, 218.

его внутреннего мира»¹³⁵, соприкасался в этом своем стремлении с теориями английских, равно как и немецких, романтиков. Однако данная точка соприкосновения отнюдь не способствовала восприятию романтической концепции шекспировского психологизма эстетикой русского социально-психологического романа и даже служила моментом отталкивания. Помимо общественно-литературных и эстетических факторов¹³⁶ немалая роль принадлежала здесь изъяснам в освоении шекспировского слова русской поэзией. Даже лучшие русские поэты-переводчики второй половины XIX века, хотя и следовали общей версификационной схеме шекспировского стиха, правила стихосложения выполняли «зачастую независимо от оригинала, конкретная структура которого не принималась в расчет»¹³⁷. Соответственно, и русская критика почти полностью игнорировала как раз то, что английским поэтам-романтикам представлялось наиболее сокровенным в искусстве Шекспира,—его поэтическое слово. Шекспировский психологизм воспринимался поэтою лишь с его фабульной стороны. Именно так характеризовал его, например, Чернышевский, противопоставляя психологизму Толстого. В отличие от Шекспира, как считал критик, «особенность таланта графа Толстого состоит в том, что он не ограничивается изображением результатов психологического процесса: его интересует самый процесс — и едва уловимые явления этой внутренней жизни <...> мастерски изображаются графом Толстым»¹³⁸. Таким образом, глубина психологического анализа, фиксируемая у Шекспира семантической подвижностью поэтического слова, оставалась вне поля зрения русской критики середины XIX века.

Недостаточная чуткость литературной эпохи к шекспировскому слову была той почвой, на которой зрел бунт Толстого против английского драматурга. Толстой, по его собственным словам, читал Шекспира «и

¹³⁵ Лотман Л. М. *Реализм русской литературы 60-х годов XIX века*. Л., 1974, с. 169.

¹³⁶ Об этом см.: Левин Ю. Д. *Шекспир и русская литература XIX века*, с. 195—208.

¹³⁷ Левин Ю. Д. *Русские переводчики XIX века*. Л., 1985, с. 287.

¹³⁸ Чернышевский Н. Г. *Полное собрание сочинений в 15 тт.* М., 1947, т. III, с. 426.

по-русски, и по-английски, и по-немецки»¹³⁹, однако в мировой культуре он воспринимал только то, что ему было внутренне созвучно, что диктовалось развитием многостороннего, но единого «живого центра» (В. Ф. Асмус) его мировоззрения. Толстой занялся творчеством английского драматурга под влиянием эстетических споров в русской критике середины XIX века¹⁴⁰, и ее глухота к шекспировскому слову не могла не сказаться на формировании его оценок. Толстой начисто отверг двойственность в подходе к драматургии Шекспира, при которой искусство Шекспира-психолога мыслилось в отрыве от поэтики его пьес, но саму эту поэтику он истолковал в духе эстетических критериев, укорененных в недрах русской литературы XIX века, находившейся еще лишь на подступах к освоению поэзии Шекспира. «Когда Толстой,— пишет Ю. Д. Левин,— исключил поэзию из пересказа «Короля Лира» и превратил великую трагедию в набор нелепых поступков и фраз, он, независимо от своих намерений, неопровержимо доказал, что Шекспир *вне* [курсив автора — И. Ч.] поэзии, вне образной системы не существует. Толстой закрывал присущее XIX веку истолкование Шекспира как психолога; он стоял в преддверии XX века, когда началось осмысление поэтической системы драматурга»¹⁴¹.

Данный рубеж между XIX и XX столетиями был закреплён размежеванием литературных эпох, и с этой точки зрения противопоставленность суждений о Шекспире Толстого суждениям Анненского выражала противоположность эстетических установок, сложившихся в условиях расцвета прозы XIX века, установкам поэзии «серебряного века». Если Толстой завершил, доведя до последней черты, свойственную XIX веку тенденцию чисто психологического истолкования драматургической фабулы в пьесах Шекспира, то Анненский был первым поэтом XX века, стоявшим у истоков формирования нового отношения к поэтическому слову: признание эстетической самоценности слова легло

¹³⁹ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. М.—Л., 1928—1959, т. 35, с. 217.

¹⁴⁰ Лотман Л. М. Эстетические принципы драматургии Толстого. В кн.: Толстой и русская литературно-общественная жизнь. Л., 1979, с. 239—271.

¹⁴¹ Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века, с. 237.

в основу тех достижений поэзии XX века, которые заново открыли русскому читателю Шекспира-поэта.

VII

«Самый беглый обзор богатого и интересного издания Шекспира,— писал Анненский в отзыве на выход в свет собрания сочинений драматурга под редакцией С. А. Венгерова (СПб, 1905),—убеждает нас, что русские читатели, в том числе и наиболее восприимчивая их разновидность—юношество, получают в этих роскошно изданных книгах обильную пищу для развития своего эстетического чувства и расширения литературных горизонтов»¹⁴². Сочетание эстетического и познавательного критериев, примененных при оценке издания, указывает на позицию рецензента, автора «Педагогических писем» (1892) и других статей по вопросам школьного образования. На страницах педагогических журналов конца XIX века была представлена его программа «гуманного (humaniora) образования», основанная на «идеальных представлениях», сложившихся у ее составителя «из размышлений, изучений и непосредственной работы над педагогическим материалом»¹⁴³. Шекспир был включен в эту программу: сцены из шекспировских трагедий «Король Лир» и «Макбет» рекомендовались Анненским для репертуара ученических спектаклей, которым надлежало преследовать одну из важных, с его точки зрения, целей школьного образования—обучение декламации¹⁴⁴.

Педагогическая программа, намеченная Анненским, была ориентирована на «развитие ума, т. е. логического мышления и фантазии» и соответственно такие предметы, как математика и поэзия, считались в ней «основами <...> среднего образования». В плане обучения литературе программа исходила из того, что

¹⁴² Журнал Министерства народного образования. Извлечение. СПб, 1905, с. 3.

¹⁴³ Анненский И. Педагогические письма Л. Г. Гуревичу. Письмо первое. Языки в средней школе. Русская школа, 1892, №№ 7—8, с. 147. В дальнейшем: Первое педагогическое письмо.

¹⁴⁴ Анненский И. Педагогические письма. Письмо второе. К вопросу об эстетическом элементе образования. Русская школа, 1892, № 11, с. 83. В дальнейшем: Второе педагогическое письмо.

«школа открывает ученику область нескольких «мировых поэзий» — в этом ее сила»¹⁴⁵. Своей педагогической программе Анненский дал лингвистическое обоснование. «Человек, — утверждал Анненский, — обыкновенно сам того не подозревая является в языке обладателем сложного и стройного целого»¹⁴⁶. Предвосхищая лингвистические идеи Фердинанда де Соссюра, Анненский определял речь как «механическую ассоциацию между рядом знаков, особенно звуковых или письменных, и рядом душевных актов, по преимуществу интеллектуального характера»¹⁴⁷. Речевая деятельность, по его представлению, закрепляется словом. «Слово, с одной стороны, принадлежит миру физическому как сказанное <...>, с другой стороны, как оболочка мысли (мысль и ее знак — слово — тесно срослись и переплелись), оно удовлетворяет требованиям чисто отвлеченного характера. Слово есть результат ряда мозговых и мускульных работ, и в то же время оно есть отправная точка нашего проникновения в душевный мир человека, оно есть явление тоническое, с одной стороны, и отраженное логических и метафизических категорий, с другой, — ни один из предметов науки, даже сам человек [курсив автора — И. Ч.], не может быть наблюдаем и изучаем со стольких различных точек зрения: язык исследуется и со стороны физической, анатомо-физиологической, логической, грамматической, этнографической <...>. Язык имеет жизнь и историю, подлежит разнообразным классификациям. Представляя своим грамматическим строем явление особое, единичное, своим словарем он переплетается с культурой и, как фонограф сохраняет звуки, он сохраняет мысли эпох давно отживших, народов позабытых»¹⁴⁸.

Каким образом происходит этот процесс «переплетения» слова и культуры? Их взаимодействие очерчено у Анненского применительно к произведению как речи («разговор»), так и словесного искусства («поэзия»). И тот, и другой вид речевой деятельности Анненский

¹⁴⁵ *Первое педагогическое письмо*, с. 147; *Второе педагогическое письмо*, с. 78; *Первое педагогическое письмо*, с. 167.

¹⁴⁶ Анненский И. *Образовательное значение русского языка. Русская школа, 1890, № 1*, с. 27.

¹⁴⁷ Там же, с. 23.

¹⁴⁸ *Первое педагогическое письмо*, с. 146.

относит к творчеству, посредством которого «производится, творится» язык¹⁴⁹. Но если при первом из них, «низшем виде творчества», «над смыслом слова, нами на лету улавливаемого, некогда задумываться, некогда связывать вновь улавливаемый оттенок понятия с общим мирозерцанием»¹⁵⁰, то при втором — «высшем» — внимание творца направлено на саму фразу. «Вспомним <...>, — пишет Анненский, — Флобера и его страшные труды над фразой. Конечно, мы все, обыкновенные люди, разговаривая, не проделываем и сотой доли той работы, которую мы открываем у писателей, но каждый из нас в самом факте обладания родной речью пользуется возможностью такой работы»¹⁵¹. Отсюда следует вывод: «Поэзия есть высшее проявление силы речи»¹⁵².

Речевая деятельность, подчеркивает Анненский, осуществляется прежде всего в формах национального языка, издревле присущего данному народу¹⁵³. Первостепенное значение такого языка обусловлено, с его точки зрения, тем, что «родной язык есть язык отечественный: с этим языком человек связан не только физически, но и нравственно: это — язык молитвы, поэзии, нравственного и гражданского долга <...>, с ним исконными узами связано мирозерцание народа, его развитие и творчество <...>».¹⁵⁴ В недрах этого языка рождается стихия народной речи, из которой черпает индивидуально авторская литература, «как бы фильтруя воду народных источников»¹⁵⁵.

Центральное положение родного языка при реализации языковой способности в рамках любого — в социолингвистическом плане — многоязычия предопределяет у Анненского функцию родной поэзии как «школы красоты»¹⁵⁶: если «одно изучение языка [курсив автора — И. Ч.] открывает человеку мир данной поэзии»¹⁵⁷, то предпосылки этого открытия коренятся

¹⁴⁹ Там же, с. 151.

¹⁵⁰ Образовательное значение русского языка, с. 29.

¹⁵¹ Там же с. 22.

¹⁵² Первое педагогическое письмо, с. 165.

¹⁵³ Образовательное значение русского языка, с. 23.

¹⁵⁴ Там же, с. 26.

¹⁵⁵ Там же, с. 30.

¹⁵⁶ Там же, с. 39.

¹⁵⁷ Первое педагогическое письмо, с. 167.

в сфере родного языка, ибо только в процессе овладения им формируется эстетическое отношение к слову¹⁵⁸. «Только на родной поэзии,— утверждает Анненский,— можно научиться ценить и любить поэтическое слово, только на ней можно дать почувствовать художественную красоту словесной формы, значение стилей <...>, музыкальность ритма <...>».¹⁵⁹

Еще в начале 80-х годов, вскоре после окончания историко-филологического факультета Петербургского университета по отделению сравнительного языкознания (1879), Анненским была опубликована работа «Из наблюдений над языком и поэзией русского Севера» (СПб, 1883). В дальнейшем эта линия исследования была продолжена применительно к поэтике русской литературы XIX века как предмету школьного преподавания («Стихотворения Я. П. Полонского как педагогический материал», 1887; «Стихотворения А. К. Толстого как педагогический материал», 1887)¹⁶⁰. В процессе разработки своей педагогической программы Анненский выдвинул тезис о глубинной эстетической значимости слова родного языка, обусловленной тем, что формирующееся первоначально только на основе родной речи чувство красоты является ключом, открывающим доступ не только к отечественной поэзии, но и к мировой литературе. «Кто не научился любить родных поэтов,— писал он,— тот никогда не поймет красоты чужестранных, и чувство не установит у него с этими поэтами той живой связи, при которой их образы и настроение влияют на развитие нашего эстетического мирозерцания. Наоборот, родная поэзия дает чуткость для восприятия чужой, для ее угадывания даже в переводах или подделках <...>. Родная поэзия <...> составляет как бы мост между чужим поэтом и русской душой» (КО, 295). Однако эта ступень в восприятии мировой литературы может быть достигнута, по мнению Анненского, лишь при условии, что родная поэзия станет «тем бессознательным художественным

¹⁵⁸ Образовательное значение русского языка, с. 25—27.

¹⁵⁹ А. Н. Майков и педагогическое значение его поэзии. Русская школа, 1898, № 2, с. 40—61. (См.: КО, с. 271—303).

¹⁶⁰ Статьи опубликованы в журнале «Воспитание и обучение» (ежемесячный педагогический листок, приложение к журналу «Родник», СПб) за 1887 год: № 5, с. 109—118; № 6, с. 133—142.

фондом, которым поддерживается в нашей душе чувство красоты» [курсив Анненского — И. Ч.]; (КО, 295).

Итак, рекомендация Анненского-педагога включать в репертуар школьного театра сцены из шекспировских трагедий органически связана со всей его программой обучения языку и литературе. С точки зрения его «идеальных представлений» для того, чтобы школа могла ввести ученика в область нескольких «мировых поэзий» — например, в мир шекспировской драматургии — в качестве предварительного условия требуется известный уровень эстетического развития. Между тем, как констатирует автор «Педагогических писем», именно этот уровень оставляет желать много лучшего. «Ведь мы, русские, — пишет он, — даже в интеллигентном строе общества, поразительно слабо развиты эстетически <...>». Следствием такой «эстетической недоразвитости» Анненский считает отношение к поэтическому слову, утвердившееся в критике 60-х годов и нашедшее яркое проявление в том, как «поставил вопрос о поэзии и пользе красоты» Писарев. «Не течет ли и доселе, — спрашивает Анненский, — писаревская струя в значительной части нашей интеллигенции <...>», если «во всех эстетических суждениях и спорах нам и теперь приходится начинать ab ovo, несмотря на все памятники, речи и юбилеи у нас в теории прекрасного еще, что называется, гроша нет за душой»¹⁶¹.

Мысль о неразработанности в русском общественном сознании критериев ценности поэтического слова, выдвинутая Анненским в «Педагогических письмах», выражена также в его статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» («Русская школа», 1891, № 12). Там эта проблема рассмотрена с точки зрения методологии науки о литературе. «Детальное изучение произведений, — утверждает Анненский, — филологическое, эстетическое, психологическое — силой вещей отходит <...> на второй план. У нас его почти нет. <...> Стоит только напомнить, что наша поэзия, поэзия мировая, насчитывает всего три критических издания и что ни один из русских поэтов не имеет (сколько-нибудь полного) словаря, как древние

¹⁶¹ Второе педагогическое письмо, с. 66—68.

классики или Дант, Шекспир, Мольер, Гете — на Западе. Равнодушие к эстетике почти похоронило детальное изучение произведений, в читателях оно ослабило литературный вкус, для поэтов понизило ценз» (КО, 243). Отсюда следует весьма критическая оценка методологии историко-литературной науки. «Приемы современной истории литературы,— пишет Анненский,— неблагоприятны для эстетического изучения поэзии. Как ни важна биография поэта, но в ней, к несчастью, минуты, «когда божественный глагол до слуха чуткого коснется», тонут в тех годах, когда «меж детей ничтожных мира / Быть может, всех ничтожней он». Крупнейший представитель исторического метода Тэн, этот натуралист от литературы, порвал с эстетикой и почти уничтожил термин «поэзия»: он вдвинул поэтов в ряды литераторов. Еще дальше от поэзии как искусства отвлекает работающих сравнительный метод: тут все силы направлены на исследование сюжетов и мотивов, на литературные влияния и заимствования — литература изучается экстенсивно. Третье новейшее направление, так называемое научно-критическое, ставит себе задачей познать писателя и его произведения на основании влияния его на общество — здесь поэзия уже совсем сошла с подмостков (КО, 243).

В статье «А. Н. Майков и педагогическое значение его поэзии» (1898) Анненский обратился к историко-культурным объяснениям отсутствия в России должного «уважения к поэтической речи». Одну из причин этого явления Анненский по существу видит в том, что Россия не прошла школы античной нормативной поэтики, глубоко усвоенной Западной Европой в эпоху средневековья и Возрождения благодаря латинской учености: так, в России «влияние Горация было весьма слабо и поверхностно», в то время как его поэтическая деятельность легла «в основу поэзии романских народов» (КО, 292—293). Другую причину «наших эстетических недочетов» Анненский возводит к периоду петровских реформ, когда «Петр Великий сделал нашу письменность орудием своей преобразовательной деятельности» (КО, 293), так что письменность превратилась в «тот вид гражданской литературы, который появился у нас одновременно с гражданской азбукой и который живет и развивается у нас доселе» (КО, 294).

Свои размышления над проблемой эстетической

самоценности поэтического слова и степенью осознанного к ней отношения в русской литературе Анненский свел воедино, подведя им некоторый итог, в статье «Бальмонт — лирик» (1904), опубликованной в «Книгах отражения». «Нас и до сих пор еще несколько смущает,— пишет Анненский,— оригинальность и тем более смелость русского слова, даже когда мы чувствуем за ней несомненную красоту» (КО, 93). В этом, по его мнению, сказывается «узость нашего взгляда на слово» (КО, 93). Она, в свою очередь, закреплена «безраздельным господством журнализма» в русской прозе второй половины XIX века, с одной стороны (КО, 95), и незавидной «судьбой русских стихов с 40-х годов и до конца века», с другой (КО, 95). В результате, полагает Анненский, литературная русская речь «как бы висит в воздухе» между языком журналов и разговорной речью (КО, 96), а «эстетизм сроднился в нашем сознании с нераскаенным барством» (КО, 95). Таким образом, утверждалось в статье, «слово остается для нас явлением низшего порядка, которое живет исключительно отраженным светом; ему дозволено, положим, побрякивать в стихах, но этим и должна исчерпываться его музыкальная потенция» (КО, 93).

Статья «Бальмонт — лирик» была задумана Анненским как «реферат об эстетическом моменте новой русской поэзии»¹⁶². Доклад на такую тему Анненский читал на заседании Неофилологического Общества при Петербургском университете 15 ноября 1904 года. Успеха доклад не имел: поэт и переводчик П. И. Вейнберг, председательствующий на собрании, «подверг доклад Анненского сокрушительной критике», которая была одобрительно встречена аудиторией¹⁶³. Случайное отсутствие на заседании учредителя Общества и его бессменного руководителя А. Н. Веселовского дало повод для обмена письмами между автором доклада и ученым. «Есть основания полагать,— отмечает А. В. Лавров,— что если заседание Общества проходило бы под председательством Веселовского, то неприятие положений Анненского не было бы столь однознач-

¹⁶² А. В. Лавров. И. Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским. Русская литература, 1978, № 1, с. 178 (письмо от 17 ноября 1904).

¹⁶³ Там же, с. 177.

ным»¹⁶⁴. Действительно, само содержание статей Анненского, печатавшихся в 80—90-е годы, в основном на страницах педагогических журналов, указывает на глубину и плодотворность его связей с филологической наукой, а переписка автора реферата, представленного в Неофилологическое Общество, не оставляет сомнения ни в основательности его научного замысла, ни в серьезном к нему отношении со стороны председателя Общества. Сложность ситуации однако заключалась в том, что в докладе Анненского стремление к научному рассмотрению проблемы поэтического слова сочеталось со стремлением предложить свою интерпретацию эстетических установок только что народившегося и еще не получившего широкого одобрения нового направления в развитии русской литературы — символизма. Веселовский обратил внимание на то, что «теоретическая часть» доклада Анненского «заслонила для слушателей и оппонентов — фактической — именем Бальмонта»¹⁶⁵. Однако Веселовский не мог знать, что теоретические положения, отстаиваемые Анненским, сверены не только с поэзией Бальмонта, но и с собственным творчеством Анненского, автора уже вышедших (под псевдонимом Ник. Т-о), но оставшихся почти незамеченными «Тихих песен» (СПБ, 1904), поэта, стоящего на пороге создания «Книг отражений» и «Кипарисового ларца»¹⁶⁶.

С точки зрения этой перспективы следует признать показательной резко отрицательную реакцию П. И. Вейнберга на выступление Анненского в Неофилологическом Обществе. П. И. Вейнберг (1831—1908) был поэтом и переводчиком, в молодости принадлежавшим к кружку А. В. Дружинина и испытавшим на себе его сильное влияние¹⁶⁷. Видный представитель переводческой традиции второй половины XIX века, Вейнберг сформировался в сфере той самой эстетики «здорового смысла», против которой протестовал в своем докладе

¹⁶⁴ Лавров А. В. Ук. соч., с. 179.

¹⁶⁵ Письмо Веселовского Анненскому от 14 декабря 1904. Там же, с. 180.

¹⁶⁶ При жизни Анненский-поэт был известен узкому кругу лиц. См. об этом: Тименчик Р. Д. Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х годов. Ученые записки Тартуского гос. университета, 680. А. Блок и его окружение. Блоковский сборник VI, с. 101—116.

¹⁶⁷ Венгерова З. Литературные характеристики. Кн. 3, СПб, 1910, с. 302.

Анненский. «Если в стихах дозволительны и даже желательны украшения,— читаем у Анненского,— то все же, помня свой литературный ранг, они должны оставить идею, легко переводимую на обыденный, служилый волянок, который почему-то считается привилегированным выражением мира, не корреспондирующего с внешним непосредственно.

И главное при этом — ранжир и нивелировка. Для науки все богатство, вся гибкость нашего духовного мира, здравый смысл может уверять, что земля неподвижна — наука ему не поверит; для слова же, т. е. поэзии за глаза довольно и *здравого смысла* [выделено Анненским — И. Ч.] — здесь он верховный судья <...>. Поэтическое слово не смеет быть той капризной струей крови, которая греет и розовит мою руку <...>. Вы чувствуете, что горячая струя, питая 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. ваше я» (КО, 93).

VIII

В письме к Анненскому от 14 декабря 1904 года в связи с его докладом в Неофилологическом Обществе Веселовский отметил, что тема, выбранная докладчиком, — «эстетический момент новой русской поэзии» — требует рассмотрения «вопроса *о всюду ощущаемой органической потребности*» [выделено Веселовским, далее цитирующим выражение Анненского — И. Ч.] 'повысить наше чувство речи', подчеркнув, что при такой постановке вопроса «соответствующие русские явления стали бы в общий строй, может быть, в последнюю очередь, ибо, — писал ученый, — я убежден, что в нашем спросе на 'обновление' и 'повышение' надо сделать большой вычет в пользу европейских влияний»¹⁶⁸.

Эти наблюдения Веселовского можно проиллюстрировать, обратившись к материалам, публиковавшимся «Северным вестником». Так, в сообщении журнала о французских символистах говорилось, что они «не находят в существующем языке готового орудия для своего выражения и должны искать и создавать для

¹⁶⁸ Лавров А. В. Ук. соч., с. 180.

себя свой собственный язык», передающий «тонкие, смутные, едва уловимые ощущения и настроения»¹⁶⁹.

«Северный вестник» (1885—1898) известен как «первый русский журнал, на страницах которого стали регулярно публиковаться произведения западных модернистов»¹⁷⁰, и данный факт, вероятно, был в поле зрения Анненского, утверждавшего в 1897 году, что в Россию «эстетическое течение идет, конечно, с запада» (*КО*, 294). «Северный вестник» представлял собой тем более естественную форму распространения «европейских влияний», что журнал являлся на протяжении длительного времени — по существу, с начала 90-х годов вплоть почти до самого его закрытия — «единственным органом, тесно связанным с молодым русским символизмом»¹⁷¹ и таким образом принадлежал к периодическим изданиям, которые служили раннему русскому символизму, по выражению Д. Е. Максимова, «идеологическими, а отчасти и эстетическими лабораториями»¹⁷².

Поскольку представления Анненского об «эстетическом моменте в новой русской поэзии», предвзвешивавшие его собственное поэтическое творчество, складывались, как показывают его научно-педагогические статьи, именно в 90-е годы, можно с уверенностью предположить, что «Северный вестник», превращенный его фактическим руководителем в этот период А. Волынским в «лабораторию» нарождавшегося русского символизма, оставил заметный след в формировании Анненского — поэта и критика.

Одним из аспектов деятельности Волынского во главе журнала было распространение в России идей английской эстетической критики. В своей статье «Анненский и Уайльд»¹⁷³ Г. М. Пономарева, рассматривая

¹⁶⁹ Усов А. *Несколько слов о декадентах (Бодлер, Верлэн, Маллармэ, Рембо)*. *Северный вестник*, 1893, № 8 (август), отд. 1, с. 195. Все остальные сноски на публикации этого журнала — в тексте.

¹⁷⁰ Крутикова Л. В. «Северный вестник». *Очерки по истории русской журналистики и критики*, т. II, Л., 1965, с. 407.

¹⁷¹ Максимов Д. Е. *Журналы раннего символизма*. В кн.: Евгеньев Е. и Максимов Д. *Из прошлого русской журналистики*. Л., 1930, с. 91.

¹⁷² Там же, с. 85.

¹⁷³ Пономарева Г. М. *Анненский и Уайльд. Английская эстетическая критика и «Книги отражений» Анненского*. Уч. зап. Тартуского университета, вып. 645. *Проблемы типологии русской литературы*. Тарту, 1985, с. 112—121.

воздействие теории критики, выдвинутой английским писателем в книге очерков «Замыслы», на поиски Анненским «новых форм и метода» критической прозы, подчеркивает роль «Северного вестника» в популяризации в России «английского эстетизма». При этом исследовательница ограничивается идеями Уайльда, лишь бегло касаясь Джона Рескина¹⁷⁴. Представляется однако, что Анненского могли интересовать все материалы, которыми английская эстетическая критика была представлена на страницах журнала.

Почти с самого момента своего основания «Северный вестник» был неоднороден по идейным установкам своих сотрудников¹⁷⁵. Печать этой разнородности сохранилась в журнале до конца его существования, и там публиковались как символисты, так и представители других течений, однако основное направление журнала менялось: первоначально его ориентация не исключала народнических идеалов 80-х годов, но с течением времени он постепенно отходил от этой позиции, и его линия все более «определялась борьбой редакции с идейными традициями народнической журналистики, с позитивизмом и противопоставлением им идеалистической философии»¹⁷⁶. Такая установка журнала стала четко проявляться в начале 90-х годов, когда «молодая литература» русского символизма «впервые попыталась осознать себя как направление»¹⁷⁷.

Публиковавшиеся «Северным вестником» материалы, знакомившие русского читателя с английской эстетической критикой, были продиктованы идейной эволюцией журнала.

Первая статья в России о новейших течениях в западной литературе была помещена, как известно¹⁷⁸, «Северным вестником» в августовском номере за 1893 год, однако в ней «английский эстетизм» не упоминался. В статье А. Усова «Несколько слов о декадентах» речь шла о Бодлере, Верлене, Рембо и Малларме,

¹⁷⁴ Там же, с. 113.

¹⁷⁵ Об этом см.: Максимов Д. Е. Журналы раннего символизма, с. 85—128.

¹⁷⁶ Там же, с. 95—96.

¹⁷⁷ Там же, с. 89.

¹⁷⁸ Крутикова Л. В. Ук. соч., с. 407.

и к французским поэтам в качестве исключения был добавлен Эдгар По с пояснением, что «американская и английская почва не особенно благоприятна для развития декадентизма» (197).

Судя по контрасту¹⁷⁹ в двух утверждениях З. А. Венгеровой, относящимся к 1892 и 1897 годам,— в одном из них Оскар Уайльд причислялся к «организаторам эстетического движения в живописи и поэзии, известного под именем прерафаэлизма»¹⁸⁰, а в другом — к литературному течению современной литературы, восходящему «к своему первоисточнику — прерафаэлитизму»¹⁸¹ — в 90-е годы знание фактов об «английской почве» европейского модернизма претерпевало в России значительные изменения. На это же указывают публикации, буквально следовавшие одна за другой в «Северном вестнике»: в декабрьском номере журнала за 1895 год появилась статья А. Волынского об Оскаре Уайльде, в марте следующего года — статья З. Воронова «Прерафаэлитское движение в Англии», в сентябре — статья З. Венгеровой о Вильяме Блейке — «родоначальнике английского символизма», они сопровождалась пространной подборкой изречений Джона Рескина (в переводе О. Соловьевой) по вопросам искусства и литературы, снабженной программным заголовком «Искусство и действительность» (№ 6, 10, 11, 12).

Статья Волынского о книге литературно-критических эссе Уайльда «Замыслы» (1891) недаром открывала весь цикл материалов, посвященных «английскому эстетизму». В ней на примере «одного явления из области новейшей философской критики, известном в России только понаслышке», Волынский стремился показать, что «новые веяния, овладевшие европейской литературой, дают себя чувствовать не в одной какой-нибудь ее области, не в искусстве только, но и в критике». «Там, где еще недавно господствовали иные идеалы и методы,— писал Волынский, имея в ви-

¹⁷⁹ Он отмечен Т. В. Павловой в диссертации «Оскар Уайльд в России». Л. 1986.

¹⁸⁰ З. В. (Венгерова З. А.) Вильде (Oscar Wilde). Энциклопедический словарь, изд. Ф. А. Брокгауз—И. А. Ефрон, СПб, 1892, т. VI, с. 386.

¹⁸¹ Венгерова З. А. Литературные характеристики. Кн. 1, СПб, 1897, с. 68.

ду «творчество отживающей натуралистической эпохи», — теперь легко услышать рассуждения иного типа, с более или менее яркой окраской эстетического идеализма, который на наших глазах прокладывает себе дорогу во все сферы мышления и творчества. Произведения искусства отражают тот переворот, который совершается в мире наших сознательных убеждений <...>». Этот переворот, по убеждению Волынского, «обещает в будущем яркий расцвет литературы в духе чистейшего идеализма». Критик предсказывал: «Еще связаны те бессознательные творческие силы <...>, еще не созрели те таланты <...>. Но не подлежит сомнению, что начавшееся эстетическое движение <...> должно вызвать подъем поэтических дарований <...>» [311].

В изложении Волынского литературно-критические воззрения Уайльда сводились к единому смысловому центру. В «Замыслах», утверждал идеолог «Северного вестника», «все главные мысли вращаются вокруг одной темы: в каких отношениях находятся между собой природа и искусство?» Ответ на этот вопрос Волынский находил в уайльдовском противопоставлении реальности и вымысла. «Отрицая всякую действительность как силу мертвую, пассивную, — писал критик, — Оскар Уайльд противопоставляет ей силу вымысла, которую он, при своей склонности к рискованным эксцентрическим терминам, называет ложью <...>. Ложь в искусстве практически бесцельна, имея при этом высокую эстетическую задачу. Сотканная из высших поэтических идей, она является той цветной средой, через которую должно пройти всякое восприятие природы, всякое жизненное впечатление» [313—314].

Тематическая линия, намеченная статьей Волынского об Уайльде, была продолжена публикацией подборки «избранных мест из сочинений Джона Рескина». Уже само название «Искусство и действительность», под которым подборка печаталась в журнале, обращало внимание к той проблеме, которая была выделена в качестве центральной при изложении воззрений Уайльда. Хотя читатель «Северного вестника» мог вполне отчетливо увидеть различие взглядов Уайльда и Рескина — так, в «Замыслах» красота не соотнесена с нравственностью и поэтому «искусство не выражает ничего,

кроме самого себя» (№ 6, с. 105), — отношение искусства к действительности в обоих случаях трактовалось с позиций, позволявших журналу развернуть полемику с утилитарными установками позитивизма и, по выражению Д. Е. Максимова, «на смену эстетики Чернышевского» выдвинуть взгляды Рескина¹⁸².

В отличие от Уайльда Рескин, разумеется, был далек от того, чтобы отрицать значение внешней реальности для искусства. «Наблюдение действительности, — гласил один из его афоризмов, помещенных в «Северном вестнике», — и проявление человеческой мысли и воли в передаче этой действительности — вот два эстетических элемента, составляющих искусство» (№ 6, с. 108). Рескин стремился утвердить «единство и неделимость человеческой духовности»¹⁸³ и считал искусство их проявлением. Соответственно, в «Северном вестнике» можно было прочесть: «Всякое великое произведение искусства есть работа всего человеческого существа, духа его и его тела, преимущественно духа (...), оно есть также обращение ко всему человеку» (№ 6, с. 107). Отношение искусства к действительности выводилось Рескином из понятия одухотворенности, и условием существования живописи он полагал наличие одухотворенной природы¹⁸⁴. Об этом также было сказано в «Северном вестнике»: «Тернер не может писать пейзажей, если не будет природы, с которой писать» (№ 6, с. 110).

В историко-литературном плане связующим звеном между эстетическими взглядами Рескина и Уайльда служили, как известно, воззрения на искусство Уолтера Пейтера¹⁸⁵. Существенным моментом преемственности Уайльда по отношению к Пейтеру было выдвинутое последним представление о синтезе в литературе различных видов искусств, нашедшее выраже-

¹⁸² Максимов Д. Е. *Журналы раннего символизма*, с. 105.

¹⁸³ Выражение принадлежит Коллингвуду, одному из первых биографов Рескина. Цит. по: *Hough, G. Image and Experience, L., 1960, p. 163.*

¹⁸⁴ Содержание данной категории эстетики Рескина менялось по мере эволюции его взглядов. См.: *Towson, F. G. Ruskin and the Landscap Feeling. A Critical Analysis of His Thought during the Crucial Years of His Life, 1843—1856, Urbana, 1951.*

¹⁸⁵ Первая работа о влиянии Пейтера на Уайльда была опубликована еще в начале века: *Bock, E. Walter Pater's Einfluss auf Oscar Wilde, Bonn, 1913.*

ние в деятельности Рескина и прерафаэлитов. «К началу последнего десятилетия XIX века,— отмечает американский исследователь Ричард Стайн,— становилось очевидным, что отражение в литературе архитектуры, живописи, скульптуры и музыки составляет важный раздел интеллектуальной истории эпохи. В 1889 году Оскар Уайльд с уверенностью говорил о вновь возникшей традиции как о самостоятельном жанре <...>. Незадолго до того Уолтер Пейтер определил процесс усвоения английским языком «фразеологии изобразительного искусства» в качестве источника непрерывно продолжающейся жизнеспособности языка. Уайльд и Пейтер имели все основания писать о важности появления такой литературы. В значительной степени благодаря их собственной деятельности на рубеже 80-х и 90-х годов из недр викторианской словесности выросло новое эстетическое движение. Из него же, в свою очередь, оформились <...> зачатки того, что мы сегодня называем модернистским направлением английской литературы»¹⁸⁶.

К исходу XIX века представление о прерафаэлитах как о явлении европейского модернизма было вполне усвоено в России. Так, в статье А. Г. Горнфельда «Символизм», опубликованной в 1900 году в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона, можно было прочесть о том, что «столь разнообразные произведения, как картины английских прерафаэлитов, музыка Вагнера, драмы Метерлинка, причудливые модели новейшей художественной промышленности, философия Ницше» следует рассматривать в одном ряду «современных явлений в поэзии, музыке, живописи», составляющих «общую основу» символизма. «Северный вестник» внес свою значительную лепту в усвоение этого представления в России.

«Началом новых эстетических течений в Европе,— писала З. Венгерова в «Северном вестнике»,— является творчество первых английских прерафаэлитов» (81). Если Венгерова в очерке о творчестве Вильяма Блейка, опубликованном в журнале, была склонна расширить рамки «символистского течения в английском искусстве», возводя его истоки к рубежу XVIII

¹⁸⁶ Stein, R. L. *The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti and Pater*, Cambridge (Mass.), 1975, p. 1.

и XIX веков и называя Тернера «провозвестником прерафаэлитизма», а Блейка — «прародителем современного символизма», то З. Воронов в статье «Прерафаэлитское движение в Англии» относил «поворот искусства к идеализму» к 40-м годам XIX века. В отличие от Венгеровой, отделявшей прерафаэлитов от романтиков, Воронов видел в прерафаэлитах «последователей романтизма» и в связи с этим отмечал влияние на них эстетических идей молодого Рескина. Вслед за будущим автором «Современных художников» «молодые реформаторы», утверждал Воронов, стремились к поискам «благородства в красоте». «Первое они ищут в философии, науках, тщательном изучении природы, второе, форму,— у антиков» (с. 113).

Говоря о вожде прерафаэлитов поэте и художнике Данте Габриэле Россетти, Воронов указывал на поэзию Теннисона и Роберта Браунинга как на источник, питавший творчество Россетти. «С 1851 года,— писал Воронов,— новые веяния имеют свое воздействие на Россетти. Он знакомится с лучшими поэтами того времени, Теннисоном и Броунингом [принятая в России XIX в. транслитерация фамилии Браунинга — И. Ч.]. Идиллическая поэзия Теннисона, светлый идеализм Броунинга, его «*théâtre d'âmes*» (по выражению критика Саразена) открывают новый мир для Россетти. «Театр душ» Браунинга¹⁸⁷ наряду с творчеством Теннисона, сообщил критик, вызвал «сильную перемену в живописи Россетти» — художник начал иллюстрировать их произведения и обратился к работе «над сюжетами из Шекспира». Таким образом, внимание читателей «Северного вестника» было привлечено не только к эволюции художнической манеры Россетти и прерафаэлитскому синтезу изобразительного искусства и литературы, но и к восприятию шекспировской драматургии в ее живых связях с английской поэзией середины XIX века.

Представление о живых связях драматургии Шекспира с викторианской литературой было подхвачено, расширено и углублено З. А. Венгеровой в ее очерках, появившихся в 90-е годы в ряде петербургских журна-

¹⁸⁷ Перевод выражения Саразена принадлежит З. А. Венгеровой. Она употребила его по-русски, пояснив, что речь идет о психологизме Браунинга. *Новый энциклопедический словарь*, т. 8, СПб, 1911, с. 223.

лов и по своей проблематике примыкавших к ее статьям о западной литературе, опубликованных в «Северном вестнике»¹⁸⁸. В качестве самостоятельного направления в развитии европейского психологического романа З. А. Венгерова выделила ту его ветвь, которая продолжила традиции шекспиризованной романтической драмы. Ее основателем она считала Джорджа Мередита. «Меридит,— писала она,— пошел по новому пути, различному однако не только от реализма Теккерея, перешедшего к школе Джордж Элиот и ее последователей, но и от психологического романа, впервые созданного Стендалем и получившего с тех пор столь широкое развитие в литературе всех стран» (с. 74—75). Тип романа, открытый Мередитом, Венгерова определила как «очень близко стоящий к драме по самой манере противопоставления интересов действующих лиц» (с. 75). Разрабатывая этот тип романа, Меридит, по мнению русского критика, стал «крупным писателем, внесшим в литературу новизну психологических приемов и осветившим внутренний мир современного человека тонким пониманием контрастов» (с. 77). Психологизм мередитовской прозы Венгерова сближает с психологизмом поэзии Роберта Браунинга, перенося на их характеристику понятие интроспективности, выдвинутое европейской романтической критикой: «подобно Роберту Браунингу, создавшему «интроспективную драму»,— утверждала Венгерова,— Меридит создал «интроспективный роман» (с. 75).

Интроспективность поэзии Браунинга Венгерова видела в том, что в его лирических монологах «сущность трагического конфликта сосредоточена в душе действующих лиц, в перипетиях их нравственной и умственной души». Направленность поэзии Браунинга на передачу внутреннего мира ее персонажей делает его, по словам Венгеровой, «трудным автором». «Для нас, критиков,— писала она,— трудность увеличивается вследствие особенностей языка поэта, до крайности сжатого, требующего проникновения в тончайшие оттенки языка». Психологизм поэзии Браунинга, фиксируемый искусностью его языка, узаконил в английской критике «взгляд на Браунинга как

¹⁸⁸ В 1897 году Венгерова опубликовала книгу очерков, содержащую все эти публикации: *Литературные характеристики*, СПб. Ссылки в тексте даются по данной книге.

на Шекспира новейшей формации» и обеспечил ему почетное место в английской литературе XIX века. «Самое крупное имя, которое английская поэзия выдвинула после эпохи Байрона и Шелли,— утверждала Венгерова,— несомненно имя Роберта Браунинга, поэт-философа, психолога и прежде всего художника».

IX

Отмечая разнообразие сюжетов у Браунинга, З. А. Венгерова упоминает среди них его обработку античного предания о «героической Белостион, девушке из Родоса, спасшей жизнь согражданам пересказом Эврипидовой «Алькесты». Поэму Браунинга «Приключение Белостион» («Balaustion's Adventure», 1871) высоко ценил Анненский. Своему переводу «Алькесты» Еврипида (1901) он предпослал эпиграф¹⁸⁹, который использовал Браунинг для поэмы о Балостион¹⁹⁰, — строки Элизабет Барриэт-Браунинг, посвященные Еврипиду¹⁹¹. Балостион повторяет их в тексте поэмы, и «некоторые исследователи полагают, что в вымышленном образе греческой поэтессы Браунинг воплотил Элизабет»¹⁹².

«Приключение Балостион» содержит в себе перевод еврипидовской «Алькесты», однако, по словам Даудена, это «нечто большее, чем просто перевод, это перевод, которому придано драматическое действие — мы видим и слышим действующих лиц без масок античного театра,— сопровождаемое комментарием или толкованием», в котором принимает участие и сам создатель поэмы. «Браунинг не так часто выступает в своем произведении в роли критика, и толкование одним поэтом творчества другого обладает двойной ценностью, проливая свет на творческую мысль как античного автора, так и его комментатора»¹⁹³.

Именно такая способность Браунинга транспони-

¹⁸⁹ Анненский И. *Театр Еврипида*. СПб, 1906, с. 48 (в дальнейшем ссылки в тексте с указанием года издания).

¹⁹⁰ Browning, R. *Poetical Works*, v. XI, L., 1889.

¹⁹¹ См.: Dowden, E. *The Life of Robert Browning*, p. 279 ff.

¹⁹² Клименко Е. И. *Творчество Роберта Браунинга*, с. 211 (сноска 37).

¹⁹³ Dowden, E., *The Life of Robert Browning*, p. 282.

ровать переводимый им материал античной трагедии на язык современной поэзии с передачей и самого смысла древнего текста, и его толкования привлекла внимание Анненского. В лекции «Античная трагедия» (1902) Анненский, имея в виду, очевидно, не только «Приключение Балостион», но также и другие подобные опыты Браунинга,— например, его поэму «Оправдание Аристофана» (*Aristophane's Apology*, 1875) с входящим в нее переводом еврипидовского «Геракла»,— поставил поэмы Браунинга в ряд произведений «художественной литературы, примыкающий к античным драмам», а в анализе «Алькесты» опирался на браунинговское толкование трагедии Еврипида, отметив, что «Браунинг в своей прекрасной поэме нашел поэтические формы для параллели, представленной по-русски в прозаическом переложении автора данной статьи об «Алькесте» «лишь схематично».

Одной из очевидных причин интереса Анненского к браунинговским переводам трагедий Еврипида был профессиональный аспект: с 1896 года Анненский регулярно публиковал свои переводы из Еврипида, сопровождая их статьями с изложением толкования переведенных пьес¹⁹⁴. Однако в своих статьях он не ограничивался лишь специальными вопросами классической филологии. Еще студентом слушавший лекции А. Н. Веселовского, Анненский, если перефразировать его собственные слова, штудировал все, что выходило из-под пера учителя¹⁹⁵. Внимательное отношение Анненского к школе исторической поэтики наложило отпечаток на его подход к античной трагедии: рассматривая ее проблемы, он не упускал из вида перспективу «эволюции творческого ума» (1906, 105), и греческая драматургия воспринималась им на широком фоне ее связей с последующим развитием новой литературы. Когда речь шла о такой преемственности, Шекспир был в центре внимания Анненского. Так, анализируя «Алькесту», он останавливался на сюжетных параллелях к ней

¹⁹⁴ А. В. Федоров относит появление у Анненского замысла переводить трагедии Еврипида к 1891 году. *Федоров А. В. Иннокентий Анненский.*—Л., 1984, с. 17. Там же, на с. 221, приведена библиография переводов Анненского из Еврипида, публиковавшихся в Журнале Министерства Народного просвещения.

¹⁹⁵ См.: *Лавров А. В. И. Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским*, с. 176.

в «Зимней сказке»; сравнивая софокловскую Антигону и еврипидовскую Федру, он видел отражение тех же исходных мотивов в образе леди Макбет; некоторые черты этой трагической фигуры он возводил к облику Медеи, а в страданиях Ореста находил проявление того же недуга, от которого гибнет соучастница убийства Дункана («Орест страдает совестью, болезнью леди Макбет», 1906, 428); обращался он и к двум другим шекспировским трагедиям — «Королю Лиру» и «Гамлету»¹⁹⁶.

На подход Анненского к античной драматургии повлияли и те изменения, которые происходили в историко-литературных взглядах Веселовского в 90-е годы. Историческая поэтика, как она сложилась у ее творца к началу 90-х годов, была, по выражению В. Ф. Шишмарева, «поэтикой без поэта». «Это,— пишет В. Ф. Шишмарев,— отнюдь не означает отрицание значения последнего, оно только ограничивается <...> известными рамками, и внутрь этих рамок исследование Веселовского проникнуть не стремится». Однако и в пределах исторической поэтики, отмечает В. Ф. Шишмарев, у Веселовского постепенно накапливаются наблюдения, заставлявшие исследователя обратить внимание на проблему личности поэта. «Говоря об эпитете, он роняет, например, мысль о том, что «сделать <...> личные эпитеты общеупотребительными может энергия сильного таланта <...> и такт художника». В недрах исторической поэтики наметился, таким образом, поворот к «психологическому анализу эстетических явлений»¹⁹⁷.

Концепция античной драмы, выдвинутая Анненским, разрабатывалась им в русле этих научных инте-

¹⁹⁶ Задуманное Анненским издание на русском языке трагедий Еврипида не было завершено: вышел только один том. Замысел Анненского был подхвачен Ф. Ф. Зелинским, опубликовавшим переводы Анненского: *Театр Еврипида. Перевод со введением и послесловием И. Ф. Анненского под ред. и с комментариями Ф. Ф. Зелинского. Т. I—III. М., 1916—1921*. Однако и оно не доведено до конца. В этом издании см.: III, 158, 160—161; 160 п. В дальнейшем ссылки на него в тексте: указывается год издания, том и страница.

¹⁹⁷ Шишмарев В. Ф. Александр Веселовский. В его кн.: *Избранные статьи. История итальянской литературы и итальянского языка. Л.; 1972, с. 328—329*. Ср.: *Энгельгардт Б. М. Александр Николаевич Веселовский. Пг., 1924, с. 212—213*.

ресов Веселовского: психологизм был ее сутью. Концепция Анненского слагалась из трех моментов — «мифоургического, драматического и индивидуального». Их взаимодействие мыслилось Анненским в рамках психологических представлений. «Психология,— писал он,— вносила свои поправки в миф, и элементы мифоургический и драматический в душе зрителя, а, может быть, и поэта, нередко вступали в коллизию» (1906, 107). Личность поэта была представлена в концепции Анненского «индивидуальным моментом пьесы». «Душа поэта,— пояснял он,— выражается не только в обработке сюжета и характеров, мы ищем ее отблесков и в гномах, плечах, сатирических выходках, мистификациях, сатирических наскоках. Мы ищем в тексте пьесы замысла, цели поэта, а если есть намек на тенденцию, то и тенденцию» (1906, 107).

В отличие от драматургии нового времени в античном театре «индивидуальный момент пьесы» сосуществовал, по мысли Анненского, с условным языком готовых формул, объективированным традицией. «Для античных трагиков,— писал он,— объективизм определялся еще сравнительно низкой ступенью литературного развития. Театр, а с ним и драма не успели вполне секулярироваться. Спектакль требовал священного дня и особенного настроения зрителей. Актер носил маску. Для обнаружения чувств у действующих лиц были условные формулы, и часто самые страстные движения души должны были уместиться в стихомифический обмен строк с его почти жреческой плавностью» (1921, 156).

Вместе с тем данная особенность поэтики античной драмы не отменяла, с точки зрения Анненского, универсального закона искусства — «каждый истинный художник допускает один критерий — собственное творчество» (1921, 154). Каким же образом Анненский примирял эти два противоположных начала — «объективизм» условных формул традиции, то есть «поэтику без поэта», и «индивидуальный момент пьесы», то есть, по терминологии А. Н. Веселовского, «личный почин» творчества? Об этом можно заключить, например, из анализа Анненским начального эпизода трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде». Фиксируя исходную точку предстоящего сценического дей-

ствия, Анненский вводит поясняющую ремарку, с которой начинается текст его перевода: «Из шатра выходит Агамемнон, в руке у него запечатанная табличка с письмом»¹⁹⁸. Следующий за ремаркой диалог Агамемнона и вызванного им раба указывает на то, что царь намеревается дать рабу поручение. Но первые слова Агамемнона совсем о другом:

Какая тишь... ни звука... Хоть бы птица
Иль моря плеск... Молчанием Эврип
Воздушным будто скован...

Агамемнон, комментирует Анненский, «вовсе не думает об искусном подходе к щекотливому разговору — это делается само собою, и мы лишний раз чувствуем в Еврипиде несравненного мастера и любителя контрастов между объективным и субъективным моментом изображения» (1921, 12). Если первый преуказан «мифологическим» аспектом пьесы и ее сюжетная канва — предание о жертвоприношении Ифигении — изначально известна античному зрителю, то второй обеспечивает свободу творчества и в контрастном сопоставлении с первым приоткрывает завесу над «сложными психологическими процессами» (1921, 13). Вот как истолковывает Анненский роль подобного контраста в передаче внутреннего состояния Агамемнона перед началом сценического действия «Ифигении в Авлиде»: «Агамемнон пережил тревожную ночь, один на один за письмом к жене. Он выходит из палатки измученным и точно прячется от своих сомнений и воспоминаний <...>. Как ни дороги Атриду последние минуты ночи, но разговор о деле начинается не сразу: из душной палатки царь вышел под вольный небесный шатер, и поэт превосходно подметил у него при этом неизбежный перебой настроения: <...> Агамемнон незаметно для себя переходит к созерцанию <...>» (1921, 11—12).

За созерцающим сознанием любого еврипидовского героя Анненский стремился угадать созерцающее сознание его творца. Так, подводя итог анализу еврипидовской «Медеи», Анненский писал: «Миф и схема тра-

¹⁹⁸ Перевод Анненского цит. по изданию: *Еврипид. Пьесы. М., 1960.*

гедии давали Еврипиду возможность создать дивный мелос, содержанием которого была душа перед ужасом человеческого существования. При этом на его действующие лица не следует смотреть как на нечто объективное и отдельно от поэта существующее, предъявлять к ним требование, чтобы они не философствовали. Это то же, что удивляться, что мысль поэта продолжает работать, когда, по ходу пьесы, его персонажи должны действовать» (1906, 237). Иначе говоря, «тонкая психологическая сеть» (1906, 249), которую анализ критика распутывал, коренилась, по мысли Анненского, в душе создателя пьесы. Тем самым позиция Анненского в отношении драматургии Еврипида сближалась с позицией, например, Аполлона Григорьева в отношении драматургии Шекспира¹⁹⁹. Таким образом, преступая черту, которой А. В. Шлегель и С. Т. Кольридж отделяли романтическую драму от античной трагедии, Анненский воспользовался понятием интроспективности, разработанным романтической критикой для оценки произведений Шекспира.

Понятие интроспективности, так же как у романтиков, влекло за собой у Анненского представление об «органическом единстве» произведения, в центре которого всегда находится «душа творящего» (1906, 250). Восприняв, наподобие Аполлона Григорьева, идею эстетики Кольриджа об «органическом единстве» поэтического произведения, Анненский распространил ее действие в качестве инструмента анализа на античную драматургию. На основе этого критерия он противопоставил, к примеру, пьесы Еврипида и Сенеки о Мееде. В отличие от Еврипида, утверждал Анненский, «в «Мееде» Сенеки нельзя искать единства. Я говорю, конечно, об органическом единстве произведения, а не об искусственном, планомерном объединении частей. Ор-

¹⁹⁹ «⟨...⟩ неужели поэт сам,—спрашивал Аполлон Григорьев, имея в виду шекспировскую драму,—все то чувствует и сам все то в состоянии сделать, что чувствуют и делают выводимые им лица?» и отвечал: «⟨...⟩ зерно [выделено в тексте—И. Ч.] всех чувствований и действий этих героев, кроме Ричарда и Фальстафа, изображенных великой силой отрицательного представления, лежало в душе их творца». Григорьев А. Собрание сочинений. Вып. 2, М., 1915, с. 2.

ганическое единство и заключается в свободном и целостном отражении души художника в творчестве» (1906, 249).

Отнюдь не имея в виду «лишать Еврипида славы драматурга-психолога» (1921, 26) и признавая его «разнообразное <...> воздействие» на последующее развитие литературы, Анненский тем не менее — так же, как романтики в отношении Шекспира — всячески подчеркивал глубокую укорененность его драматического искусства в поэтическом слове. Относя стиль греческого драматурга к «источникам, может быть, вечного обаяния его поэзии» (1906, 47), «главным достоинством речи Еврипида» Анненский считал то, что «этот поэт заставил своих героев говорить обыденными словами, а слушателям казалось, что это тот же язык, которым говорили и они, но, вслушиваясь и вдумываясь в музыкальные строки трагедии, афиняне обретали в них такое богатство оттенков и такую тонкость разграничений, которого не могла передать обыденная речь»; тем самым «в языке Еврипид разрешил задачу союза между глубоким одушевлением страсти и ясной гибкой мыслью», а «его поэтическая речь открыла свободную арену для бесконечного развития языка человеческих чувств, когда она проходит через призму анализирующего ума» (1906, 41).

Тяготая в подходе к рассмотрению «динамики чувства и страсти» (И. М. Тронский), отображенной античным театром, к эстетике европейского романтизма и соответственно пользуясь в своем анализе еврипидовских пьес некоторыми критериями шекспировской романтической критики, Анненский, будучи учеником Веселовского, стремился наметить единую линию развития «эволюции творческого ума» — от литературы древности к литературе нового времени. Так, говоря о «раздвоении душевных состояний» у еврипидовской Федры, Анненский генетически возводит к ним рефлексию Гамлета: «Душевная борьба Гамлета вышла, конечно, именно из таких сцен двоения, чтобы в наши дни перейти снова в форму драматических галлюцинаций на страницах психологического романа» (1906, 335); сопоставляя софокловскую Антигону и еврипидовскую Федру, Анненский не только исходит из того, что «психологический образ Федры значительно сложнее душевного облика Антигоны» (1906, 36), но

и включает в свою трактовку этих образов античной драматургии момент историко-литературной перспективы, полагая, что хотя образу еврипидовской Федры «еще далеко до леди Макбет, это уже более не фотография в три краски» (1906, 36).

При том, что Анненский в своей концепции античной драмы следовал «уклону к психологизму» (А. В. Лавров), свойственному в 90-е годы Веселовскому, он не копировал исследовательского метода создателя теории исторической поэтики. Одним из существенных аспектов концепции Анненского было, в частности, рассмотрение связей античной драмы с литературой нового времени под углом зрения «эволюции творческого ума», то есть создание «новой поэтики творчества», над построением которой Веселовский лишь, вероятно, намеревался работать²⁰⁰. Стремление Анненского опереться при этом на эстетику романтизма указывало на его глубокие пристрастия, отдалявшие его от академического литературоведения. Данные пристрастия были связаны с формирующимися ценностями русского символизма, которые провозглашались будущим автором «Кипарисового ларца» с решительностью литературного манифеста. «Красота поэзии,— читаем, например, в одной из его статей об Еврипиде,— заключается, прежде всего, в свободном и широком проявлении поэтической индивидуальности; и узы натуралистической школы не менее стеснительны, чем какие-нибудь наивные единства Пьера Корнеля» (1906, 237). Подобные отступления от основного хода изложения материала, повод для которых Анненский находил в трактовке им проблем античной драматургии, проникнуты его убежденностью в «исконной символичности, внешней неуловимости поэзии» (1906, 127). «Поэтическое создание,— утверждал он,— в силу своей роковой лиричности и неосвязаемости, несмотря на многообразные отражения в нем впечатлений внешнего мира, может быть только символом и только симпатическим, то есть выражающим душу автора. Нигде это не ясно в такой мере, как у Шекспира, благодаря лирической насыщенности его поэтических созданий» (1906, 127).

²⁰⁰ Энгельгардт Б. И. Александр Николаевич Веселовский. Пг., 1924, с. 213.

«Истина искусства,— писал французский поэт и критик Жан Мореас (Jean Moréas, 1853—1910), присоединяя свой голос к выступлениям против Эмиля Золя и его последователей,— заключена в творчестве поэта-пророка Шекспира»²⁰¹. Включившись в споры вокруг натурализма, Мореас — сначала в предисловии к сборнику своих стихов «Кантилены» (1886), а затем в «Литературном манифесте» (1886) — дал название художественному течению, призванному, по его убеждению, положить конец влиянию позитивизма на французскую литературу. Название нового литературного направления прижилось, и «Манифест» Мореаса, в котором нашли отражение характерные умонастроения радикальных противников Золя, стал называться «Манифестом символизма»²⁰².

Мореас был восторженным поклонником Шекспира, и еще до опубликования «Манифеста» творчество английского драматурга рассматривалось им как пример «субъективного синтеза»²⁰³, то есть под углом зрения шопенгауэровской идеи синтеза в искусстве, имевшей важное значение для эстетики символизма. Таким образом, Шекспир служил одной из опорных точек становления символистского направления до того, как во Франции окончательно выкристаллизовалось понятие символизма.

В рамках русского символизма Шекспир также стал объектом внимания символистской критики на самом раннем этапе развития этого движения. Некоторые из русских символистов — например, Бальмонт и Брюсов — усвоили позитивистское представление о Шекспире. Так, в статье «Элементарные слова символистической поэзии» (1900) Бальмонт, противопоставляя «реалистов», которые «всегда являются простыми наблюдателями», «символистам», которые — «всегда мыслители», писал: «Шекспир создал целый ряд гени-

²⁰¹ Jouanny, A. A. *Jean Moréas, écrivain français, 1878—1910, études biographique et littéraire*, Auberville, 1969, p. 420.

²⁰² *Ibid.*, p. 424.

²⁰³ *Ibid.*, p. 420—421.

альных образцов реальной поэзии»²⁰⁴. На страницах восьмого номера «Северного вестника» за 1895 год наблюдалось стремление истолковать шекспировскую драматургию в свете символистских эстетических ценностей. «Шекспир всего сильнее пленяет того исследователя, — утверждалось во вступлении к изложению работы Георга Брандеса об английском драматурге, — которого прежде всего интересует человеческая индивидуальность, скрывающаяся и обнаруживающаяся в творчестве великого художника».

Идеолог «Северного вестника» А. Волынский, мечтая об идеальном искусстве, одушевленном идеалистической философией, «к поэтической практике символистов <...> относился, в общем, отрицательно»²⁰⁵. Однако это не помешало ему ввести истолкование шекспировской драматургии в русло эстетической проблематики символизма. Волынский считал Шекспира предтечей Шопенгауэра в открытии особого значения музыки среди других искусств. «Музыка, говорит Шопенгауэр, — читаем в одной из статей Волынского в «Северном вестнике», — стоит совершенно отдельно от всех искусств. Независимая от предметного мира, она могла бы — в известном смысле слова — существовать и в том случае, если бы все разрушилось, потому что она выражает не явления, а их сокровенную сущность <...>. Непосредственно она исходит из тайных источников души <...>, возбуждая мечтательный экстаз <...>».

Но за несколько веков до Шопенгауэра душевную силу музыки постиг Шекспир. В «Венецианском купце» и «Двенадцатой ночи» есть слова <...>, которые превосходно выражают дух и гений новых времен» [1896, № 11, отд. I, с. 253—254]. Приведя в качестве иллюстрации своей мысли монолог Лоренцо, разъясняющего Джессике в «Венецианском купце» пифагорейское представление о музыке сфер, считавшейся неслышимой для человека («Звук музыки, тишь безмятежной ночи / — Гармонии прелестный проводник», V, 1, пер. П. Вейнберга), Волынский так резюмировал свое толкование шекспировского текста: «Вся новейшая философия не смогла прибавить к этому гениальному поэти-

²⁰⁴ Бальмонт Константин. *Созвучные песни. Сочинения. Ярославль, 1990, с. 264.*

²⁰⁵ Максимов Д. Е. *Журналы раннего символизма, с. 117.*

ческому объяснению ни единого слова. Душа человека объята божественной гармонией, которой мы не можем слышать потому, что она живет под грубой и тленной одеждой. Идеальное начало, противоположное идеально-мировому, мешает тонкости и ясности наших восприятий. Музыка есть выражение душевной и мировой тайны <...>. Тайна жизни не может не быть благородной, и вот почему музыка, действуя на душу непосредственно, с мистической силой, придает мечтательную легкость ее полету к небу.» [255].

Шопенгауэровская трактовка музыки, возводимая Волынским к поэтическим первооткрытиям Шекспира, рассматривалась критиком в рамках «противоположения пластического искусства Аполлона и музыкального искусства Диониса» [244], то есть в рамках дилеммы, которую Ницше считал основополагающей для развития искусства. Излагая «основы греческой трагедии» в понимании Ницше и подчеркивая, что рассуждения философа «относятся ко всему искусству вообще» [232], Волынский отдавал явное предпочтение аполлоновскому началу перед дионисийским. «Искусство служит Аполлону,— писал он.— Оно служит красоте, потому что вне определенных форм красота не существует <...>. Искусство всегда было и будет царством форм» [233].

Подчеркивая первостепенное значение пластичности и осязаемости форм искусства («в нем должны быть простые осязаемые вещи», 233), Волынский требовал точности в передаче фиксируемых искусством явлений. «Как и всякое искусство,— утверждал он,— символизм обращен к наглядным явлениям жизни, к миру всех очевидных фактов, к явлениям природы и явлениям человеческого духа. Чем точнее и трезвее восприятие, чем меньше романтического дыма в описании конкретных фактов, тем лучше для искусства <...>. Символическое искусство, как и всякое искусство, начинается с простых явлений» [1893, № 12, I отд., с. 233—234].

Цитируя вышеприведенное высказывание критика «Северного вестника», Д. Е. Максимов отмечает, что оно было «со стороны Волынского характерным жестом обороны от враждебной ему поэтики символизма»²⁰⁶. Исследователь, разумеется, не ставит под со-

²⁰⁶ Максимов Д. Е. *Журналы раннего символизма*, с. 115.

мнение близость поэтов раннего русского символизма и руководителя «Северного вестника» в плане литературно-критической полемики журнала, направленной против эстетики позитивизма²⁰⁷. Чем же в таком случае была продиктована необходимость «жеста обороты»?

Эта необходимость коренилась в различной философской ориентации Волынского и ранних символистов.

«Волынский,— пишет Д. Е. Максимов,— не был сторонником современной ему философии. Проходя мимо неокантианства и довольно сдержанно высказываясь о Шопенгауэре, на Ницше он смотрел почти враждебно <...>. Дионисийская стихия Ницше была чужда Волынскому <...>. Учение Вл. Соловьева вызывало к себе отрицательное отношение Волынского, видевшего в мнениях спиритуалистического типа противников, не менее враждебных, чем материалисты и позитивисты. В то же время Волынский усиленно популяризировал Канта <...>, был ему дорог и Гегель <...>. Символисты же, наоборот, никогда не были ни гегельенцами, ни приверженцами критической философии. Зато все они в разной степени являлись последователями Ницше, а несколько позже и В. Соловьева»²⁰⁸.

Различия в философской ориентации Волынского и ранних символистов дополнялись их разногласием относительно творческих задач, стоявших перед новым направлением русской литературы. «То, что превращает символическое искусство в живую поэтическую силу», Волынский в одной из статей в «Северном вестнике» определил как «органическое сочетание между философской мыслью и простыми конкретными образами» (1896, № 12, 240).

На основе подобных представлений он строил свой подход к формирующемуся символизму, оценивая публикации начинавших тогда поэтов с помощью таких эстетических критериев, как требование обращаться к «наглядным явлениям жизни», избегать «романтического дыма в описании конкретных фактов» и т. п.

Критерии анализа поэтического произведения,

²⁰⁷ Максимов Д. Е. Ук. соч., с. 98—99.

²⁰⁸ Там же. с. 99—100.

применяемые Волынским, плохо согласовывались однако с тем, как сами поэты — зачинатели нового движения — понимали сущность символизма. «Это поэзия, — утверждал, например, молодой Бальмонт в статье «Элементарные слова о символической поэзии», — в которой органически, ненасильственно сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота»²⁰⁹. Выражения, которые Бальмонт выбирает для своего определения, не просто не столь прямолинейны, как у теоретика «Северного вестника» («философская мысль» — «скрытая отвлеченность»), но указывают на иное, чем у Волынского, понимание символизма: бальмонтское представление об «очевидной красоте» никак нельзя свести к представлению Волынского о «простых конкретных образах», поскольку Бальмонт недвусмысленно поясняет, что «символизм, импрессионизм, декадентство суть не что иное как *психологическая* [выделено в тексте — И. Ч.] лирика, меняющаяся в составных частях, но всегда единая в своей сущности»²¹⁰.

Брюсов также не отделял импрессионизм от символизма, ссылаясь при этом на авторитет одного из основоположников французского символизма. «По нашему, — писал он в 1894 году, — символизм есть поэзия оттенков. Поэзия оттенков как противоположность прежней поэзии красок. «*Nous voulons la nuance, — как говорил Верлен, — pas la couleur, rien que la nuance*». Таким образом, особенности языка, по нашей теории, вызываются особенностями содержания»²¹¹. Провозглашение Брюсовым ориентации поэтического языка на стилистические оттенки слова свидетельствовали о стремлении начинающего поэта опереться на художественный опыт французских символистов.

Отточенной и определенной во всех элементах своего значения фразе Ликонта де Лиля и поэтов его круга последователи Верлена и Малларме противопоставили, как известно, экспрессию оттенков поэтической речи, призванную выразить глубину душевных переживаний. Движение метода во французской поэзии XIX века было предметом рассмотрения З. А. Венгеровой в статьях, опубликованных в «Литературных ха-

²⁰⁹ Бальмонт К. Ук. соч., с. 205.

²¹⁰ Там же, с. 206.

²¹¹ Брюсов В. Среди стихов, с. 39.

рактеристиках» и посвященных французскому символизму («Поэты-символисты во Франции», «Поль Верлен»). В них родоначальники французского символизма Верлен и Малларме характеризовались как «диссиденты парнасской школы», и к ней возводилась исходная точка развития символистской поэзии. Исповедуя свойственный парнасцам «разлад между жизнью и искусством», утверждала Венгерова, Верлен отошел от их принципа объективной описательности. «Как истинный лирик с непосредственной душой, он сделал из своей внутренней жизни <...> центр своей поэзии» (Венгерова З. Литературные характеристики, с. 210), однако «во всех своих новшествах Верлен всегда оставался в границах общепонятного языка и сохранял законы французского стиха, за немногими исключениями, вся его поэзия совершенна, понятна и прозрачна по форме — и это одно отделяет его от новейших французских символистов» (там же, с. 212) с их радикальными требованиями пересмотра традиционно сложившейся рационалистической поэтики.

Иным, по сравнению с Верленом, представляется Венгеровой решение проблемы ясности художественной формы у Малларме. Он «считает ясность второстепенным качеством». «Назвать предмет, — говорит он, — значит уничтожить три четверти наслаждения, доставляемого чтением поэмы, так как это наслаждение состоит из постепенного угадывания. Возбудить мысль о предмете — вот чего добивается поэт. Вот идеальное употребление тайны, составляющей символ: вызывать мало-помалу мысль о предмете, чтобы показать известное душевное настроение, или, напротив, избрать предмет и из него вывести душевное настроение целым рядом разгадок. В поэзии должна всегда быть тайна, в этом цель литературы» (Там же, с. 188—189).

Отмеченный Венгеровой контраст стилистических установок, отражавших различия в позиции французских поэтов-символистов по отношению к нормам «общепонятного языка», выявлял глубинную дилемму, перед которой оказывалась эстетика символизма в интерпретации субстанциональной природы художественной формы. «Символизм, — пишет современный нам исследователь, рассматривая эту дилемму с точки зрения завершенности ее историко-литературной перспективы, — напряженно ищет единства духа и не же-

лает исключать рационального и собственно научного начала из этого единства, но религиозные и целостно-духовные задачи сопротивляются натиску рационализма, и сознание нащупывает возможность компромисса.

С другой стороны, само извечное символистское стремление постичь предельно непостижимое, освоить неведомое и тонкое, тончайшее в духе, в его переливах неизбежно влечет пристальнейшее внимание к подробностям — молекулам и атомам поэтической формы и, собственно, уже не столько формы, сколько именно техники; к тому же поэт — метафизик и символист — постоянно и болезненно помнит о научно-рационалистической непознаваемости, закрытости поэтико-духовного содержания <...>»²¹².

К середине 90-х годов контуры данной дилеммы лишь начали обозначаться в рамках русского символизма. Мережковский был одним из первых, кто столкнулся с ней. В статье «Мистическое движение нашего века» (1893) он попытался «нащупать возможность компромисса» между «позитивным и мистическим» «началами жизни», представив их конкретное сочетание как «характерную черту XIX века»²¹³, а в книге «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) обратился к проблеме субстанциональной природы художественной формы. «Символизм, — писал он, — делает самый стиль, самое художественное вещество одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя»²¹⁴.

Литературно-критические статьи Мережковского не публиковались «Северным вестником», и на страницах журнала выход в свет его книги «О причинах упадка» был встречен отрицательной рецензией Волынского (1893, № 3). «Автор, — корил рецензент Мережковского, — смешал различные предметы: вместо того, чтобы с полным правом говорить об упадке творческих сил в стране, о мельчании поэтических талантов, об оскуде-

²¹² Гусев Вл. *Дух или техника? Снова об А. Белом как теоретике художественной формы*. В кн.: Андрей Белый. *Проблемы творчества*. М., 1988, с. 429.

²¹³ Мережковский Дмитрий. *Акрополь. Избранные литературно-критические статьи*. М., 1991, с. 175.

²¹⁴ Мережковский Д. С. *О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы*. СПб, 1893, с. 42.

нии художественной литературы, он выкрикивает какие-то странные, непродуманные фразы о том, что в России совсем нет литературы».

При всей суровости отношения Волынского к ранней литературно-критической деятельности Мережковского, у обоих критиков, тем не менее, имелись точки соприкосновения, указывающие на известную родственность эстетических позиций, обусловленную близостью их исходной философской ориентации: в ранних статьях Мережковского прослеживается влияние Карлейля²¹⁵, а в представлениях одного из будущих основателей «Религиозно-философского общества» о символе заметны следы чтения классической немецкой философии XVIII века, пропущенные через восприятие автора «Sartor Resartus»²¹⁶, редактор же «Северного вестника» тяготеет к Рескину.

XI

Развернутая «Северным вестником» борьба с традициями шестидесятников²¹⁷, касаясь самых разнообразных литературно-эстетических проблем, затронула и сферу шекспиризма. Если в 1860-е годы творчество английского драматурга утратило в России «былую актуальность, оттесняемое иными, более жизненными вопросами»²¹⁸, то в 1890-е годы сложились предпосылки для того, чтобы оно вновь начало восприниматься в ряду явлений, имеющих непосредственное значение для текущего развития искусства и литературы.

Данные предпосылки коренились в нарождавшемся русском символизме, в рамках которого интерес к Шекспиру формировался, с одной стороны, под воздействием импульсов, шедших в Россию из Франции, где для Мореаса и его единомышленников Шекспир стал знаменем борьбы против натурализма, а с другой

²¹⁵ См., например, статью Мережковского «Мистическое движение нашего века».

²¹⁶ Ср. главу «Символы» в «Sartor Resartus» Карлейля (Кн. 3, гл. III) с соответствующими представлениями в ранних работах Мережковского.

²¹⁷ Гиппиус-Мережковская З. Н. *Первый Петербург*. В кн.: *Серебряный век. Мемуары*. М., 1990, с. 55.

²¹⁸ Левин Ю. Д. *Шекспир и русская культура XIX в.*, с. 196.

стороны, под влиянием английской эстетической критики, открывшей в восприятии Шекспира аспект, связанный с английской культурой второй половины XIX века.

Путь к возвращению творчеству Шекспира более активной роли в литературной жизни эпохи был проложен «Северным вестником». На страницах журнала впервые в русской критике был очерчен круг явлений, предрекавший отказ от позитивистской интерпретации драматургии Шекспира, стремления рассматривать его произведения как аналоги прозы.

Анненский был у истоков менявшегося отношения к Шекспиру. В статьях 90-х годов Анненский подчеркивал важность драматургии Шекспира для развития искусства поэзии, поставив творчество Шекспира в центр своих представлений о всеобщности поэтического символа. Анненский не отказывался от традиционного понимания Шекспира как психолога, но, выдвинув мысль о «лирической насыщенности поэтических созданий» драматурга, поместил данное понимание в контекст романтической эстетики. В толковании Шекспира как поэта и психолога Анненский исходил из романтической концепции интроспективности. В этом, как и в ряде других моментов своей эстетической программы 90-х годов, Анненский примыкал к позиции «Северного вестника», ориентированной на английскую эстетическую критику.

Английская эстетическая критика унаследовала представления романтиков начала XIX века о Шекспире-психологе. Для Рескина совершенство шекспировских хроник, например, заключалось в том, что в них драматург запечатлел самую суть психологии исторических персонажей, «изобразил ту человеческую природу, которая действительно является достаточно неизменной»²¹⁹. В полемических выпадах против позитивистского толкования творчества Шекспира Уайльд опирался на понятие интроспекции у романтиков. «Шекспир мог встретить Розенкранца и Гильденштерна на улицах Лондона,— утверждал в «Замыслах» Уайльд,— мог видеть, как слуги двух соперничающих домов показывают на площади друг другу фигу. Но Гамлет ро-

²¹⁹ Ruskin, J. *The Complete Works of John Ruskin*, ed. by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, v.V, L., 1904, p. 127.

дился из его темперамента, а Ромео — из его любовной страсти. Это были части его собственного «я», которым он придал видимую форму <...>²²⁰.

В «Замыслах» Уайльд распространил понятие романтической интроспекции на оценку современной ему литературы, относя к сфере проявления интроспективности психологизм мередитовской прозы и браунинговской поэзии и полагая, что психологизм такого рода содержит в себе большие возможности для дальнейшего развития²²¹. Показательно, что эта точка зрения Уайльда совпадает с трактовкой творчества Мередита и Браунинга З. Венгеровой в ее статьях 90-х годов. Подобное совпадение вряд ли можно считать случайным.

В ранних эссе Уайльда — их основные положения были сформулированы им еще в лекции «Возрождение английского искусства» (1882) — преклонение перед шекспировской поэзией, резко им противопоставляемой восхваляемому позитивистами «реализму Шекспира»²²², соприкасалось с панегириком поэзии Бодлера²²³. Именно в таком сочетании, хранившем, вероятно, отпечаток впечатлений Уайльда от парижских литературных вечеров Малларме, на которых английский критик бывал как раз в период создания «Замыслов»²²⁴, собственно, и заключалась актуальная новизна восприятия шекспировского творчества, способная притягивать к себе внимание кругов русской интеллигенции, разделявших эстетические установки Вольтера. К ним, судя по его статьям 90-х годов (неприятие «безраздельного господства журнализма» шестидесятников), принадлежал Анненский.

Влияние уайльдовских «Замыслов» на становление критической прозы Анненского документально установлено, и справедливо отмечено, что «сильное воздействие теории критики О. Уайльда на Анненского относится к 90-м годам XIX века»²²⁵. Однако моменты данного воздействия, связанные с формированием шекспиризма Анненского, еще не выделены. Между тем их мо-

²²⁰ Уайльд О. Критик как художник. Пер. А. Жирновой. Уайльд О. Полное собрание сочинений под ред. К. И. Чуковского. Т. III, кн. 6. СПб, 1912, с. 253.

²²¹ Wilde, O. Intentions, L., 1913, p. 208.

²²² Ibid., p. 21—22.

²²³ Ibid., p. 165—166.

²²⁴ Ревальд Д. Постимпрессионизм. М., 1962, с. 16.

²²⁵ Пономарева Г. И. Анненский и Уайльд, с. 121.

жно заметить при сопоставлении «Замыслов» со статьями Анненского 90-х годов.

Среди них — помимо уже указанных факторов (концепция романтической интроспекции, символистски ориентированное соприкосновение имен Шекспира и Бодлера ²²⁶) — следует обратить внимание на стремление Уайльда рассматривать творчество Шекспира в историко-литературном контексте развития мировой культуры, в ряду «великих художников от Гомера и Эсхила до Шекспира и Китса» ²²⁷. «Кто хочет по-настоящему понять Шекспира, — утверждал Уайльд, — должен понять его связь с Ренессансом и Реформацией, с веком Елизаветы и Иакова. Он должен освоиться с историей борьбы за власть между старыми классическими формами и новым духом романтизма (...). Словом, он должен быть в состоянии связать Лондон времен Елизаветы с Афинами времен Перикла и изучать положение Шекспира в истории европейской и мировой драматургии» ²²⁸. У Анненского с его усвоенным от Веселовского тяготением к исторической поэтике такая установка Уайльда не могла не вызвать отклика, и русский исследователь Еврипида отдал ей щедрую дань, не упуская случая обратиться к шекспировской драматургии всякий раз, когда трактовал вопросы преемственности новой литературы по отношению к античному театру.

Требование историко-литературного подхода к шекспировской драматургии сочеталось в «Замыслах» со взглядом на нее как на явление живой поэзии, сохраняющей свое значение и для текущего развития литературы. В одной из беглых характеристик современной ему английской литературы Уайльд назвал Роберта Браунинга «наиболее шекспировской фигурой со времен Шекспира» ²²⁹. Уайльд далеко не все принимал у Браунинга и не был склонен расточать ему такие похвалы, как Рескин и прерафаэлиты ²³⁰, однако браунинговское искусство драматурга-психолога ставил чрез-

²²⁶ Уайльд О. *Критик как художник*, с. 231.

²²⁷ Ср. также прямое упоминание о символистах в «Замыслах»: Wilde, O., *Intentions*, op. cit., p. 186.

²²⁸ Там же, с. 237—238.

²²⁹ Wilde, O., *Intentions*, p. 103.

²³⁰ Об отношении Рескина и прерафаэлитов к Браунингу см.: Клименко Е. И. *Творчество Роберта Браунинга*, с. 90.

вычайно высоко. «Его чувство драматургической ситуации,— писал Уайльд о Браунинге,— не имело себе равных <...>. Если посмотреть на него с точки зрения мастерства в создании характера, то он займет место рядом с творцом Гамлета»²³¹.

Не приходится сомневаться, что, читая «Замыслы» в 90-е годы, Анненский обратил внимание на уайльдовскую оценку драматургического искусства Браунинга — ведь именно оно было составной частью его специальных интересов в этот период: Анненский-переводчик высоко ценил способность Браунинга транспонировать древнегреческий стих на язык современной поэзии, а знакомство с браунинговской поэмой «Приключение Балостион» помогло русскому интерпретатору Еврипида распутывать «тонкую психологическую сеть» взаимоотношений персонажей в пьесах греческого драматурга.

Суждение Уайльда о драматургическом психологизме Браунинга в России было подхвачено Венгеровой. Взгляд Венгеровой на Браунинга как на «Шекспира новейшей формации», усвоенный ею, вероятно, не без влияния Уайльда, указывает на чуткость русской раннесимволистской критики к связям творческого наследия английского драматурга с современной ей культурой, стремление увидеть Шекспира-психолога в свете новейших достижений английской литературы — психологизма прозы Мередита и поэзии Браунинга. В русле этой тенденции, нашедшей наиболее полное выражение на страницах «Северного вестника», формировался шекспиризм Анненского, укоренившийся затем в его поэзии и прозе.

ХII

Браунинг был виртуозным мастером шекспировской реминисценции и аллюзии. Так, в своих пьесах, как отмечает Е. И. Клименко, главным образом которых ему служила шекспировская драматургия, «он нигде не упоминает Шекспира и его героев. Браунингу достаточно восстановить в памяти читателя или зрителя хорошо известную ситуацию или проблему шекспиров-

²³¹ Wilde O., *Intentions*, p. 104.

ской драмы с тем, чтобы это воспоминание отбросило свет на его собственную пьесу»²³². Анненский-поэт идет тем же путем. Он опирается на отголоски шекспировской образности, но их источник прямо не называется: нужного эффекта он добивается, используя выразительные возможности поэтического слова. Проиллюстрируем это на примере одного из стихотворений Анненского, буквально пронизанного шекспировскими аллюзиями²³³.

Le silence est l'âme des choses

Rollinat

Ноша жизни светла и легка мне,
И тебя я смущаю невольно;
Но за бога в раздумье на камне,
Мне за камень, им найденный, больно.

Я жалею, что даром поблекла
Позабитая в книге фиалка,
Мне тумана, покрывшего стекла
И слезами разнятого, жалко.

И не горе безумной, а ива
Пробуждает на сердце унылость,
Потому что она, терпеливо
Это горе качая... сломилась.

Хотя в стихотворении Анненского имя Офелии не названо, указание текста на непременную принадлежность одного из «знаменитых, живописно зафиксированных моментов» сценического действия «Гамлета» не оставляет сомнения в том, что «горе безумной» это горе Офелии и что под тяжестью именно ее тела подломилась ива (Ср. «Гамлет», IV, 7: Венки цветущие на ветвях ивы / Желая разместить, она взобралась / На дерево; вдруг ветвь под ней сломилась²³⁴.)

С судьбой Офелии ассоциируется и фиалка — символ преданности и смирения, она позабыта и поблекла. Ассоциация поблекшего цветка с судьбой Офелии устанавливается у Анненского с тем большей

²³² Клименко Е. И. *Творчество Роберта Браунинга*, с. 29.

²³³ Текст приводится по изданию: Анненский И. *Стихотворения и трагедии*. Л., 1990, с. 172. См. также комментарий А. В. Федорова, с. 578.

²³⁴ Здесь и далее перевод А. Кроненберга. В кн.: Уильям Шекспир. «Гамлет». *Избранные переводы*. Сост. А. Н. Горбунов. М., 1985.

легкостью, что у Шекспира фиалка — лейтмотив, настойчиво связываемый с обликом Офелии: в момент своего безумия Офелия появляется, «странно убранная травами и цветами», и говорит, что желала бы подарить фиалки из своего убора королю, «да все они завяли» (IV акт; сц. 5), перед своей гибелью она плетет «гирлянды / Из лилий, роз, фиалок и жасмина» (IV, 7), и на ее похоронах Лаэрт предрекает: «Из девственного праха / Фиалки вырастут» (V, 1). Ассоциации фиалки с судьбой Офелии у Анненского не препятствует и то, что фиалка у него позабыта в книге — Гамлет незадолго до своего окончательного разрыва с Офелией читает книгу, книгу же (вероятно, молитвенник) читает и она перед своей встречей с ним. (Ср. слова Полония: «Вот книга, дочь! / Читай для вида: этим ты прикроешь / Уединенье...») (III, 1).

Камень также включен в ассоциативную связь представлений, расширяющих смысловые рамки рассматриваемой шекспировской аллюзии: о «камне гробовом» поет безумная Офелия, и песня перекликается с ее последующими словами: «Мы знаем, что мы, да мы не знаем, что с нами будет» (IV, 5). Гамлет неожиданно для себя оказывается на похоронах Офелии (то есть находит ее камень; ср. у Батюшкова: «Не нужны подписи для камня моего...»), и над ее раскрытой могилой звучат слова священника: «Прах и камни, / А не молитвы чистых христиан / Должны б ее в могилу провожать» (V, 1).

Еще в XIX веке имя возлюбленной Гамлета возводили к греческому слову 'orheleia' со значением «опора, поддержка, помощь»²³⁵. Одно из этих значений — опора — положено в основу семантического контраста, придающего напряженность движению поэтического смысла в стихотворении Анненского, — контраста между неподвижностью опоры на твердый камень (во фразе «Не за бога в раздумье на камне») и подвижностью опоры на гибкое дерево (во фразе: «она, терпеливо это горе качая... сломилась»). Таким образом, имя «Офелия» зашифровано и на глубинном уровне семантических отношений.

Наконец, выражения «ноша жизни» и «в раздумье», будучи восприняты на фоне разветвленных ассо-

²³⁵ Levith, M. J. *What's in Shakespeare's Names, L., 1978, p. 52.*

циаций, связанных у Анненского с судьбою Офелии, в свою очередь, ассоциируются с философскими монологами Гамлета, равно как и эпиграф, взятый у французского поэта Роллина, по своему смыслу соприкасается с предсмертными словами героя шекспировской трагедии, обращенными к Горацию: «Конец — молчанье» (собственно, «Остальное — молчание»), намекая на существование шекспировского подтекста, лишь косвенным образом присутствующего в прямых обозначениях речи.

Мотив гибели Офелии разрабатывался в русской поэзии и до Анненского, однако Анненский не просто вносит свою лепту в устоявшуюся традицию, но трансформирует ее: шекспировский сюжетный мотив, используемый поэтом как аллюзия, выведен за пределы ее узкого контекста, за ее фразовые рамки и, охватывая собой все стихотворение, служит основанием для неожиданных ассоциативных ветвлений, находящих тем не менее смысловую опору в фабуле шекспировской трагедии. Так создается эффект, который Б. А. Ларин назвал «простором многозначности», когда в стихотворении «за четкой фактурой встает неосознано, но несомненно глубинное преломление смысла»²³⁶.

Использование Анненским шекспировской реминисценции без именованя Шекспира или его героев не указывает непременно на прямое влияние Браунинга на автора «Кипарисового ларца». Подобная реминисценция у Браунинга и Анненского — лишь типологически сходный прием поэтики, однако сама его осуществимость в рамках стилистической системы русского языка свидетельствует о том, что ресурсы русского языка допускают существование аллюзивного стиля, функционально аналогичного тому, который был разработан применительно к Шекспиру английскими романтиками начала XIX века и от них унаследован Браунингом²³⁷. Анненский стал первооткрывателем выразительных возможностей такого стиля в русской поэзии.

²³⁶ Ларин Б. О Кипарисовом Ларце. В кн.: *Литературная мысль. Альманах. П. Петроград, 1923, с. 151, 154.*

²³⁷ В английской литературе XVIII века имелся богатый опыт использования цитатной речи — скрытой цитаты, реминисценции и аллюзии. Романтики начала XIX века культивировали этот опыт по отношению к Шекспиру. См., например: *Barnett G.L. Charles Lamb: The Evolution of Elia, Bloomington, 1964, p. 226—229.*

В свете знакомства Анненского с поэмой Браунинга «Приключение Баллотион», по времени совпавшим с пробуждением интереса русской критики к ее автору как «поэту, философу, психологу и прежде всего художнику», проникающему в «тончайшие оттенки языка», проблема влияния Браунинга на становление Анненского-поэта заслуживает рассмотрения. Однако вопрос о том, в какой степени Анненский знал произведения английского поэта и как браунинговский «театр душ» воздействовал на формирование поэтики «Кипарисового ларца» и «Книг отражений», требует специального исследования, выходящего за пределы настоящей работы. Здесь же достаточно отметить важность для Анненского суждения Уайльда о шекспиризме Браунинга — драматургическом искусстве поэта — психолога, основанном на интроспекции. Оно оставило заметный след в творчестве русского поэта.

Анализируя одно из стихотворений «Кипарисового ларца» — «Мучительный сонет», Л. Я. Гинзбург указала на внешнее несоответствие реалий в его двух катренах:

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

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

«Что такое «талый снег»? Самая ранняя весна? Или оттепель? — пишет Л. Я. Гинзбург. — Это не связывается в одну картину с пчелами и комаром.

Решение этой загадки — в самом тексте: «*Мне нужен талый снег... И чтобы прядь волос...*» <...> Это не изображение существующего, а только мыслимое, желаемое. Из внешнего мира оно перенесено в пространство сознания поэта»²³⁸. Но если поэт мыслит сознание как пространство, в котором возможна «локализация» и «делокализация» представляемых объектов, оно само превращается в зримый объект, доступный

²³⁸ Гинзбург Л. Я. *Частное и общее в лирическом стихотворении. Вопросы литературы, 1981, № 10, с. 167.*

его наблюдению, то есть становится объектом интроспекции.

Интроспекция используется Анненским и в критической прозе. Именно так — «в пространстве сознания» — мыслит Анненский-критик сценическое действие шекспировской трагедии о датском принце в очерке «Проблема Гамлета», и это позволяет ему не только свободно переходить от одной воображаемой им ипостаси творца Гамлета к другой, но и, минуя внешние неувязки, не отделять вымышленный облик персонажа от образа его реального создателя. «Лица, его окружающие, — читаем о Гамлете в очерке Анненского, — несоизмеримы с ним, они ему подчинены, и не зависящий от них в своих действиях, резко отличный даже в метафорах — он *точно играет* [выделено Анненским — И. Ч.] ими: уж не он ли и создал их... всех этих Озриков и Офелий?» (КО, 165).

Ответ на этот вопрос дается Анненским в виде осойбой, по выражению А. В. Федорова, «речевой партии», порученной автором очерка вымышленному им Гамлету. Подобный прием, к которому Анненский часто прибегает в своей критической прозе, А. В. Федоров называет «театром одного актера», то есть таким театром, в котором «критик оказывается своеобразным драматургом <...> там, где он мыслит и говорит за кого-либо из персонажей»²³⁹. Однако следует заметить, что драматургическая форма этого театра — по крайней мере, в рассматриваемом случае — построена не в рамках реального пространства, но, так же как, например, в «Мучительном сонете», — в рамках «пространства сознания», ибо в ней слито воедино то, что способно предстать как единое целое лишь перед внутренним взором автора — и поток сознания воображаемого Гамлета-актера, и якобы произносимые им реплики, и ответы окружающих, и ремарки автора, и зримые детали репетиции шекспировского спектакля. «Вот художник, — представляет Анненский читателю Гамлета, — среди своих созданий. Еще вчера созвучные с ним, они его тешили. А теперь? Господи! Эта черноволосая... я создал ее, я оставил ее успокоенной избранницей полубога, — ее царственные желания обещали догорать таким долгим и розовым вечером. Да не может этого

²³⁹ Федоров А. В. *Иннокентий Анненский*, с. 186.

быть!.. А эта? Высокая, белая, вся — одно невнятное обещание... ведь она еще вчера не знала, что у нее розовые локти! Я придумал, я полюбил ее слегка угловатой и детски серьезной... Я верил ей... Постойте... здесь висел другой портрет, а здесь сидел другой человек... Что это за бред? Кто же меня дурачит?.. И как это я не видел до сих пор, как мелкодушен, болтлив и низок этот старик, созданный мною на роли пожилых придворных и благородных отцов... Нет, нет... переделать все это и живее... Разбить формы, замазать холсты, а — главное — тетради, тетради отберите у актеров: что за чепуху они там говорят?» (*КО*, 165).

Для Анненского, утверждает И. В. Корецкая, «рефлексия Гамлета — условие и начало творческой мысли; Анненский постоянно говорит о Гамлете как о художнике»²⁴⁰. При всей ценности этого наблюдения оно все же требует пояснений, и ему недостает некоторых посредствующих звеньев. В самом деле: каким образом Анненский, полагающий, что «не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета» (*КО*, 205), мыслит осуществление данной установки в своем очерке о шекспировском датском принце? Иначе говоря, каким образом Анненский представляет себе переход гамлетовской рефлексии из фабульного плана, где самоанализ Гамлета является мерилom его личности по отношению к окружающим его персонажам, в план чисто творческой мысли, где его рефлексия становится ее «началом и условием»?

В своем толковании шекспировской трагедии Анненский опирается на теорию критики Уайльда, требовавшего от «истинной критики» «преданности принципу красоты» и стремления «искать красоту в художественных направлениях во все времена»²⁴¹. Соответственно Анненский исходит из главенствующего значения «принципа красоты», поставив себе цель доказать, что «Гамлет смотрит на жизнь сквозь призму своей мечты о прекрасном» и что «эстетизм лежит в основе его природы и определяет даже его трагическую историю» (*КО*, 168).

²⁴⁰ Корецкая И. В. *Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975, с. 246.*

²⁴¹ Wilde, O. *Intentions, p. 191.*

Так же как Уайльд²⁴², Анненский наделяет Гамлета творческим воображением и в этом видит духовное родство героя шекспировской трагедии и ее создателя. «Для меня,— провозглашает Анненский,— Гамлет и Шекспир близки друг другу, как *μυρίοι*²⁴³ — обладатели мириады душ, среди которых теряется их собственная» (*КО*, 163). Тем самым Анненский переводит рефлексию Гамлета в плоскость творческой мысли и, не отделяя ее от сферы поэзии Шекспира, истолковывает самоанализ Гамлета как способность созерцать «мириады душ, среди которых теряется» его собственная, то есть переносит гамлетовскую рефлексию в область романтической интроспекции.

Склонность Гамлета к интроспекции ставит его, по мысли Анненского, в положение поэта-психолога, создающего «мириады душ» своих персонажей: Гамлет проявляет себя в шекспировской пьесе как мастер подобного рода психологических открытий, «красиво и гениально рисуя пороки и вскрывая чужие души, точно бы это были устрицы» (*КО*, 170). Анненский подчеркивает спонтанную произвольность таких интуитивных открытий и на ней строит ассоциативную параллель между Гамлетом — персонажем пьесы и Гамлетом — исполнителем роли датского принца, ставящим спектакль «актером импровизатором», играть с которым «сухая мука: он своими парадоксальными репликами и перебоями требует фантазии и от самых почтенных актеров на пенсии» (*КО*, 166).

Среди исполнительских интерпретаций роли Гамлета, передающих разнообразие шекспировского замысла «во всей прихотливости», Анненский выделяет свое особое понимание сценического воплощения этой роли. «А лично я,— пишет он,— какого бы я Гамлета ни смотрел, всегда рисую себе совсем другого актера, вероятно, впрочем невозможного ни на какой сцене. О, это не был бы тот ярко индивидуальный Гамлет, который, может быть, даже создан актерами. По сцене мой Гамлет двигался бы точно оцупью... Я себе так его представляю... он не играет... он вибрирует... он даже

²⁴² Ibid., p. 245.

²⁴³ Второй компонент этого слова многозначен и содержит такие значения, как «мысль, ум, разум, рассудок, замысел, намерение, душа, желание, воля, смысл, значение». См.: *Древнегреческо-русский словарь*, сост. И. Х. Дворецкий, под ред. А. С. Соболевского, т. II, М., 1958, с. 1138.

сам не знает, что и как он скажет... он вдумывается в свою роль, пока ее говорит; напротив, все окружающие должны быть ярки, жизненны и чтобы он двигался среди этих людей, как лунатик, небрежно роняя слова, но прислушиваясь к голосам, звучащим для него одного и где-то там, за теми, которые ему отвечают» (*КО*, 164). Иначе говоря, перед нами исполнение роли Гамлета, развертывающееся в «пространстве сознания» Анненского-поэта²⁴⁴.

В восприятии Анненского Гамлет, будучи в душе поэтом, «символизирует не только чувство красоты, но еще в сильнейшей мере ее чуткое и тревожное искание, ее музыку...» (*КО*, 170). Полагая, что «истинный Гамлет может быть только — музыкален» (*КО*, 172), Анненский вводит свое восприятие Шекспира в русло эстетики символизма.

Еще Волынский на страницах «Северного вестника» выдвигал важное для символистов положение о том, что для Шекспира «музыка есть выражение душевной и мировой тайны». Символисты, как известно, придавали музыке большое значение, связывая ее с глубоко усвоенной ими идеей синтеза искусств. «Самая душа искусства музыкальна», утверждал, например, Вяч. Иванов в статье «Новая органическая эпоха и театр будущего» (1906), убежденный в том, что «музыка, которая с поры Бетховена и Вагнера заняла в нашем эстети-

²⁴⁴ Одно из ключевых представлений в этой картине, рисуемой Анненским, передается словом «вибрировать». Оно ассоциируется с представлением об импульсе. В этом плане является ценным наблюдение А. С. Кушнера над стихами Анненского, которые «дают рисунок психологических импульсов, строка словно записывает психологическое движение, бежит по бумаге вслед за ним. Даже графически стихи Анненского подчеркивают эту особенность: они испещрены многоточиями. Многоточие у Анненского обозначает прежде всего интонационный перепад». Рассматривая интонационное многообразие поэзии Анненского, А. С. Кушнер выделяет «бесчисленные варианты вопросительной интонации» и среди них отмечает как «сравнительно простые конструкции», так и «необычайно артистические, виртуозные построения», не исключая в последнем случае и влияния на поэтический язык Анненского иноязычной речи (*Кушнер А. Заметки на полях. Вопросы литературы, 1981, № 10, с. 201, 202—203, 205*). А. С. Кушнер указывает на возможность воздействия на Анненского французской традиции. Однако возможность влияния английской традиции также требует рассмотрения. Во всяком случае, в «Гамлете» как раз наблюдается стилистическое явление, о котором говорит А. С. Кушнер. О стиле «Гамлета» см., например: *Charney, M. Style in Hamlet, Princeton, 1959, p. 221 ff.*

ческом сознании подобающее ей место, как зачинательница и руководительница всякого будущего синтетического действия и художества, является и в перспективе грядущей органической эпохи равно предназначенною ко владычеству и гегемонии во всей сфере художественного творчества»²⁴⁵.

Прибегая к музыкальной трансформации своего восприятия Гамлета, Анненский обнаруживает в таком восприятии творческий импульс, ведущий его к собственной поэзии, и тем самым устанавливает глубинное родство между проблематикой шекспировской трагедии и проблемами собственного творчества.

А. В. Федоров обратил внимание на то, что создание очерка «Проблема Гамлета» совпадает с созданием «ряда стихотворений, в том числе написанных во время поездок по делам службы; некоторые из них отражают дорожные впечатления (например, «Зимний поезд») и, наряду с датой, имеют такие пометы: «Вологодский поезд», «Почтовый тракт Вологда — Тотьма», «Грязовец»²⁴⁶. Это совпадение в датах не осталось, по наблюдению А. В. Федорова, бесследным: оно зафиксировано совпадением некоторых образов, встречающихся как в стихотворении «Зимний поезд», так и в очерке «Проблема Гамлета»²⁴⁷.

Такая переключка образов лирики и прозы у Анненского позволяет предположить, что между его стихотворениями, написанными тогда же, когда создавался очерк «Проблема Гамлета», и его концепцией трагедии Шекспира существовала внутренняя связь, при которой взгляд на рефлексию Гамлета как «условие и начало творческой мысли» соотносился бы с собственной поэзией Анненского. Его очерк дает основание для подобного вывода.

«Мы хотели бы быть им,— пишет Анненский о Гамлете в своем очерке,— и часто мимовольно переносим мы его слова и музыку его движений в обстановку самую для нас неподходящую. Мы *гамлетизируем* [курсив Анненского.— И. Ч.] все, до чего ни коснется наша плененная мысль. Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которою мы заснули, которою потом грезили

²⁴⁵ Иванов Вяч. *По звездам*, с. 200, 199.

²⁴⁶ Федоров А. В. *Иннокентий Анненский*, с. 42.

²⁴⁷ Там же, с. 182—183.

в полусне... И вот она пробудила нас в холодном вагоне на миг, но преобразив вокруг нас всю ожившую действительность: и этот тяжелый делимый нами стук обмерзших колес, и самое солнце, еще пурпурное сквозь затейливую бессмыслицу снежных туманов на дребезжащем стекле... преобразило... во что? То-то во что?» (КО, 172).

Анненский мыслит свой вопрос риторическим, но детали описания — они как раз те, на которых и основано сходство рассматриваемого очерка со стихотворением «Зимний поезд»; «И дребезжит сильнее стук, / Дробя налеты обмерзання» — не оставляют сомнения в том, что в очерке, помимо всего прочего, заключено автобиографическое свидетельство поэта, указывающее на сопричастность его шекспиризма самому процессу создания «Кипарисового ларца».

ХIII

Если посмотреть на очерк Анненского «Проблема Гамлета» как на эстетический манифест, в котором изложены программные установки автора «Кипарисового ларца», то нельзя не сопоставить их с некоторыми положениями статьи Вячеслава Иванова «О поэзии И. Ф. Анненского», опубликованной в четвертом номере «Аполлона» за 1910 год. В своей статье Вяч. Иванов лишь бегло — только одним комплиментарным сравнением²⁴⁸ — касается шекспиризма Анненского, однако, характеризуя творческие принципы рассматриваемого им поэта, в ряде моментов следует истолкованию лирического субъекта, данному в очерке «Проблема Гамлета», хотя и переиначивает это истолкование на свой манер. Выделяя рефлексию художника в качестве основы внутреннего мира, выраженного в поэзии Анненского, Вяч. Иванов включает в нее «целую гамму отрицательных эмоций — отчаяния, ропота, уныния, горького скепсиса, жалости к себе и своему соседу по одиночной камере. В поэзии Анненского из этой гаммы настойчиво слышится повсюду нота жалости. Недаром

²⁴⁸ «Драма «Фамира» — причудливое и странное 'действие', наполовину трагедия, наполовину (и это соединение по-шекспировски гениально) 'драма сатиров' (...)». *Аполлон*, 1910, № 4, с. 23. В дальнейшем указания на страницы опускаются.

«трогательное» ставил он в своей эстетике выше прекрасного». Раскрывая содержание лирического «я» в поэзии Анненского, Вяч. Иванов во многом не противоречит выдвинутому в «Проблеме Гамлета» определению художника — «обладателя мириады душ», но смысловые оттенки подобного определения перестраивает в соответствии со своей концепцией творчества Анненского. «〈...〉 лирика Анненского,— пишет 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, но отделенных от него гранью индивидуальности и различием личин мирового маскарада людей и вещей. Его драма, напротив, вначале представляется более объективной,— в ней более отчуждается он от самого себя под масками своих героев».

Несмотря на то, что статья Вяч. Иванова была помещена в специальном разделе «Аполлона», посвященном памяти недавно скончавшегося (30 ноября 1909 года) Анненского, Вяч. Иванов не скрывал ее полемической направленности. «В эволюции символизма,— читаем в статье,— описанный выше метод (преимущественно изобразительный по своим задачам), любимый метод Анненского, кажется почти оставленным». Возводя «исходную точку» творческого процесса у Анненского к явлению, «физически или психически конкретному», и называя такой метод «ассоциативным символизмом», Вяч. Иванов противопоставлял ему символизм иного плана, с которым и связывал все надежды на будущее развитие. «Как различен,— восклицал Вяч. Иванов,— от этого символизма, по методу и духу, тот другой, который пишет на своем знамени 'a realibus ad realiora' и, как в стихах Тютчева (возьмем хотя бы темы о Ночном Петре), сразу называет предмет, прямо определяя и изображая его ему присутствующими, а не ассоциативными признаками,— чтобы потом, чисто интуитивным полетом лирического одушевления, властно сорвать или магически опрозрачить его внешние завесы и обнаружить его внутренний, хотя и в свою очередь все еще прикровленный и облаченный лик!»

Эстетика Анненского не удовлетворяла Вяч. Иванова. Ее ориентированность на психологизм шекспи-

ровской драматургии, ее сосредоточенность на «лирической насыщенности поэтических созданий Шекспира» не увязывались с его театральной утопией и лежащей в основе ее идей соборности, иллюстрируемой «кризисом индивидуализма» в Гамлете и торжеством «действенного пафоса соборности» в Дон Кихоте²⁴⁹.

Театральная утопия Вяч. Иванова стремилась выйти за пределы эстетического подхода к искусству. «Театр,— писал он в одной из более поздних статей,— внеположен эстетике. Эстетика имеет дело с одной красотой. Добро и истина, две другие ипостаси святого единства, имманентно соприсутствуют истинному сиянию красоты, но их выявление не относится к сфере эстетического. В театре открыто выявляется вся триада, потому что театр не ограничивается определенной категорией форм, но имеет своим составом целостный состав человека и стремится к произведению целостного события в некоей совокупности душ»²⁵⁰. В первом номере «Аполлона» (октябрь 1909) Вяч. Иванов поместил «экскурс о кризисе театра», в котором требовал пересмотреть традиционный взгляд на театр. «Тема о возможностях нового театра,— утверждал он,— тема о наступающей культуре исторической революции, очагом которой является борьба за сцену. Мы переживаем брожение масс, подготавливающее переворот,— «переворот снизу»,— между тем как поэты, истинные правители в стране искусств, или утверждают своим законодательством старый уклад или ограничиваются случайными и умеренными реформами»²⁵¹. Таким образом, призыв Вяч. Иванова перейти «от реального к более реальному» (*a realibus ad realiora*), противопоставленный им задачам «ассоциативного символизма» Анненского, предполагал участие поэзии в синтезе театрального действия и тем самым ее выход за рамки чистой эстетики.

Анненский же, напротив, не предполагал выходить за данные рамки. По сравнению с очерком «Проблема Гамлета» в его предсмертной и неоконченной статье

²⁴⁹ См. статью Вяч. Иванова «Кризис индивидуализма» (1905) в его кн.: *По звездам*, с. 86—102.

²⁵⁰ Иванов Вяч. *Борозды и межи*, с. 276. Ср. «Мысли о символизме»: «Символизм лежит вне эстетических категорий». Там же, с. 153.

²⁵¹ Иванов Вяч. *Борозды и межи*, с. 280.

«О современном лиризме», публиковавшейся «Аполлоном» (№№ 1—3 за 1909 год), выделено представление об отграниченности поэзии от музыки. В этом сказывалась полемика Анненского с Вяч. Ивановым. В противоположность автору утопии о «мистериальном театре», тяготевшему к «интеграции художественных энергий» и отводившему в ней музыке главное значение, Анненский разграничивал сферу музыки и сферу поэзии, подчеркивая, что «музыка живет только *абсолютными*», а «*в поэзии* есть только *относительности*, только *приближения*» [курсив везде автора — И. Ч.].

Свою идею «относительностей» Анненский обосновывал посредническим положением, занимаемым поэтом в процессе переплетения слова и культуры. «Героическая легенда, романтическое самообожание, любовь к женщине, к богу, сцена, кумиры, — утверждал он, — все эти силы <...> властно сближали и сближают слово с образом, заставляя поэта забывать об исключительной и истинной силе своего материала, *слов* (выделено в тексте — И. Ч.), и их благороднейшем назначении — связывать переливчатой сетью символов я и не — я, гордо и скорбно сознавая себя средним — и притом единственно средним, между этими двумя мирами» (КО, 338—339).

В отличие от Вяч. Иванова, в своей театральной утопии с легкостью переходившего от магической силы слова к магической силе музыки и сцены, Анненский, будучи убежден, что «поэзия есть высшее проявление силы речи», не мыслил переплетения слова и культуры вне форм языка. Поэтому в статье «О современном лиризме» он настаивал на изначальной и безусловной укорененности поэзии в языке. «Слова открыты, — писал он, — слова не только текут, но и светятся. В словах есть только мелькающая возможность образа. Пытаясь толковать слова образами, иллюстрация и сцена всегда привносят нечто свое, и новое и они не столько передают Офелию, очарование которой неразрывно с бессмертной иллюзией слов, как подчеркивают всю ее непереводаемость» (КО, 338).

Несмотря на некоторые изменения — по сравнению с очерком «Проблема Гамлета» — в позиции Анненского по отношению к идее синтеза искусств, вызванные его полемикой с Вяч. Ивановым, Анненский не отказался от своего центрального тезиса, связанного с шекспиризмом, — тезиса о драматургической сердце

вине лирической поэзии. «Символистами,—полагал Анненский,—справедливее всего называть, по-моему, тех поэтов, которые не столько заботятся о выражении «я» или изображении «не — я», как стараются усвоить и отразить их вечно сменяющиеся взаимоположения» (КО, 339).

Как и Блок, Анненский отдавал лирической поэзии приоритет перед другими литературными жанрами, подчеркивая, что в ней коренятся выразительные возможности, заложенные в эпосе и драме. «Лирика,— писал он в ранней статье о поэзии А. К. Толстого,—обладает одним несомненным преимуществом перед другими родами поэзии: она лучше всего освещает нам личный мир поэта, ту сферу, которую выделяет для него в широком Божьем мире его темперамент, обстановка, симпатии, верования; она показывает степень отзывчивости поэта, т. е. его способности переживать разнородные душевные состояния, они часто открывают нам уголки поэтической деятельности, где живут неоформившиеся еще образы, задатки для определенных фигур эпоса и драмы. В эпосе и драме образы становятся разнообразнее и пестрее, но, вместе с тем, слабеет связь их с центром, они становятся объективнее, особенно в драме»²⁵².

В очерке «Проблема Гамлета» герой шекспировской трагедии воспринимается русским критиком именно в рамках данной концепции лирической поэзии: Анненский ставит себе задачу уловить связь Гамлета с центром «лирической насыщенности» пьесы, стремясь выявить в драматургическом мире Шекспира задатки лирической поэзии и сближая свою трактовку образа датского принца со своим пониманием драматурга как лирического поэта.

Идеализация Анненским Шекспира шла вразрез с отрицанием Вяч. Ивановым самого типа шекспировской драматургии вследствие ее нацеленности на индивидуальную психологию, а эстетика Анненского, возводившая любую форму литературного творчества к лирической поэзии, противостояла религиозно-теургическим идеям Вяч. Иванова. Если для Анненского поэт — прежде всего лирик, сосредоточенный на

²⁵² Анненский И. Ф. *Стихотворения А. К. Толстого как педагогический материал. Воспитание и обучение, 1887, № 9 (сентябрь), с. 212.*

своём внутреннем мире, то для Вяч. Иванова поэт — прежде всего мистик, устремленный к метафизическим тайнам бытия.

Противостояние эстетики Анненского религиозно-теургической концепции искусства, развиваемой Вяч. Ивановым, не осталось незамеченным на страницах «Аполлона». Во втором номере журнала (ноябрь 1909 года) появилась статья Константина Эрберга (псевдоним К. А. Сюннерберга, 1871—1924)²⁵³ «О воздушных мостах критики». Призывая теорию искусства «взяться <...> за свое зодческое творчество»²⁵⁴, Эрберг с восторгом писал о книге Вяч. Иванова «По звездам», «с интересом читаемой теперь не только его единомышленниками и друзьями, но и всеми, кому не чужды философские, религиозные и эстетические искания современности. Отмечая, что в «этой замечательной книге <...> критика <...> тесно связана <...> с эстетикой и с <...> религиозно-философскими идеями», автор статьи особо выделял законченность и цельность мировоззрения Вяч. Иванова. «Какого бы вопроса ни коснулся он,— утверждалось в статье Эрберга о книге Вяч. Иванова,— тотчас же все кристаллизуется под его пером в строго законченные формы своеобразного его мировоззрения. В статье по литературной критике находишь строение кристаллов эстетических, в статье же по эстетике открываешь то же самое строение кристаллов философских. Все держится крепким сцеплением частей. И в кристалльные воздушные замки эстетики Вяч. Иванова веришь, и легко в нихходишь по воздушным мостам его критики».

Контрастом книге Вяч. Иванова «По звездам» представилась Эрбергу «Вторая книга отражений» Анненского. Этот контраст сказывался, по мнению рецензента, не только в импрессионистическом характере очерков Анненского, поражающих «странной какой-то растрепанностью» манеры письма, но и отсутствием у автора «Книги отражений» своего собственного, воздушного замка эстетики», вследствие чего у Эрберга складывалось впечатление, что в сфере критики «воз-

²⁵³ См. о нем: Эрберг *Конст.* (К. А. Сюннерберг). *Воспоминания. Публикация С. С. Гречихкина и А. В. Лаврова. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979, с. 99—146.*

²⁵⁴ *Аполлон, 1909, № 2, с. 54.* Далее цитируется без указания страниц.

душные мосты Иннокентия Анненского только и построены для жуткой прогулки над бездной». «Бездна эта,— писал рецензент,— притягивает автора «Книги отражений», и он часто глядит вниз. Отсюда своеобразный выбор тем, отсюда же и какая-то недосказанность выводов».

Контрастное сопоставление критических эссе Вяч. Иванова и Анненского служило Эрбергу материалом для заключения о том, что «два диаметрально противоположных принципа лежат в основании критических работ двух прошедших перед нами авторов. У одного — уверенность и синтез нашедшего, у другого — безнадежность и анализ ищущего. Один лежит «по звездам», верит в звезды и при свете звездных лучей спокойно глядит на *realia*. Другого же — «звезды», как они ни сверкай и ни мерцай, не всегда-то успокоят. Ибо в «сомнительных уголках» и на дне соблазнительных, иронически зияющих бездн вспыхивают и сгорают иногда такие солнца, такие солнца».

Статья Константина Эрберга носила настолько резкий характер²⁵⁵, что ее публикация «Аполлоном» могла положить начало открытой полемике Анненского с оппонентами на страницах журнала, если бы не внезапная его смерть.

Столкновение идей Анненского и Вяч. Иванова развернулось в ходе претворения в жизнь замысла С. К. Маковского (1877—1962) издавать «Аполлон»²⁵⁶. Приглашенный по инициативе Гумилева содействовать основанию нового журнала, Анненский активно включился в редакционную работу, и в его архиве сохранились наброски программы будущего журнала. Однако, как отмечают А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик, проследившая канву событий, связанных с подго-

²⁵⁵ Ср. воспоминания Эрберга об Анненском: Лавров А. В., Тименчик Р. Д. *Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях*. В кн.: *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981, Л., 1983, с. 68—69.*

²⁵⁶ Об этом см.: Анненский И. Ф. *Письма к С. К. Маковскому*. Публикация А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика. В кн.: *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л., 1978, с. 222—241; Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях, примечание 250; Маковский С. К. Николай Гумилев (1886—1921); Николай Гумилев по личным воспоминаниям*. В кн.: *Николай Гумилев по воспоминаниям современников. Ред.-сост. В. Крейд, М., 1990, с. 45—103.*

товкой к выходу в свет первого номера «Аполлона», «наряду с Анненским постоянным советчиком Маковского стал Вячеслав Иванов. Первоначально Маковский колебался в намерении пригласить Иванова, отстаивавшего религиозно-теургическую концепцию художественного творчества, в руководящее ядро «Аполлона», который должен был, по единодушному мнению Маковского и Анненского, преследовать сугубо эстетические цели»²⁵⁷. Именно эти цели и встретили сопротивление Вяч. Иванова, силу которого испытал на себе Гумилев, оказавшийся перед дилеммой, продиктованной противостоянием религиозно-теургического мирозерцания Вяч. Иванова и эстетической программы Анненского. Гумилев-акмеист сделал выбор в пользу последней. Его «несогласие с Вячеславом Ивановым в отношении целей поэзии», выражаемое им еще в пору первоначальных споров внутри редакции при подготовке первого номера «Аполлона»²⁵⁸, нашло подтверждение и в его акмеистических декларациях 1913 года. «Разумеется,— читаем в манифесте «Наследие символизма и акмеизм»,— познание Бога, прекрасная дама Теология, останется на своем престоле, но ни низводить ее до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят»²⁵⁹.

XIV

По выражению Р. Д. Тименчика, уроки Анненского, директорствовавшего и преподававшего в царско-сельской Николаевской гимназии в 1896—1905 годах, «превращались в импровизации по поэтике». Иллюстрируя свою мысль, исследователь приводит эпизод, запомнившийся одному из гимназистов, учившихся у Анненского:

— Иннокентий Федорович, почему здесь придыхание?

И долго любовный эстетически возбужденный ум

²⁵⁷ И. Ф. Анненский. *Письма к С. К. Маковскому*, с. 226.

²⁵⁸ Маковский С. *Николай Гумилев по личным воспоминаниям*. В кн.: *Николай Гумилев в воспоминаниях современников*, с. 82.

²⁵⁹ *Аполлон*, 1913, № 1, с. 45.

рылся перед всем классом в психологии Гомера, в переводах речи, в удобстве прочесть ту или иную строфу, пока искомое придыхание не становилось ясным, понятным, узаконенным»²⁶⁰.

Учитывая характер воззрений Анненского на поэтику, не приходится сомневаться, что экскурсии в «психологию Гомера» не ограничивались лишь греческим эпосом или даже пределами античной культуры. Судя по статьям Анненского, посвященным драматургии Еврипида, неотъемлемой частью подобных экскурсов должна была быть и новая европейская литература с щедрой данью шекспировскому творчеству. Если же обратиться к критической прозе Анненского, то такое же впечатление сложится и в отношении новой русской литературы.

В самом деле, достаточно и беглого взгляда на «Книги отражений», чтобы убедиться, что в сознании их автора мир шекспировской драматургии постоянно встречается с миром русской литературы. Рассматривая проблему гоголевского юмора, критик мимоходом замечает, что нос майора Ковалева кажется ему «отнодъ не более несообразным литературным героем, чем Макбет или Дон Жуан», и это дает ему повод задать читателю риторический вопрос: «Неужто правда прекрасна только, когда она возвращает Лиру его Корделию и Корделии ее Лиру? (КО, 12—13); сопоставляя прозу Достоевского с родовыми особенностями жанра трагедии, критик скажет: «〈...〉 только трагедия изображала ужас настолько же подавляющим своей безмерностью, и вместе с тем подлинностью, как умел делать это Достоевский. Начиная с колеса Иксиона и коршуна Прометея и вплоть до мучительной болезни леди Макбет, истинная трагедия никогда не допускала ни их слепой бесцельности, ни их нравственной бесполезности» (КО, 30); персонаж повести Тургенева Аратов будет назван «Ромео, которому Джульетта передала в поцелуе моровую язву» (КО, 40); Писемский будет охарактеризован как «враг всякого мелодраматического багажа трагедии, в том числе и монологов, этой излюбленной Шекспиром формы лунатизма» (КО, 49); нако-

²⁶⁰ Горный Сергей (А. А. Оцуп). И. Ф. Анненский. Листок на могилу. Биржевые ведомости, утр. вып., 3 декабря 1909. Цит. по: Тищенко Р. Д. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев. Вопросы литературы, 1987, № 2, с. 272.

нец, «самое Дно Горького» предстанет перед читателем в качестве «элемента трагедии», то есть в виде проявления переиначенной на новый лад «старинной судьбы <...>, которая когда-то вырвала глаза Эдипу и задушила Дездемону» (КО, 74).

Гумилев был в непосредственной близости к «импровизациям по поэтике», которыми становились уроки Анненского; в прямом общении с учителем Гумилев мог соприкоснуться с практическим применением теоретических принципов Анненского-педагога, в соответствии с которыми «родная поэзия дает чуткость для восприятия чужой», составляя «как бы мост между чужим поэтом и русской душой». В старших классах Гумилев учился в царскосельской Николаевской гимназии (1903—1905), и, по словам А. А. Гумилевой, его невестки, жившей в то время с ним в одном доме, «Анненский имел на него большое влияние». «Помню,— вспоминает мемуаристка,— как Коля рассказывал, как однажды директор вызвал его к себе. Он был тогда совсем юный. Идя к директору, сильно волновался, но директор встретил его очень ласково, похвалил его сочинения и сказал, что именно в этой области он должен серьезно работать. В своем стихотворении «Памяти Анненского» Коля упоминает об этой знаменательной встрече:

...Я помню дни: я, робкий, торопливый
Входил в высокий кабинет,
Где ждал меня спокойный и учтивый,
Слегка седеющий поэт.

Десяток фраз, пленительных и странных
Как бы случайно уроня,
Он вбрасывал в пространство безымянных
Мечтаний — слабого меня»²⁶¹.

Если считать, что самый тип поэта-филолога, который воплощала в себе личность Анненского, во многом изначально predetermined творческие интересы автора «Пути конквистадоров» и что стихотворение «Памяти Анненского» (1911—1912) говорит именно об этом — «А там, над шкафом, профиль Эврипида / Слепил горящие глаза», — то нельзя не признать, что со-

²⁶¹ Гумилева Анна. Николай Степанович Гумилев В кн.: Николай Гумилев в воспоминаниях современников, с. 115—116.

прикосновение у Анненского мира шекспировской драматургии с миром русской литературы не могло обойти Гумилева стороной. Иначе говоря, фраза его биографа Н. А. Оцуа (1894—1958), принадлежавшего к петербургскому окружению Гумилева в 10-е годы и также, хотя и несколько позже, учившегося в царско-сельской Николаевской гимназии²⁶², о том, что «Гумилев понял и полюбил Рабле и Шекспира»,²⁶³ должна быть отнесена к периоду становления Гумилева как поэта. Таким образом, вызвавший к себе ироническое отношение Блока акмеистический тезис Гумилева — «Шекспир открыл нам внутренний мир человека» — был не внешней позой основателя нового поэтического направления, но выражением глубоко усвоенного внутреннего опыта.

У Гумилева имя Шекспира соприкасается с именами Рабле, Вийона и Теофиля Готье. Романский контекст восприятия английского драматурга, фиксируемый манифестом «Наследие символизма и акмеизм», выявляя единомыслие Гумилева и Анненского, указывает на особенности рецепции творчества Шекспира в России, в частности связанные с деятельностью Волынского и критиков его круга на страницах «Северного вестника».

Исторически сложилось так, что первые сведения о Шекспире, проникшие в Россию в первой половине XVIII века, шли из Германии и Франции. Это было обусловлено тем, что «сравнительно редкие и малочисленные прямые культурные контакты России с Англией еще не играли существенной роли в жизни обеих стран»²⁶⁴. Хотя со временем такие контакты усилились и в эпоху романтизма стали играть заметную роль в литературной жизни России, восприятие шекспировского творчества всегда оставалось моментом взаимодействия различных европейских литератур, а эстетические споры, развертывавшиеся вокруг драматургии Шекспира в Германии и Франции, находили отзвук в России. 90-е годы XIX века, когда шекспировская драматургия вновь приобрела актуальность в России, не

²⁶² Об этом см., например, комментарии у В. Крейда. *Там же*, с. 286—287, 290.

²⁶³ *Оцуа Н. Николай Степанович Гумилев. Там же*, с. 185.

²⁶⁴ *Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература, XIX века*, с. 9.

отличались в данном отношении от эпохи Белинского, Герцена и других «людей сороковых годов». Своеобразие же в предсимволистское восприятие Шекспира в России вносило то, что усиление внимания к его драматургии происходило на фоне стремления утвердить ценность поэзии Бодлера, Верлена и Малларме, а установки, исходившие от Мореса и его круга, попадали в единый литературный контекст с установками английской эстетической критики, раскрывавшей живые связи шекспировской драматургии с английской литературой второй половины XIX века.

В этом плане знаменательным представляется то, что восприятие Шекспира у Гумилева не замкнуто исключительно на романском контексте, о выходе за пределы которого свидетельствует перевод Гумилевым (1914) драмы Роберта Браунинга «Пиппа проходит». Как переводчик Браунинга Гумилев является первооткрывателем в русской литературе. Соприкосновение русского поэта и драматурга с браунинговским «театром душ» важно и для понимания собственной творческой эволюции Гумилева. Однако в настоящей работе нас будет интересовать другая проблема — каким образом романский контекст, в котором имя Шекспира встречается в акмеистическом манифесте, связан с восприятием Гумилевым шекспировской традиции, продолженной в творчестве Браунинга. Представление об этом дает заметка В. Жирмунского, предпосланная журнальной публикации гумилевского перевода драмы Браунинга. Применительно к английскому историко-литературному материалу заметка Жирмунского проливает свет на один из центральных вопросов эстетики акмеизма — проблему самовыражения в лирическом герое.

Данная проблема была поставлена Гумилевым в его акмеистическом манифесте. «На смену символизма, — писал он, — идет новое направление <...>, требующее большего равновесия слов и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме»²⁶⁵.

Проблема «отношений между субъектом и объектом» как раз и была в фокусе внимания Жирмунского при рассмотрении им творчества Браунинга. Характе-

²⁶⁵ *Аполлон*, 1913, № 1, с. 42.

ризуя автора «Кольца и книги» как «одного из самых оригинальных представителей современной поэзии», Жирмунский провозгласил его новатором, «не связанным с эстетической культурой своего времени»²⁶⁶: с одной стороны, Браунинг «не находит себе места» среди романтиков, занимавших, по мнению критика, господствующее положение в английской литературе вплоть до конца XIX века; с другой стороны, его нельзя считать «последовательным представителем эстетического индивидуализма и аморализма более поздней эпохи. Его душа гораздо тоньше и сложнее: он слишком сдержан, слишком целомудрен».

Жирмунский не отрицал того, что Браунинг в совершенстве владеет искусством, основанным на романтической интроспекции. «Художественная форма его произведений создана из себя,— утверждал критик,— и приспособлена к особенно тонкой и точной передаче многообразия душевного опыта. Драматического действия как такового для него не существует: оно психологизируется, то есть переносится в душу героя; отпадает экспозиция по времени тех событий, которые предшествовали действию; в монологе главного действующего лица прошлое передается как впечатление, как воспоминание, поскольку оно живо и отражается на решении: все действительные события растворяются в мгновении настоящего, в мгновении, когда душа стоит на последнем острие жизни и обнаруживает всю свою правду и всю глубину».

Однако — и здесь сказывалось, с точки зрения Жирмунского, поэтическое новаторство Браунинга — создатель жанра лирических монологов является «художником вполне объективным»; «несмотря на перенесение действия в душу героя <...>, он нигде не отождествляет себя с душевным миром и сплетением жизни созданных им людей. Его произведения образуют свой особенный художественный мир, со всей своей объективной законностью, со своей правдой и судьбой».

В очерке Жирмунского Браунинг был представлен как знаток итальянского Возрождения, что вполне укладывалось в рамки «наследия символизма», введ-

²⁶⁶ Жирмунский В. Роберт Браунинг (Заметка). Северные записки, 1914, № 3.

шего в моду итальянскую тематику еще со времени публикации соответствующих статей А. Волынского в последних номерах «Северного вестника»²⁶⁷. Но при этом акмеистам, желавшим выработать у себя «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь»²⁶⁸, не могло не импонировать то, что в освещении Жирмунского «эстетическая атмосфера» итальянского Возрождения была лишена у Браунинга всякого налета мистицизма, присущего произведениям Россетти и прерафаэлитов, а на первый план были выдвинуты моменты, связанные с культом земной красоты и силы жизни. «Он любит,— писал Жирмунский об английском поэте,— силу и радость жизни, любит сильных людей эпохи Возрождения, его любимые герои — поэты и художники, носители эстетической нравственности».

Позиция Браунинга как «объективного художника» придавала ему, полагал Жирмунский, сдержанность, избавляя поэта от «особенного душевного беспокойства, немного нервного и болезненного, которое так свойственно современной душе», и позволяя ему преодолевать «индивидуализм художественного творчества», что «соответствует у Браунинга преодолению нравственного индивидуализма».

Жирмунский противопоставлял творчество Браунинга эстетическим устремлениям современной ему эпохи, и это могло вызвать у читателя-акмеиста аналогию: Браунинг в трактовке критика занимал в английской поэзии такое же место, какое акмеисты намеревались занять в русской. Исходное положение, которым Жирмунский открывал свою статью,—«современная английская литература всецело определяется <...> романтическими веяниями»,— также способствовала данной аналогии, ибо русские критики начала века часто подчеркивали связь символизма с романтизмом. «Бросая ретроспективный взгляд на предшественницу символической поэзии — романтическую,— писал, например, один из них в 1908 году,— мы не можем не уловить общей психологической оси, вокруг которой вертятся все тезисы миронастроения как романтиков, так и символистов. Это — алкание мистических, потусторон-

²⁶⁷ Волынский А. В поисках за Леонардо да Винчи. Северный вестник, 1897, №№ 9—12; 1898, №№ 1—3.

²⁶⁸ Аполлон, 1913, № 1, с. 42.

них идеалов, одухотворенное томительной страстностью»²⁶⁹.

Собственно, подобную точку зрения разделял и сам Жирмунский, написавший в 1913 году книгу «Немецкий романтизм и современные мистики» и опубликовавший ее год спустя одновременно с очерком о Браунинге. В ней мы читаем: «〈...〉 исторически между романтизмом и символизмом не существует перерыва мистической традиции 〈...〉. Романтическое мирозерцание продолжало быть великой силой в течение всего XIX века. Особенно ясно существование такой традиции в английской литературе. Здесь мистический романтизм является господствующим литературным направлением на протяжении всего новейшего времени. Данте Габриэль Россетти и прерафаэлиты являются в такой же мере учениками романтиков Кольриджа и Китса, в какой они могут быть названы учителями английских символистов, Вильяма Морриса и Суинберна, Берн-Джонса и Оскара Уайльда»²⁷⁰. От рассмотрения европейского символизма Жирмунский переходил к рассмотрению русского, усматривая истоки творчества таких его представителей, как Мережковский, З. Гиппиус, А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов, в философии и поэзии Вл. Соловьева и прозе Достоевского²⁷¹. Таким образом, русские символисты включались Жирмунским в ряды «современных мистиков», и Браунинг, по существу, противопоставлялся у него всей «мистической традиции» новейшей европейской литературы от Кольриджа и Китса до Блока и Вяч. Иванова, и тем рельефнее выделялась роль Браунинга как радикального обновителя поэзии, стоящего особняком от всего направления развития текущего литературного процесса. Такая роль Браунинга должна была быть воспринята акмеистами как вполне актуальная в свете тех задач, которые они перед собой ставили. Поэтому есть основания полагать, что самый факт публикации заметки Жирмунского о Браунинге в качестве введения к переводу Гумилевым браунинговской драмы «Пиппа проходит» указывает на внимание к историко-литературным концепциям Жирмунского

²⁶⁹ Апостолов Н. *Импрессионизм и модернизм. Обзорение новой поэзии: ее развитие, ее мотивы, ее адепты.* Киев, 1918, с. 57.

²⁷⁰ Жирмунский В. *Немецкий романтизм и современные мистики.* СПб, 1914 (в конце предисловия автора датировка окончания работы — август 1913), с. 191.

²⁷¹ Там же, с. 196—198.

в проакмеистической среде, заметную часть которой составили студенты романо-германского отделения Санкт-Петербургского университета, где только что учился Жирмунский (выпуск 1912 года) и где он в 1914 году сдавал магистерские экзамены²⁷². В числе студентов романо-германского отделения был и «адепт акмеизма» Мандельштам (1911—1916)²⁷³.

XV

Бесспорным является преимущественно акмеистический характер восприятия Мандельштамом творчества Анненского. Мандельштам внес свой вклад в тот посмертный культ автора «Кипарисового ларца», который поддерживался Гумилевым и его последователями. В 1913 году Мандельштам опубликовал выдержанную в духе эстетики акмеизма рецензию на трагедию Анненского «Фамира-Кифаред», и годы спустя — в статье «О природе слова» — подтвердил свое единое с Гумилевым отношение к поэзии Анненского (II, 298).

В другой статье, «Буря и натиск» (1923), Мандельштам, подчеркнув, что Анненский был сверстником старшего поколения русских символистов, но не разделял их «исторических ошибок», настаивал на том, что «влияние Анненского сказалось на последующей русской поэзии с необычайной силой». «Анненский,— писал Мандельштам,— с такой же твердостью, как Брюсов, ввел в поэзию исторически объективную тему, ввел в лирику психологический конструктивизм <...>. Психологизм Анненского — не каприз и не мерцание изоощренности впечатлительности, а настоящая твердая конструкция <...>. Анненский научил пользоваться психологическим анализом, как рабочим инструментом в лирике <...>. Это один из самых настоящих подлинников русской поэзии. «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец» хочется полностью перенести в антологию» (II, 388).

Акмеистический контекст, в рамках которого

²⁷² Берков П. Н., Кузьменко Р. И. Виктор Максимович Жирмунский. М., 1965, с. 10.

²⁷³ См.: *Избранные даты жизни О. Э. Мандельштама*. В кн.: *Мандельштам О. Камень*, с. 366, 368.

в значительной степени формировалось отношение Мандельштама к поэзии Анненского, предполагал своим отправным пунктом критику религиозно-теургической концепции творчества, выдвинутой Вяч. Ивановым. В этой связи показателен полемический выпад Мандельштама — в статье «Утро акмеизма», предназначенной им для программы нового направления, — против «сомнительного а realibus ad reliogа» (*Камень* 189), тезиса, противопоставленного Вяч. Ивановым эстетике Анненского. Акмеистическая полемика с Вяч. Ивановым нашла отражение и в поэтике «Камня».

По наблюдению исследователей, «у раннего Мандельштама звезды воспринимаются не только как высокое и прекрасное, но и как что-то мешающее, ранящее, причиняющее боль»²⁷⁴. Примеры такого восприятия звезд, приводимые в работах по поэтике «Камня», — ср.: «Я ненавижу свет / Однообразных звезд» (1912) — легко сопоставляются с излюбленной метафорикой «вечных звезд», встречающейся как в поэзии, так и в «философских, эстетических и критических опытах» Вяч. Иванова.

В качестве характерного примера обратимся к стихотворению «Я вздрагиваю от холода» (1912), входящему в первый поэтический сборник Мандельштама. Стихотворение имеет смысловой план, соотнесенный с бунтом Гумилева против Вяч. Иванова:

Я вздрагиваю от холода.
Мне хочется онеметь.
А в небе танцует золото —
Приказывает мне петь.

Томись, музыкант встревоженный,
Люби, вспоминай и плачь,
И с тусклой планеты брошенной
Подхватывай легкий мяч!

Так вот она, настоящая
С таинственным миром связь:
Какая тоска щемящая!
Какая беда стряслась!

²⁷⁴ Левин Ю. И. Разбор одного стихотворения Мандельштама. *Slavic Poetics. The Hague-Paris, 1973, p. 267—268*; Баевский В. С. *Не луна, а циферблат. Из наблюдений над поэтикой О. Мандельштама. Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990, с. 315—316.*

Что если над модною лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавою
Опустится вдруг звезда?²⁷⁵

Начальная фраза стихотворения стилистически противопоставлена усиленно разрабатывавшемуся символистами пласту высокой лексики, ср., например, блоковскую фразу «И к вздрагиваньям медленного хлада / Усталую ты душу приучи» («Все на земле умрет — и мать, и младость», 1909)²⁷⁶. На фоне этого стилистического контраста у искушенного читателя 1910-х годов могла мелькнуть ассоциация, связанная с тем, что Гумилев впоследствии назвал «алмазным холодом» «прекрасной дамы Теологии». Касаясь указанного предмета своих расхождений с Вяч. Ивановым и другими символистами, Гумилев писал в своем манифесте: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному, но тогда она должна только содрогаться»²⁷⁷.

В то время как начальная и следующая за ней строки отграничивают рассматриваемое стихотворение Мандельштама от поэтики символизма главным образом стилистически, а его пародийное содержание представлено в них беглыми реминисценциями, то две заключительные строки первой строфы, завершая введение в тематической строй стихотворения, своими содержательными моментами строго следуют символистской теории творчества, выдвинутой Вяч. Ивановым в докладе «Пути символизма» и примыкающей к ней статье «Манера, лицо и стиль» (1912), не нарушая однако заданного с самого начала стилистического единства стихотворения. Если бы не это последнее об-

²⁷⁵ Текст дается по публикации в «Гиперборее»: № 1 (октябрь 1912), с. 22.

²⁷⁶ Мы не исследуем здесь конкретных источников данного стихотворения Мандельштама, но все же мимоходом заметим, что в поле зрения Мандельштама, возможно, был как раз происходивший тогда обмен стихотворными посланиями между его гимназическим учителем Вл. Гиппиусом (В. Бестужевым) и Блоком. См.: Блок А., т. III, с. 548—549.

²⁷⁷ Аполлон, 1913, № 1, с. 44.

стоятельство, то мандельштамовские строки о мерцающем сиянии звезд («А в небе танцует золото, / Приказывает мне петь») можно было бы принять за афористически сжатое изложение, например, следующего пространного рассуждения автора «Кормчих звезд» из его статьи «Манера, лицо и стиль» («Труды и дни», № 4—5, июль—октябрь 1912, с. 1—12):

«Мы, запечатлевающие каждым мгновением собственного творчества истину наших уверений, что искусство в наших глазах автономно и никакому закону (или телосу) [выделено в тексте — И. Ч.] соседней ему и координированной культурной области не подлежит,— писал Вяч. Иванов, разъясняя свою мысль о том, что «в наши дни переплетаются и вступают во взаимодействие оба ряда положений: ряд эстетический и ряд религиозно-этический»,— мы, знающие опытом художника, как зарождается художественное творение из «духа музыки» и как оно вынашивается и рождается из закономерного действия сил, обусловивших его значение, как ничтожна свобода творца, не могущего изменить действия этих сил, и как независима от его намерений и произвола самостоятельная жизнь произведения,— мы первые готовы удивляться совпадению обоих вышеозначенных рядов, но отличаемся от тех, которые не понимают или притворяются непонимающими,— нашим покорным принятием того, что не мы измыслили, а определили вечные звезды, ставящие каждой эпохе особенные запросы и испытания и угрожающие каждой свои опасности и обетования»²⁷⁸.

Под «теми, которые не понимают» зависимости между эстетикой и религиозно-этической сферой, Вяч. Иванов, конечно, подразумевал Гумилева и других своих оппонентов из «среды собрания» на обсуждении его доклада о символизме в «Обществе Ревнителее Художественного слова». В статье «Манера, лицо и стиль», написанной по свежим впечатлениям от развернувшейся вокруг доклада дискуссии, Вяч. Иванов прямо обращался к своим оппонентам, хотя и не называл их по имени: говоря о необходимости единства творческой личности, необходимости «укрепить себя, собрать себя в единство», которое «дается только самоопределением религиозным, только подчинением ее

²⁷⁸ Иванов Вяч. *Борозды и межи*, с. 175—176.

междоусобного состава верховному единству принципа религиозного», Вяч. Иванов, как бы между прочим, добавлял: «Мы же начинаем не с послушания, а с вызова. Мы воспитываем себя, как рабы возвращают рабов — в мятеже, а не как цари воспитывают будущих владык — в повиновении».

Исследователям творчества Мандельштама предстоит решить, служила ли статья Вяч. Иванова «Манера, лицо и стиль», несмотря на близость по времени своей публикации к публикации рассматриваемого стихотворения, источником Мандельштаму, здесь же достаточно отметить, что мандельштамовские строки: «А в небе танцует золото, / Приказывает мне петь» представляют собой смысловую параллель концепции творчества, разработанной Вяч. Ивановым, и тем самым являются показательными для той литературной полемики, в лоне которой шло формирование эстетики акмеизма.

Круг подобных смысловых параллелей можно расширить. В своем стихотворении, развивая избранную им тему, Мандельштам парафрастически касается отдельных слов и выражений, используемых Вяч. Ивановым, а также ключевых понятий выдвинутой автором “*Cor ardens*” теории творчества. Так, в статье «Манера, лицо, стиль», сетуя на печальное, с его точки зрения, положение современной эстетики, Вяч. Иванов восклицал, прибегая к словам Эсхила: «Плач сотворите, но благо да верх одержит!», и продолжал: «Однако действительность именно такова,—и это хорошо знают музыканты. Некогда принципом музыки был строй, она исходила из согласия между человеческим строем и мировым <...>. Теперь принципом музыки сделался чистый кинетизм, становление без цели <...>. Лозунгами в музыке делаются отрывочность, атомизм, алогизм. Борьба с логизмом естественно кончается торжеством психологизма. Психологизм порождает <...> нервность и прерывистость <...>. Так совершает музыка в наши дни подпольную разрушительную работу в сфере нашего подсознательного». Сопоставление с вышеприведенными рассуждениями Вяч. Иванова, мандельштамовские строки «Томись, музыкант встревоженный, / Люби, вспоминай и плачь» приобретают острую пародийную направленность.

Ключевое понятие ивановской концепции творче-

ства, фигурирующее в рассматриваемом стихотворении Мандельштама, фиксируется словом «связь». Важность этого понятия в данной концепции творчества обусловлена тем, что у Вяч. Иванова «под религией понимается не какое-либо определенное содержание религиозных верований, но форма самоопределения личности в ее отношении к миру и Богу». Стремясь к «самоопределению», личность, то есть прежде всего поэт-символист, стремится к познанию «связи вещей, эмпирически разделенных». Как подчеркивает Вяч. Иванов, «чем целостнее и энергичнее личность, тем живей в ней вселенское чувство, отчуждает от целого только немощь, сила укрепляет связь, и нормальному человеку до всего прямое дело — не только до всего человеческого, но и до звезд. Другими словами, жить значит найти в себе религиозную (связывающую, соподчиненную и обязывающую) форму отношения к великому целому».

В стихотворении Мандельштама слышится отзвук идеи Вяч. Иванова о том, что здоровье, физическая сила и энергия способствуют укреплению «вселенского чувства» (недаром мяч — легкий), однако само представление о связи «с таинственным миром» снижено («с тусклой планеты брошенной») и трансформировано в соответствии с задачами пародии, не оставляющей сомнения в неприятии Мандельштамом предначертаний Вяч. Иванова, обнародованных последним в докладе «Мысли о символизме» и статье «Манера, лицо и стиль».

Вполне оправданное с точки зрения «адепта акмеизма» критическое отношение Мандельштама к Вяч. Иванову, который, по выражению Блока, «как бы сознавая свое исключительное положение очень сложного поэта <...>, стал теоретиком символизма»²⁷⁹, составляет тем не менее разительный контраст с позицией автора, например, таких строк:

К повелевающим светилам
Смиранным возлетишь лучом.

(1909)

Это проба пера раннего Мандельштама в духе Вяч.

²⁷⁹ Блок А. *Творчество Вячеслава Иванова (1905)*, V, с. 7.

Иванова. Как отмечает А. А. Морозов, опубликовавший стихи и содержащие их письма Мандельштама к Вяч. Иванову, относящиеся к 1909—1911 годам, доакмеистическая поэзия будущего автора «Камня» строится главным образом на «взаимном противостоянии космоса—хаоса («неосознанного мира»), личного творческого «я» {...} и сверхличного религиозного сознания»²⁸⁰. Именно такое направление в развитии лирики на рубеже 1900—1910-х годов не устраивало Вяч. Иванова. «Итак,—заключал он статью «Манера, лицо и стиль»,—мы, желающие, чтобы новое искусство возвысилось до стиля, должны поставить современной лирике требование, чтобы она прежде всего достигла отчетливого различия между содержанием данности и личности и не смешивала красок той и другой в одну слитную муть, чтобы в ней не торжествовал над логизмом вселенской идеи психологизм мятущейся индивидуальности, чтобы она несла в себе начало строя и единения с божественным всеединством, а не начало расстройства и отъединения,—наконец, чтобы она не заползала от страха перед жизнью в подполье».

Требования, предъявляемые Вяч. Ивановым к лирике в 1912 году, напоминают о его позиции 1909 года в споре с Анненским, а также статью Константина Эрберга «О воздушных мостах критики» и собственную статью Вяч. Иванова «О поэзии И. Ф. Анненского». Как бы признавая поспешность своего утверждения о том, что «любимый метод Анненского кажется почти оставленным», Вяч. Иванов вновь возвращается к своим прежним доводам против «ассоциативного символизма», призывая поэтов поколения Гумилева увидеть «утвары святые, / Сквозь щели—славу кормчих звезд»²⁸¹.

В. В. Мусатов полагает, что Вяч. Иванов в статье «Манера, лицо и стиль» обращался «ко всей молодой поэзии десятых годов». «Соблазнительно предположить,—пишет исследователь,—что при этом он учитывал приложенные к мандельштамовским письмам

²⁸⁰ Морозов А. А. Письма О. Э. Мандельштама к В. И. Иванову. В кн.: Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Записки Отдела рукописей, вып. 34. М., 1973, с. 259. Цитаты из ранних стихов Мандельштама даются по этой публикации.

²⁸¹ Из стихотворения Вяч. Иванова «Надпись на исчерченной книге», посвященного К. Сюннербергу, сб. «Cor Argens» (1911).

стихи, в которых «логизм вселенской идеи» приходил в противоречие с психологизмом мятущегося «я»²⁸². Стихи Мандельштама, о которых идет речь, дают основания для подобного предположения: в них и впрямь трудно обнаружить требуемое Вяч. Ивановым «отчетливое различие между содержанием данности и личности» [«〈...〉почуяв ветер рока, / Раскрыла парус свой душа»; «Как тень внезапных облаков», 1910], а «психологизм мятущейся индивидуальности» вносит свою ощутимую лепту в мироощущение поэта («Нерешительная рука / Эти вывела небеса»; «Истончается тонкий тлен», 1909).

Исследователи доакмеистического творчества Мандельштама по-разному подходят к той роли, которую творческая полярность Анненского и Вяч. Иванова играла в поэтическом становлении Мандельштама. Так, А. А. Морозов связывает прекращение «оживленного личного общения» Вяч. Иванова и Мандельштама с преакмеистическими событиями в литературной жизни Петербурга (собрание «Цеха поэтов» 20 октября 1911 года и т. п.). «Опору своей позиции», — подчеркивает он, — будущие акмеисты искали в поэзии И. Анненского. Характерно, что на заседании «Поэтической академии» 3 декабря 1911 года О. Мандельштам говорил об Анненском как «поэте отливов дионисийского чувства»²⁸³. В. В. Мусатов стремится уловить в процессе формирования поэтики Мандельштама динамику воздействия на нее творческого своеобразия Анненского и Вяч. Иванова. «Мандельштам, начавший под сильным влиянием лирики Анненского и идей Вяч. Иванова [выделено в тексте — И. Ч.], — пишет исследователь, — использовал «ассоциативный символизм» этой лирики как метод создания поэзии, в котором содержанием становится не столько личность ее творца, сколько сама творящая культура 〈...〉»²⁸⁴.

²⁸² Мусатов В. В. «Логизм вселенской идеи»: к проблеме творческого самоопределения раннего Мандельштама. В кн.: Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М., 1991, с. 325.

²⁸³ Морозов А. А. Письма О. Э. Мандельштама к В. И. Иванову. Ук. изд., с. 261.

²⁸⁴ Мусатов В. В. «Архитектура, демон которой сопровождал меня всю жизнь» (об идейно-эстетической позиции О. Э. Мандельштама в литературном процессе 1910-х годов). В кн.: Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1986, с. 165.

Не вдаваясь здесь в обсуждение всей проблематики, связанной с воздействием творческой полярности Анненского и Вяч. Иванова на доакмеистические стихи Мандельштама, отметим, что ее следы, несомненно, различимы в известной двойственности, присущей ранней лирике Мандельштама,— двойственности позиции поэта, с одной стороны, стремящегося забыть «ненужное «я», но, с другой стороны, тяготеющего к психологизму интроспекции:

И несозданный мир лелея,
Я забыл ненужное «я».

(«Отчего душа так певуча», 1911)

А. А. Морозов, имея в виду отзыв Мандельштама в письме к Вяч. Иванову об одном из положений книги «По звездам» — образ, встречающийся там, назван Мандельштамом «образом удивительной проникновенности», когда «несогласный на хоровод покидает круг, закрыв лицо руками», — указал на источник, подразумеваемый Мандельштамом. Это следующее рассуждение из статьи Вяч. Иванова «Кризис индивидуализма»: «Умчался век эпоса, пусть же зачнется хоровой дифирамб. Горек наш запев: плач самоотрекающегося и еще не отрешенного духа. Кто не хочет петь хоровую песнь, пусть удалится из круга, закрыв лицо руками. Он может умереть, но жить отъединенным не может»²⁸⁵.

Поскольку в статье Вяч. Иванова речь идет о противопоставлении индивидуализма, воплощенного в шекспировском Гамлете, «пафосу соборности», торжествующему в сервантесовском Дон Кихоте, «несогласие на хоровод» как раз отличает в восприятии Вяч. Иванова облик датского принца в шекспировской пьесе от образа испанского рыцаря в романе Сервантеса. Печать подобного «несогласия на хоровод» лежит, по мысли Вяч. Иванова, и на любой форме индивидуализма. С этой точки зрения, в поэзии не должно оставаться места для сосредоточенности на внутреннем мире личности, и всякая устремленность в этом направлении — вне зависимости от того, «гамлетизирует» ли поэт «все, до чего ни коснется его плененная мысль», или «лелеет» «несозданный мир» — заслуживает осуждения.

²⁸⁵ Морозов А. А. Письма О. Э. Мандельштама к В. И. Иванову, с. 263—264.

Поэтому, читая книгу «По звездам», Мандельштам испытывал противоречивые чувства: его поражало то, что «ни с какой стороны к ней не подступиться, чтобы разбить ее или разбиться о нее»; он восхищался открывшейся ему «красотой архитектурных созданий и астрономических систем; но к восхищению примешивалось чувство страха. «Ваши семена,— писал он Вяч. Иванову,—глубоко запали мне в душу, и я пугаюсь, глядя на громадные ростки»²⁸⁶.

Невозможность примирить в рамках единого мироощущения полярность подхода Анненского и Вяч. Иванова к поэзии, представшая перед начинающим Мандельштамом как коллизия собственного творчества, приводит к внутренней напряженности в позе его лирического героя:

Недоволен стою и тих
Я, создатель миров моих,
Где искусственные небеса
И хрустальная спит роса.

(«Источается тонкий тлен»)

Такая коллизия начисто отсутствует в акмеистических стихах Мандельштама, а «создатель миров» надежно укрыт в них от прямого наблюдения читателя. «Если вы прочтете книгу стихов О. Мандельштама,—говорилось в отзыве И. Оксенова о втором издании «Камня» (1915),—и затем попытаетесь построить себе представление о лице поэта, то это вам не удастся. Вам будут вспоминаться Бах, Бетховен, Гомер, Цезарь, Домби и сын—все те лица, о которых Мандельштам так хорошо рассказывает и которые совершенно заслонили от нас образ самого поэта» («Камень», 227).

Исчезновение в акмеистических стихах Мандельштама непосредственного изображения «лица поэта» коренилось, как отмечает Л. Я. Гинзбург, в преодолении поэтом символизма. «Преодоление символизма,—пишет исследовательница,—молодой Мандельштам понимал как отказ не только от «потустороннего», но и от зыбкого субъективизма. Отсюда — и автор, скрытый за объективно-историческим и предметным миром, и структурная определенность этого поэтического мира» («Камень», 273).

²⁸⁶ Морозов А. А. Ук. соч., с. 262.

Указывая, что автор «Камня» «не сомневался в том, что он создает лирическую поэзию», Л. Я. Гинзбург поясняет: «В лирике автор присутствует открыто. Однако авторский монолог — это лишь предельная, но не единственная ее форма. Лирика знает различные степени удаления от монологических форм, разные формы предметной и повествовательной зашифровки авторского «я». Современная теоретическая мысль отходит от определения лирики как непременно прямого выражения чувств, переживаний, раздумий поэта. Впрочем, еще Гегель допускал возможность эпического содержания в лирике, отмечая, что в таких случаях 'не самое событие, но отражающийся в нем душевный строй составляет центр...'. Подобная лирическая специфика вполне присуща стихам «Камня.» («Камень», 273).

Теоретический аспект, находящийся на первом плане в вышеприведенных рассуждениях Л. Я. Гинзбург, не должен закрывать собой другого аспекта данной «лирической специфики» — историко-литературного. Хотя и в свернутом виде один из моментов историко-литературной подоплеку выводов современной теоретической мысли относительно жанровых границ лирики намечен у Л. Я. Гинзбург, когда исследовательница ссылается на Гегеля. Как представитель эстетики романтизма Гегель, «допуская возможность эпического содержания в лирике», обобщал художественную практику европейских романтиков начала XIX века, тяготевших к смешению различных литературных жанров и опиравшихся при этом на введенные ими, если воспользоваться выражением из одной ранней статьи Л. Я. Гинзбург, «особое значение Шекспира для поэтики немецкого романтизма, выдвигавшего Шекспира не только в качестве избранного писателя и образца для подражания, но в качестве символа подлинного искусства и подлинного соотношения между искусством и жизнью»²⁸⁷. Взгляды же Гегеля на Шекспира-психолога вполне укладываются в традиционное русло романтической критики²⁸⁸.

²⁸⁷ Гинзбург Лидия. *Опыт философской лирики (Венецианов). Поэтика. Сб. статей, Л., 1929, с. 100.*

²⁸⁸ «В качестве мастеров изображения человеческих законченных индивидов и характеров особенно выдвинулись англичане, а между ними почти на недостижимой высоте среди всех выделяется Шекспир». Гегель, *Сочинения, т. XIV. М., 1958, с. 390.*

Преимственность теоретических идей символизма по отношению к идеям европейских романтиков начала XIX века — как по линии допускавшегося Гегелем сочетания «эпического характера» содержания с лирической его обработкой²⁸⁹, так и в плане универсального истолкования творчества Шекспира — очевидна. Примером такой преимущественности является эстетика Анненского с ее положениями о «лирической насыщенности поэтических созданий Шекспира» и приоритете лирики перед «другими родами поэзии», отдаваемом лирике на том основании, что ее границы могут быть расширены доступом к «уголкам поэтической деятельности, где живут неоформившиеся еще образы, задатки для определенных фигур эпоса и драмы».

Тезис эстетики Анненского о драматургической сердцевине лирической поэзии — «вечно сменяющемся положении» я и не — я — нашел отклик у молодого Мандельштама: в помеченной 1910 годом и опубликованной в 1913 году («Аполлон», № 4, с. 30—35) статье о Вийоне Мандельштам подчеркивал способность лирического поэта «к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога».

Летом того же 1910 года С. П. Каблуков упомянул в своем дневнике о суждениях Мандельштама «об Анненском и Маллармэ как о великих поэтах» («Камень», 241). Сопоставление русского и французского поэтов характерно в том отношении, что отмеченная русской критикой установка Маллармэ на суггестивность поэтического слова — о ней писала З. А. Венгерова еще в 90-е годы — совпадала с установкой «ассоциативного метода», названного Вяч. Ивановым «старым методом Маллармэ и Анненского» в начале все того же 1910 года («Аполлон», № 4, 1910, январь, с. 18).

Поэтика «ассоциативного символизма» включала в себя искусство передачи реальности мгновения. Как указывал Анненский, в «арсенал новой поэзии» входит «фиксирование мимолетного» (КО, 206). Мандельштам в статье о Вийоне использовал этот эстетический критерий. «Настоящее мгновение, — писал он, — может выдержать напор столетий и сохранить свою целостность, остаться тем же «сейчас». Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив корней — иначе оно

²⁸⁹ Там же, с. 294

завянет» («Слово», 105). Однако при этом молодой филолог обращал внимание не только на «чередование настроений» в лирике Вийона («Слово», 273), но и на точность самого процесса «фиксирования мимолетного». В стихах Вийона его восхищало то, что в «них общается масса точных сведений. Читателю кажется, что он может ими воспользоваться, и он чувствует себя современником поэта» («Слово», 105). Так будущий автор «Камня» нащупывал путь к «предметно воплощенному миру культуры» (Л. Я. Гинзбург).

Несмотря на то, что история создания статьи Мандельштама о Вийоне ставит перед исследователем трудно разрешимые текстологические задачи — с момента написания в 1910 году текст неоднократно перерабатывался, и, например, мелькающую в статье фразу о «пропасти между субъектом и объектом» («Слово», 103) вряд ли можно отнести к, по выражению А. Г. Меца, «гипотетической ранней редакции статьи» («Камень», 332) ввиду очевидной близости данного оборота мандельштамовской речи к формулировке Гумилевым требования «более точного знания отношений между субъектом и объектом» в манифесте «Наследие символизма и акмеизм», — содержание статьи отнюдь не исчерпывается «полемикой с символизмом» или даже «оправданием» средневековья» (А. Г. Мец). В филологическом анализе творчества Вийона, предпринятом Мандельштамом, угадывается влияние эстетики символизма и, в частности, эстетики Анненского. Эти следы, вероятно, восходят к первоначальному субстрату работы Мандельштама о Вийоне. Их наличие не позволяет согласиться с В. В. Мусатовым, противопоставляющим у доакмеистического Мандельштама «восхищение ивановскими идеями» «творческой, поэтической зависимости от метода Анненского»²⁹⁰. В реальности дело, по всей видимости, обстоит сложнее: формирование Мандельштама как поэта «в родовом символическом лоне» («Слово», 45) шло при одновременно перекрестном воздействии как теоретических идей, так и поэзии этих двух противостоящих друг другу крупнейших фигур русского символизма. Отсюда — двойственность позиции поэта, приводящая к напряженности в позе лирического героя в его ранних стихах.

²⁹⁰ Мусатов В. В. «Логизм вселенской идеи», с. 324.

Но если доакмеистическая эволюция Мандельштама была обусловлена тотальным противостоянием Анненского и Вяч. Иванова, полярность восприятия шекспировской драматургии автором «Кормчих звезд» и автором «Тихих песен» едва ли могла выпасть из поля зрения начинающего поэта: с одной стороны, в вышедшей в 1909 году «Второй книге отражений» появился очерк «Проблема Гамлета», в котором шекспиризм провозглашался одной из самых насущных эстетических потребностей; с другой стороны, в опубликованную тогда же книгу «По звездам» входила статья «Кризис индивидуализма», в которой творец «Гамлета» мыслился как гениальный создатель эстетических ценностей, принадлежащих к отходящей в прошлое эпохе индивидуализма.

О том, что подобная дилемма существовала в сознании молодого Мандельштама и была решена им с переходом на позиции Гумилева и его сподвижников, свидетельствует представление Мандельштама о появлении в русской поэзии начала века «нового вкуса», принесенного с особой акмеистами. Вернемся еще раз к уже цитировавшемуся высказыванию из его статьи «О природе слова». «Благодаря тому, — читаем в ней, — что в России, в начале столетия, возник новый вкус, такие громады, как Рабле, Шекспир, Расин, снялись с места и двинулись к нам в гости». Поскольку, как говорилось в одном из черновых набросков к статье, литературные «вкусы акмеистов оказались убийственными для символистов» («Слово», 161) — не приходится сомневаться, что среди этих последних Вяч. Иванов подразумевается в первую очередь, — снималась, по мысли Мандельштама, необходимость подходить к творчеству любого из трех названных представителей эпохи индивидуализма (то есть гуманизма) лишь как к достоянию прошлого, и английский драматург, воспринятый Мандельштамом еще в юношеские годы в ряду «величайших мировых поэтов», больше не был в его глазах исключительно «Шекспиром по-немецки», но становился явлением русской культуры, актуальность которого дал ему почувствовать Анненский.

Читая Анненского, молодой Мандельштам, надо полагать, воспринимал у него не только очевидные шекспировские реминисценции — например, гамлетовскую реплику Полонию: «Слова, слова, слова», введен-

ную в текст сонета Анненского «Перед панихидой», — но и такие глубинные аллюзии, как та, которая содержится в признании нимфы-матери героя в трагедии Анненского «Фамира-Кифаред» перед произнесением нимфой заклатья, которому предстоит сыграть роковую роль в судьбе ее сына: «Нету силы / Произнести заклатье — молоко / Кормилицы мутится от соседства / С отравою лозы...» — аллюзия, построенная на смысловом контрасте с обращением к «духам смерти» леди Макбет, противодействующей нерешительности своего супруга, вспоенного «молочной незлобивостью»: «Припав к моим сосцам, не молоко, / А желчь из них высасывайте жадно, / Невидимые демоны убийства <...>». Влияло ли восприятие Мандельштамом этого процесса проникновения образного строя шекспировской драматургии в самые недра языка поэзии Анненского — ведь именно данный процесс, вероятно, имеет в виду Мандельштам, когда говорит о движении творческого наследия Шекспира «в гости» к русской поэзии начала века — на формирование «лирической специфики» «Камня»? Иными словами, не входит ли русский шекспиризм, ознаменованный вкладом в него Анненского, непосредственно в тот узкий историко-литературный контекст, на фоне которого шло становление Мандельштама как «адепта акмеизма»?

В плане указанного контекста показателен очерк Жирмунского о Браунинге, предпосланный гумилевскому переводу браунинговской драмы «Пиппа приходит». Позиция автора «Камня», «скрытого за объективно-историческим и предметным миром» своих стихов, как бы получает историко-литературное обоснование в освещении Жирмунским поэтического новаторства Браунинга в качестве «объективного художника», произведения которого «образуют свой собственный художественный мир, со всей своей объективной законностью, со своей правдой и судьбой».

Если посмотреть на обращение Гумилева к переводу драмы «Пиппа проходит» с точки зрения эстетических задач, поставленных в манифесте «Наследие символизма и акмеизм», можно увидеть связь между этим фактом и одной из задач, намеченных в манифесте: интерес Гумилева-переводчика к Браунингу внутренне мотивирован акмеистической декларацией, провозглашающей Шекспира «краеугольным камнем для здания

акмеизма». Внимание Гумилева к автору «Кольца и книги» направлялось русской критикой рубежа веков, видевшей в Браунинге «Шекспира новейшей формации» и через него стремившейся установить преемственность по отношению к шекспировской драматургии актуальных тенденций символизма, включавших в себя, в частности, тяготение символизма к «отражению в литературе архитектуры, живописи и музыки».

Последний историко-литературный момент — во всяком случае, своим тематическим рядом — весьма близок Мандельштаму 10-х годов.

Фигура Браунинга как поэта культуры и тонкого знатока эпохи Возрождения должна была обладать для Мандельштама притягательной силой. О прямом влиянии Гумилева в данном случае говорить не приходится: Мандельштам не мог читать стихи Браунинга в подлиннике, и у нас нет сведений, что он читал их в переводе. Однако воздействие на Мандельштама идей Жирмунского о Браунинге исключить полностью нельзя, ибо на них лежит печать родства с эстетикой акмеизма.

Осенью 1912 года, когда Мандельштам окончательно причислил себя к акмеистам, он работал (согласно материалам, о которых сообщил К. М. Азадовский) над рефератом о Вийоне для романо-германского семинара в Петербургском университете, и Жирмунский был в курсе текущих академических занятий этого семинара («Камень», 332). По свидетельству В. Пяста, Жирмунский принадлежал к окружению акмеистов²⁹¹, то есть как раз бывал в обществе той, по словам Л. Я. Гинзбург, «компании друзей», которая может составить литературную школу («Камень», 264). Таким образом, прямые контакты Жирмунского с поэтами-акмеистами — сюда же следует отнести и самый факт совместного выступления Гумилева и Жирмунского на страницах «Северных заметок» — подразумевают личное общение, в ходе которого Мандельштам имел возможность приобщиться к представлениям Жирмунского о Браунинге еще до того, как они были сформулированы критиком в виде очерка.

Если представления русской критики начала века — от Венгеровой до Жирмунского — о творчестве Браунинга можно включить в число историко-

²⁹¹ Пяст В. Встречи. М., 1929, с. 254.

литературных факторов, сопутствующих становлению акмеизма (а тем самым и автора «Камня») лишь с известной долей предположительности, то на связь между появлением акмеистического «вкуса» и движения Шекспира «в гости» к русской поэзии указывает сам Мандельштам. Хотя при этом имя Анненского не фигурирует, оно должно было часто витать перед взором акмеистов в сопоставлении с английским драматургом, ибо Анненского они считали «великим европейским поэтом», то есть мыслили его в одинаковом с Шекспиром культурном контексте. Не случайно тезис Гумилева: «Шекспир показал нам внутренний мир человека» перекликается с одним из положений в отзыве (1915) сверстника акмеистов Г. О. Гершенкройна (1890—1943), принадлежавшего к той же петербургской филологической среде, что и они, о поэзии автора «Кипарисового ларца»: Анненский «осуществил завет символизма, раскрыв перед нами душу современного человека во всей ее сложности» («Камень», 352).

Смысловая близость указанных высказываний характерна в том отношении, что для Анненского авторитет Шекспира-психолога был непререкаем. Самая суть творческого метода Анненского — «гамлетизирование», основанное на внутреннем опыте поэта, «обладателя мириады душ», — восходит к его пониманию психологизма Шекспира и опирается на романтическую концепцию интроспективности. «Интересное сцепление ситуаций» — так определил Анненский один из главных моментов шекспировской драматургии. Данное определение не отделяет русского поэта от европейского восприятия английского драматурга, восприятия, сложившегося со времен Гете и нашедшего благоприятную почву и в России. Необычайной для русского шекспиризма XIX века была однако чуткость Анненского к многозначности шекспировского слова с его тонкими ассоциативными ветвлениями.

«Анненский научил пользоваться психологическим анализом, как рабочим инструментом в лирике», утверждал Мандельштам. Это и был тот урок, который он усвоил у Анненского. Усваивая его, Мандельштам не мог не различить в кладке фундамента, на котором покоится «ассоциативный символизм» Анненского, следы воздействия Шекспира, ибо оттенки шекспировской метафоры часто служили Анненскому стимулом твор-

ческой мысли, о чем свидетельствует не только его эссе «Проблема Гамлета», но и другие очерки «Книг отражений», в которых рассеяны упоминания о «Ромео и Джульетте», «Отелло», «Макбете», «Короле Лире», равно как и шекспировские аллюзии, встречающиеся в «Фамире-Кифареде» и «Кипарисовом ларце».

Не известно, знал ли Мандельштам о существовании разработанной Анненским программы «гуманного образования» с ее намерением ввести учащегося в область «нескольких мировых поэзий» и, в частности, область поэзии Шекспира, однако для Мандельштама значение имели те моменты программы, которые были преобразованы Анненским в принципы собственного творчества. Шекспировская драматургия была постоянным фактором творческой эволюции Анненского.

Поставленная Анненским в рамках своей педагогической программы задача перенесения на русскую почву «нескольких мировых поэзий» была реализована в его переводческой деятельности. Как интерпретатор и переводчик Еврипида Анненский соприкасался с творческим наследием Шекспира в двух планах. С одной стороны, в общем подходе к античной трагедии Анненский — ученик Веселовского — принимал во внимание ее влияние на последующее развитие новой европейской литературы, и Шекспир был в центре внимания русского интерпретатора Еврипида, когда речь шла о преемственности традиций. С другой стороны, среди своих европейских предшественников Анненский-переводчик высоко ценил способность Роберта Браунинга транспонировать переводимый древнегреческий стих на язык новой поэзии. Шекспир, как известно, всегда оставался для Браунинга образцом «объективного поэта», и на выразительную силу шекспировского слова Браунинг, тяготея к синтезу драмы и лирики, опирался во всех сферах своей ученой поэзии.

Вопрос о том, в какой степени знакомство Анненского с поэмой Браунинга «Приключение Балостион» повлияло на формирование поэтики Анненского, требует специального изучения, однако вне зависимости от конкретных форм возможного прямого воздействия английского поэта на становление мастера русской психологической лирики в аллюзивном использовании многочисленности шекспировской метафорики — разумеется, при учете различий в наличных стилисти-

ческих ресурсах английского и русского языков — методы Браунинга и Анненского в известной степени типологически совпадали: и в том, и в другом случае затрагивались ассоциативные ветвления шекспировского поэтического слова, выдвинутые на первый план европейскими романтиками начала XIX века в качестве всеобщего достояния поэзии.

В лингвистических представлениях, присутствующих в педагогических воззрениях Анненского, содержится взгляд на слово как на «отправную точку нашего проникновения в душевный мир человека». Данная отправная точка связывалась Анненским прежде всего с родным языком; с «отечественным языком», по его убеждению, соединено творчество поэта «исконными узами». Однако такая исконность не предполагала у Анненского национальной замкнутости; поэтическое слово, будучи «школой красоты», не довлеет у него исключительно себе, а «родная поэзия дает чуткость для восприятия чужой».

В «Фамире-Кифареде» и «Кипарисовом ларце» шекспировская аллюзия укоренена в ассоциативном ветвлении собственного поэтического слова Анненского. При этом не исчезает опора ассоциации и на фабулу шекспировской драматургии. Тем самым мотивировка ассоциации, идущая от метафорики английского драматурга, сплетается с той, которая осуществляется за счет движения смысла, диктуемого лирическим сюжетом, избранным Анненским для «гамлетизирования». Иначе говоря, образный строй шекспировской драматургии получает доступ к самым недрам русского поэтического языка.

Являясь фактором творческой эволюции Анненского, вобравшей в себя многообразие проявлений различных сторон его личности как педагога, филолога, переводчика, критика, драматурга и поэта, шекспиризм автора «Кипарисового ларца» был также одним из аспектов его лирики с его психологизмом, продолжившим романтическую линию поэтического развития русской литературы XIX века, направленную на разработку, по словам Л. Я. Гинзбург, «утончающейся фиксации элементов душевной жизни»²⁹². Преломленный в виде поэтики «гамлетизирования» и через нее вошед-

²⁹² Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974, с. 76.

ший в стихотворную плоть «Кипарисового ларца» и «Фамиры-Кифареда», шекспиризм Анненского стал импульсом к обновлению русской поэтической речи, связанному с движением метода в русской литературе рубежа веков — от господства социально-психологической прозы второй половины XIX в. к расцвету лирической поэзии «серебряного века».

По выражению А. В. Федорова, «бесспорным достижением новой русской поэзии начала XX века (...) было расширение и углубление смысловых возможностей слова»²⁹³. Увеличение семантической подвижности поэтического слова досталось Мандельштаму в наследство от символистов и было воспринято им «как скрещивание, спаривание различных пород» стиля. Смысловая гибкость слова была для него непременным условием поэзии. «Слово — Психея, — писал он в статье «Слово и культура» (1921). — Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» («Слово», 42).

Влияние Анненского на поэтику Мандельштама в ее стремлении раздвинуть семантическую подвижность слова до предела не подлежит сомнению. Так, Л. Я. Гинзбург, рассматривая проблему «опорных ключевых слов» как структурно-композиционный прием в поэтике «Tristia», отмечает: «В понимании этих ключевых слов Мандельштам самые плодотворные для себя уроки извлек из поэзии Анненского с его символизмом, психологическим и вещным»²⁹⁴. Мандельштамовские «ключевые слова», по наблюдению исследовательницы, расширяют семантический потенциал слова, позволяя слова в стихе «взаимодействовать на расстоянии, синтаксически даже не соприкасаясь»²⁹⁵.

В плане тех свойств поэзии, которые европейские романтики XIX века считали изначальными, то есть в плане многозначности ассоциативных возможностей

²⁹³ Федоров А. В. *Иннокентий Анненский как переводчик лирики*. В его кн.: *Искусство перевода и жизнь литературы*. Л., 1983, с. 191.

²⁹⁴ Гинзбург Л. Я. *О старом и новом. Статьи и очерки*. Л., 1982, с. 275.

²⁹⁵ Там же.

поэтического слова, «ключевые слова» в стихах Мандельштама по своей композиционной и структурно-стилистическим функциям сопоставимы со словесными лейтмотивами в драматургии Шекспира: если у Мандельштама «ключевые слова» являются сквозными и потому между разными стихотворениями они создают тесные смысловые связи, благодаря своей семантической выделенности они в особенности способны обрастать всевозможными ассоциациями, реминисценциями²⁹⁶, то у Шекспира, будучи принадлежностью многоголосия драмы, лейтмотивы, обостряя восприятие речи, сосредотачивают его вокруг неких драматургических мотивированных ассоциаций, положенных в основу поэтической метафорики, и в этом качестве, повторяясь от пьесы к пьесе, пронизывают весь текст шекспировской драматургии²⁹⁷, приводя к таким отношениям между значениями слов, которые, по определению Кольриджа, «порождают змеинообразное движение» смысла, набирающего силу за счет смысловой гибкости поэтического слова²⁹⁸.

Вполне очевидно, что подобное типологическое сопоставление можно себе представить лишь в рамках достижений русской поэзии «серебряного века» в области «расширения и углубления смысловых возможностей слова». Шекспиризм Анненского внес ощутимый вклад в эти достижения, поднявшие освоение русской культурой творческого наследия английского драматурга на новую ступень того непрерывного процесса взаимодействия разных национальных литератур, при котором, по словам Б. Л. Пастернака, «переводы — не способ ознакомления с отдельными произведениями, а средство общения народов»²⁹⁹. Хотя Анненский не был переводчиком произведений Шекспира в буквальном смысле слова, «ассоциативный символизм» Анненского открыл путь новым русским переводам шекспировской драматургии: в «Фамире-Кифареде» и «Кипари-

²⁹⁶ Там же.

²⁹⁷ См.: Чекалов И. И. Проблема словесных лейтмотивов у Шекспира. В кн.: Шекспировские чтения 1984. Под ред. А. А. Аникста. М., 1986, с. 74—81.

²⁹⁸ Coleridge S. T. *Specimens of the Table Talk of S. T. Coleridge*, L., 1856, p. 213, 289.

²⁹⁹ Пастернак Б. Л. Заметки переводчика. Знамя, 1944, № 1/2, с. 166.

совом ларце» опыт Анненского как филолога-переводчика сказывался на характере шекспировской реминисценции, построенной на сближении реализации экспрессивных потенций русского поэтического слова и ассоциативных ветвлений шекспировской метафоричности. Без шекспиризма Анненского иными были бы переводы пьес Шекспира Лозинского и Пастернака. Иной, вероятно, была бы и поэтика Мандельштама.

В период зарождения русского символизма критики «Северного вестника» не отделяли драматургию Шекспира от новейших тенденций в развитии европейской культуры, с которыми они знакомили русского читателя, и в дальнейшем ни пиетет к Шекспиру, ни актуальность его творческого наследия при решении насущных задач русского символизма не ставились под сомнение его крупнейшими представителями. Однако поскольку и в понимании этих задач, и в предлагавшихся способах творческого их решения символисты были далеки от единодушия, различен был их подход к драматургии Шекспира.

В то время как Блок в своем шекспиризме следовал руслу устоявшихся европейских театрально-постановочных традиций XIX века, а Брюсов в трактовке шекспировского наследия сохранял рационализм позитивистской эстетики, Вяч. Иванов подходил к драматургии Шекспира с позиций своих радикальных религиозно-теургических воззрений. Таковы были моменты русского шекспиризма 1900-х годов, представшие перед Мандельштамом в ходе восприятия им эстетических ценностей символизма, среди которых Шекспиру принадлежало не последнее место.

Возникшая в недрах редакции «Аполлона» полемика между Анненским и Вяч. Ивановым, каждый из которых стремился направить журнал в соответствии со своими эстетическими идеалами, касаясь путей развития лирики, непосредственным образом затрагивала отношение этих крупнейших фигур русского символизма к английскому драматургу. Для Анненского «лирическая насыщенность» шекспировских пьес была опорой собственного творчества, и без Шекспира он не мыслил жизнь искусства. Для Вяч. Иванова же драматургия Шекспира несла на себе печать «кризиса индивидуализма» и должна была отойти в прошлое.

Полемика Анненского и Вяч. Иванова развернулась на подступах к, если воспользоваться выражением Л. Я. Гинзбург, «крушению идеологических ценностей символизма»³⁰⁰. Следы этой полемики явственно различимы в перипетиях петербургской и московской литературной жизни начала 1910-х годов, характеризующих процесс отмежевания акмеистов от своих учителей-символистов. Оказавшись перед дилеммой, продиктованной противостоянием идей Анненского и Вяч. Иванова, Гумилев, а вслед за ним и другие акмеисты, хотя и не без колебаний, сделали выбор в пользу не архаической соборности автора «Сог Агденс», а ориентированной на европейский индивидуализм эстетики автора «Кипарисового ларца». Шекспиризм Анненского явился предпосылкой того, что Шекспир был провозглашен акмеистами «краеугольным камнем» в фундаменте того здания, которое они намеревались возвести. Именно тогда знакомый с детства «Шекспир по-немецки», за годы учебы в Тенишевском училище воспринятый в ряду «величайших мировых поэтов», стал для Мандельштама «гостем» русской поэзии.

Шекспир вошел в творческое сознание Мандельштама задолго до того, как в его стихах появился «Гамлет, мысливший пугливыми шагами». То, что шекспировская фигура датского принца была перед мысленным взором русского поэта среди «пеньковых речей» советской действительности 30-х годов, а в «Стихах о неизвестном солдате» возникли черты облика и самого великого стратфордца («шитый золотом звездный чепец»), в немалой степени предопределялось — так же как в случае шекспировских мотивов у Ахматовой — акмеистическим прошлым, тем «высоким напряжением <...> стихии», которое акмеисты увидели в наследии английского драматурга.

Признавая влияние на поэтику Мандельштама Анненского, следует признать и воздействие на нее его шекспиризма, средоточия связей русской литературы рубежа XIX и XX вв. с культурой европейского символизма.

³⁰⁰ Гинзбург Л. Я. *Человек за письменным столом.* Л., 1989, с. 150.

Чекалов И. И. Поэтика Мандельштама и русский шекспиризм XX века.— 136 с.

В монографии исследуются проблемы восприятия образа и произведений Шекспира русским литературно-общественным сознанием, образовавшим контекст формирования творческой индивидуальности Осипа Мандельштама.

ББК 83.3/Рос-Рус/6

Издательский редактор **И. Л. Пивоварова**

Радикс 129019 Москва а/я 336

Лицензия ЛР № 062281 от 22.02.93.

Сдано в набор 21.02.94 г. Подписано в печать 5.05.94 г.

Формат 84 × 108 1/32. Уч.-изд. л. 8,5.

Гарнитура Таймс. Бумага офсетная. Печать офсет.

Заказ № 141. Тираж 1000 экз.

Отпечатано на Можайском полиграфкомбинате Комитета Российской Федерации по печати.

143200 Можайск, ул. Мира, 93.