

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82-1

DOI 10.17223/19986645/31/5

Е.Е. Анисимова

«МИСТИЦИЗМ» И «ЧЁРНЫЙ СИНОДИК» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: В.А. ЖУКОВСКИЙ В КРИТИКЕ И.Ф. АННЕНСКОГО

В статье рассматривается ряд аспектов эстетики И.Ф. Анненского, демонстрирующих следы влияния со стороны наследия В.А. Жуковского. «Отражения» Жуковского прослеживаются на материале литературной критики, переписки и поэтических текстов Анненского. Специально акцентируется внимание критика и поэта к «мистической» линии в истории русской литературы, изучается связь «мистицизма» с жанром баллады, выявляется двойное понимание Анненским категории «балладного страха».

Ключевые слова: В.А. Жуковский, И.Ф. Анненский, рецепция, критика, баллада.

В статье «Антиномичность поэтики русского модернизма» М.Л. Гаспаров отметил, что направленный на Европу вектор догоняющего культурного развития, инициированного в России реформами Петра I, привёл к необходимости одновременного усвоения тех литературных явлений, которые на Западе последовательно сменяли друг друга и/или конфликтовали. Результатом такой «настройки» механизма рецептивной работы было антиномическое «наслоение» нового культурного «потока» поверх еще не исчерпанного старого. Первым примером такого рода стало «просветительское барокко» второй трети XVIII в., сочетавшее в себе черты собственно придворного барокко и классицизма. Аналогичная ситуация возникла на рубеже XIX–XX вв., когда русская поэзия, по М.Л. Гаспарову, должна была одновременно усваивать две французские традиции: «Парнаса» и символизма [1. С. 286].

Другим запрограммированным противоречием поэтической практики и эстетики русского модернизма стало соединение мистического понимания мира с позитивистскими подходами, в частности с социологизмом народничества конца XIX в. Так, по наблюдению А. Пайман, уже первые шаги на литературном поприще Д.С. Мережковского, автора манифеста, открывшего историю русского символизма, сопровождались восторженными откликами народнического критика А.М. Скабичевского [2. С. 33], причем сам Мережковский признавал особую для себя значимость «служения» народу:

Михайловский и Успенский были два моих первых учителя. Я ездил в Чудово к Глебу Ивановичу и проговорил с ним всю ночь напролет о том, что тогда занимало меня больше всего, – о религиозном смысле жизни. Он доказывал мне, что следует искать его в мирозерцании народном, во «власти земли». <...> В том же году, летом, я ездил по Волге, по Каме, в Уфимскую и Оренбургскую губернии, ходил пешком по деревням, беседовал с крестьянами, собирал и записывал наблюдения. <...> Я смутно почувствовал, что позитивное народничество для меня ещё не полная истина. Но все-таки намере-

вался по окончании университета «уйти в народ», сделаться сельским учителем. <...> В «народничестве» моём много было ребяческого, легкомысленного, но всё же искреннего, и я рад, что оно *было* в моей жизни и не прошло для меня бесследно [3. С. 112–113].

Наконец, ещё один аспект «антиномичности» русской культуры этого времени, наиболее последовательно воплотившийся в творчестве И.Ф. Анненского, выделила в своей программной статье «Вещный мир» Л.Я. Гинзбург, назвавшая метод поэта «психологическим символизмом», который был следствием скрещивания на рубеже XIX–XX вв. психологической прозы XIX в. с новыми модернистскими веяниями. Результатом этого синтеза стало подмеченное исследовательницей противоречие: если в стихах поэта встречаются «формулы мистического восприятия жизни», то для критики, напротив, характерны «враждебные высказывания о мистицизме» [4. С. 290]. Продолжив эту мысль Л.Я. Гинзбург, А.В. Лавров и Р.Д. Тименчик показали развитие и продуктивное преодоление этого противоречия в эстетике и поэтике акмеизма: «Поиски реальной, “бытовой” основы стихотворений Анненского, видимо, должны стать одним из направлений в исследовании его поэзии, столь подчеркнута обращенной, вразрез с устремлениями других современников-символистов, к “будничности”, к “вещному миру”, предопределяя и стимулируя деятельность последующего поэтического поколения» [5. С. 68]. Полею осмысления и преодоления этих противоречий эпохи стало творчество Анненского, находящееся одновременно на пересечении всех обозначенных тенденций: «Парнаса» и символизма, мистики и народничества, классики и модернизма. По наблюдению М.Л. Гаспарова, «подвиг Анненского в русской поэзии в том и состоял, чтобы разом перешагнуть от Надсона к Малларме: и он это сделал, хотя и надорвался» [1. С. 287].

Как нам кажется, творчество В.А. Жуковского являлось одним из важных источников для формирования воззрений автора «Кипарисового ларца» на процесс становления этих трёх культурных антиномий. Рецепция эстетики и художественной практики Жуковского осуществлялась Анненским параллельно в критике, лирике и личной переписке. Причём одной из главных особенностей восприятия создателем «Книг отражений» поэзии русского балладника является то, что в функционально разных текстах тип рецепции не дублируется. Остановимся на этом более подробно.

Литературно-критические статьи Анненского, собранные главным образом в двух «Книгах отражений» (1906 и 1909 гг.), представляют собой яркий образец модернистской критики [6; 7]. В предисловии к первой «Книге отражений» поэт отметил:

Критик стоит обыкновенно вне произведения: он его разбирает и оценивает. Он не только вне его, но где-то над ним. Я же писал здесь только о том, что *мной владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался*, что я хотел сбросить в себе, сделав собой.

Вот в каком смысле мои очерки – *отражения*, это вовсе не метафора.

Но, разумеется, поэтическое отражение не может свестись на геометрический чертеж. <...> Самое *чтение поэта* есть уже творчество [8. С. 5].

Бурное развитие писательской критики на рубеже веков стало свидетельством усиления рецептивной стороны литературного процесса, тяготения литературы к металитературности. «Критика начала XX века, прежде всего, в её модернистском варианте <...> стремительно развивалась в своего рода “вторую литературу” и в определенном смысле начинала ее дублировать» [9. С. 177]. В приведенной декларации Анненского-критика кроется одно из главных правил модернизма: индивидуальность восприятия, извлечение комментируемого произведения из «рамы» его эпохи и погружение в пространство воспринимающего сознания. Руководствуясь этим принципом, многие художники Серебряного века в своих критических выступлениях создавали, по существу, «своих» классиков. По наблюдению И. Паперно, ключевой чертой культурного сознания начала XX в. было «представление о соотносённости современной культуры с началом XIX века» [10. Р. 19], проникающее как в художественное творчество, так и в сферу литературного быта. Литературная критика начала XX в. стала одной из форм освоения классики и осмысления закономерностей литературной традиции.

Сама авторская стратегия Анненского-критика обнаруживает преемственность по отношению к романтической эстетике. Модернистская критика, по мнению И.И. Подольской, уходила корнями именно в эпоху романтизма: «Интерес Анненского к субъективному авторскому началу, возможно, имеет генетическую связь с романтической линией русской критики, восходящей к именам П.А. Вяземского, Карамзина, Жуковского. <...> Он (Анненский. – Е.А.) полагает, что эстетически оправдан только такой метод анализа, при котором критик, отталкиваясь от конкретного содержания художественного произведения, развивает заложенные в нем *мысли-импульсы*, наполняя их историческим и философским содержанием своей эпохи. Только при этом условии “поэзия” может быть осмыслена как явление, эволюционирующее во времени» [11. С. 515–516].

Особенности освещения литературного процесса Анненским были точно охарактеризованы К.И. Чуковским в его работе «Об эстетическом нигилизме» (1906):

Он (Анненский. – Е.А.) захочет, – напишет утончённейший *essai* о Бальмонте <...>, захочет – сочинит суконнейшую статью о суконнейшем Писемском <...>. То посвятит Чеховским “сёстрам” стихотворение в прозе – прелестное стихотворение <...>, то побрюзжит насчёт “современной драмы настроений с её мелькающими в окнах свечами, завываниями ветра в трубе, кашляющими и умирающими на сцене” <...>. Захочет – и, на зависть Скабичевскому, отдаст десять страниц “характеристике” Анания Яковлева из “Горькой судьбины”, а захочет, – и выкрикнет: – “Сумасшедший это, или это он, вы, я? Почём я знаю? Оставьте меня. Я хочу думать. Я хочу быть один” <...>. Капризен очень г. Анненский [12. С. 79].

Позднее в своих воспоминаниях автор попытался дистанцироваться от своей ранней рецензии: «...помнится, я написал о них (статьях Анненского. – Е.А.) в “Весех” что-то весьма легкомысленное. Никакого права говорить в печати об Ин. Анненском у меня тогда не было: я был необразованный жур-

налист, он был серьезный ученый, поэт и мыслитель» [13. С. 304]. Тем не менее, если оставить за скобками фактор оценки, сам принцип размещения материала в «Книге отражений» был понят Чуковским почти безошибочно.

Из письма Анненского С.А. Соколову мы узнаем о реакции создателя «Книг отражений» на статью Чуковского «Об эстетическом нигилизме»: «я ничего не отрицаю. Но, действительно – для меня нет большего удовольствия, как увидеть иллюзорность вчерашнего верования...» [8. С. 469]. Оригинальность позиции Анненского заключалась не в механическом и однозначном «отрицании» или «принятии», а в реинтерпретации известного, в поиске и доказательстве верности своего «отражения» литературы. Несмотря на то, что разнообразие привлекаемых Анненским авторов может произвести впечатление мозаичности восприятия литературного процесса, в ряде статей критик предлагает читателю системный взгляд на русскую литературу, называя те линии традиции, которые объединяют этих не связанных между собой на первый взгляд авторов.

Первый вариант установления внутренних связей в разнородном литературном материале является у Анненского продолжением критической мысли XIX в. В отношении русской классики Анненский-интерпретатор отталкивается от известной дихотомии, восходящей к критике В.Г. Белинского, – противопоставлению пушкинской и гоголевской литературных традиций. «Пушкин и Гоголь. Наш двуликий Янус. Два зеркала двери, отделившей нас от старины», – пишет поэт-критик [8. С. 228]. К «гоголевской» линии он подключает также Достоевского, Гончарова, Тургенева, Писемского, Островского, Салтыкова-Щедрина, Гаршина, Чехова и Горького [8. С. 217, 229–234]. Истоки «пушкинской» линии видятся Анненским в творчестве Державина, Дмитриева, Карамзина, Батюшкова и Жуковского, из которых последний выделен им специально [8. С. 315–318, 321]. В частности, именно ему, по Анненскому, Пушкин «дает <...> торжественный обет служить поэзии» («Благослови, поэт!.. В тиши Парнасской сени / Я с трепетом склонил пред музами колени...»)» [8. 317]. В этом посвященном Жуковскому стихотворении, по наблюдению критика, уже появляется наследуемое Пушкиным «строгое, почти религиозное отношение к творчеству», которое затем красной нитью пройдет через программные произведения поэта («Возрождение», «Чернь», «Поэт», «Пророк») [8. С. 317].

Вторая типологическая линия русской литературы, выстроенная в литературно-критических статьях Анненского, вполне оригинальна и представляет несомненный интерес как для понимания принципов циклизации его критического наследия, так и для осмысления закономерностей развития русской литературы Серебряного века. В этом отношении программной является статья «А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии» (1898), проблематика которой выходит далеко за пределы оценки творчества самого этого стихотворца конца XIX в.

Размышляя об истоках русской литературы и «наиболее чутк[ой] и нервн[ой] ее ветв[и] – поэзии[и]» [8. 293], Анненский подчеркивает принципиальное различие западноевропейской и отечественной культурных ситуаций. Если современная европейская поэзия сформировалась под сильным влиянием античной словесности, в особенности лирики Горация, то русская

литература сложилась под влиянием других факторов, которые сам автор рассматривает как негативные. На неорганичность фигуры Горация в переводном разделе «Тихих песен» Анненского указал М.Л. Гаспаров: «Более того: в их ряд включаются поэты, никакого отношения к “парнасцам” и “проклятым” не имевшие: Гейне, Лонгфелло и *даже* Гораций (курсив наш. – Е.А.)» [1. С. 287]. Как видно из литературно-критических работ поэта, Гораций воспринимался Анненским как основатель европейской поэзии и источник того античного литературного гена, который не был привит русской словесности.

Напротив того, первым из факторов, определивших путь русской литературы, был, по мнению Анненского, дух византийской словесности: «Византия дала нам повесть, апокрифическую легенду и проповедь – литературу бесцветно риторическую по стилю, часто символическую по форме и нередко столь же мистическую по содержанию и аскетическую по духу. И это наследие сидит в нас не менее прочно, чем римские лирики с их изящным эпикуреизмом в народах романского запада» [8. С. 293]. Второй «ген» русской литературы – это созданная Петром I «служилая» словесность, которую царь-реформатор сделал «орудием своей преобразовательной деятельности» и подчинил *«служению своей земле и поступательному движению»* [8. С. 293–294].

Реконструкция отечественного историко-литературного процесса и поиск определивших логику его развития культурных факторов представляли для Анненского не столько академический интерес, сколько позволяли понять смысл актуальной литературной ситуации и её «эстетических недочетов» [8. С. 293]. Наиболее критически были восприняты поэтом две ключевые особенности культуры рубежа XIX–XX вв.: мистицизм и социальность – производные соответственно от византийского наследия и петровского реформизма. Мысль о «служилом» характере русской словесности относилась к актуальному для этой эпохи социальному направлению в литературе, отчетливее всего выраженному в феномене народнической прозы. А полемическим адресатом концепции мистического «византийского духа» были, разумеется, не только классики, но и современники Анненского – теоретики и практики символизма. Так, в своей автобиографии Анненский указывает на синонимичность понятий «символизм» и «мистицизм»: «Но я все-таки писал только стихи, и так как в те годы (70-е) еще не знали слова *символист*, то был *мистиком* в поэзии и бредил религиозным жанром Мурильо, который и старался “оформлять словами”» [8. С. 495].

Из двух названных факторов наибольшую опасность Анненский видел в аскетическом и мистическом влиянии Византии: «Мистицизм был роковым исходом русских поэтических талантов. Жуковский, отчасти даже Пушкин, Гоголь, Достоевский, Лев Толстой, Алексей Толстой, поэты-славянофилы своеобразно подчинились этой судьбе» [8. С. 290]. Далее в статье эта мысль развивается более детально:

Мистицизм, закрывавший от людей солнце и стиравший краски, был немолчим по отношению к нашей поэзии: в его черный синодик записаны лучшие русские имена: Жуковских, Гоголей, Толстых и Достоевских – он заноз-

сил свою тяжкую руку даже над головой Пушкина, но был предупрежден пулей Дантеса. А отзвуки аскетического взгляда на красоту и радость, как на тлен, грех и соблазн, разве они не звучали еще вчера в нашей художественной поэзии: вспомните «Смерть Ивана Ильича», «Братьев Карамазовых» [8. С. 293].

Погибших под бременем мистицизма писателей Анненский метафорически включает в «черный синодик», сравнивая тем самым осознание «наших эстетических недочетов» [8. С. 294], пришедшихся на рубеж XIX–XX вв., с записью «име[н] умерших для церковного поминовения их душ за упокой» [14. С. 339]. Показательно, что и краткая, и полная версии «чёрного синодика» русской литературы открываются именем Жуковского. Как И.А. Бунин, Б.К. Зайцев, Л.Л. Кобылинский-Эллис, предпринимавшие попытки (всякий раз индивидуальные) выделить главную линию национальной литературной традиции [15; 16; 17], Анненский-критик избирает точкой отсчета творчество «первого русского романтика» – с тем лишь отличием, что сама цепочка имен, идущая от него, наделяется скорее отрицательным значением.

Статьи и эго-документы Анненского позволяют обнаружить в литературно-критическом мышлении их автора следы предакмеистской эстетики [18. С. 9; 19], выразившиеся в понимании связей художественного слова с прошлым [8. С. 295], а также в приверженности к аполлоническому культу архитектурной соразмерности, противопоставлявшейся «лунно-мистическим» культам Диониса [8. С. 297], в настороженном отношении к мистике и богоскательству [8. С. 485]. На творчество Жуковского как на источник символистской лирики позднее указывала и А. Ахматова: «Символизм шел от Жуковского. “Розы расцветают – сердце, уповай...”¹ Это была допушкинская поэзия» [21].

Мысль о гибельной роли мистицизма является лейтмотивом литературно-критических работ Анненского, играет роль циклообразующего фактора, обозначая внутренние, смысловые связи между статьями, посвященными разным на первый взгляд писателям. Аналогичное композиционное решение было найдено поэтом и для его главной книги стихов – «Кипарисового ларца», в котором «трилистники» и «складни» формировались на основе мотивного единства. В своих критических статьях, словно подчёркивая скрытые взаимосвязи между текстами, автор «Книг отражений» почти всегда выделяет слово «мистицизм» графически – курсивом. В «мистический цикл» критики Анненского помимо его отца-основателя Жуковского оказываются включены как предшественники, так и современники поэта, образующие непрерывную линию преемственности. Причем показательно, что для каждого из авторов критик находит свою «ахиллесову пятую», наиболее уязвимую для мистицизма болевую точку в творчестве.

Так, в юбилейной речи о Н.В. Гоголе он отмечает: «Отчего самый комизм был так светел и чист в “Вечерах” и стал так мрачен и так грозен в “Вии”? Уж не мелькает ли перед нами в гибели наивной сказки первый призрак *ужа*-

¹ Строки из стихотворения В.А. Жуковского «Песня» (1819–1820): «<...> Розы расцветают – / Сердце, уповай; / Есть, нам обещают, / Где-то лучший край. / Вечно молодая / Там весна живет; Там, в долине рая, / Жизнь для нас иная / Розой расцветет» [20. Т. 2. С. 221].

сов мистицизма, не прозвучала ли в “Вии” первая угроза из того сурового царства кар и воздаяний, откуда позже полумертвого Гоголя оглушали анафемы ржевского Савонаролы?..» [8. С. 221]. В статье «Умиравший Тургенев. Клара Милич» критик указывает на влияние того же фактора на творчество романиста: «Я не думаю, чтобы Тургенев, несмотря на свою склонность к мистицизму даже, верил в бессмертие, – очень уж он старался в нём уверять других, не себя ли?» [8. С. 40].

В личной переписке даётся более жёсткая характеристика мистических поисков современников критика. В письме Т.А. Богданович от 6 февраля 1909 г. Анненский так комментирует свой отказ от приглашения посетить литературный вечер:

Взвесив соблазн видеть тебя и удовольствие поговорить ещё, может быть, с несколькими интересными людьми, с одной стороны, и перспективу вечера, где Достоевский был бы лишь поводом для партийных перебранок и пикировок, да для вытья на луну всевозможных Мережковских и Меделянских пуделей – я решил всё же, что не имею права отнимать вечер от занятий. <...> Искать бога – Фонтанка 83. Срывать аплодисменты на бже, на совести. Искать бога по пятницам... Какой цинизм! [8. С. 485].

Наиболее близким Жуковскому поэтом-модернистом Анненский считал В.Я. Брюсова: «Я не знаю, смеется ли когда-нибудь Валерий Брюсов. Я видал его – в стихах (в натуре совсем его не видел) серьезным и размеренным. Он почти всегда строго-строфичен, а блеску его чужды тревожные сверкания. Лишь изредка матовый и нежный, этот блеск чаще переходит в широкое и ровно-лучистое сияние. Поэт любит выдавать себя за коллекционера, эклектика, и порою он интригует нас странным сходством с Жуковским» [8. С. 346]. Как отметил М.Л. Гаспаров, Брюсов действительно был одним из наиболее близких Анненскому поэтов и, несмотря на видимую непохожесть, решал те же художественные задачи, стоявшие перед русской словесностью рубежа веков. «Как русская поэзия ломоносовского периода должна была одновременно навёрстывать достижения двух европейских эпох, барокко и классицизма, так и русская поэзия начала XX в. – достижения двух эпох ведущей поэзии XIX в., французской – “Парнаса” и символизма. <...> Оба начинателя русского символизма – и прогремевший Брюсов, и оставшийся в тени Анненский – осваивали наследие парнасцев и символистов неразрывно» [1. С. 286–287]. В статье «О современном лиризме» Анненский подчеркнул в поэтике Брюсова те же черты, что и в традиции художников «чёрного синодика»: неусвоенную античную традицию и дух византийского аскетизма: «Эллада ничего не сказала бы Валерию Брюсову. <...> Что будет с Валерием Брюсовым, когда минуют годы “ученичества” и даже завтра, если он захочет бросить свою прихотливую аскезу?» [8. С. 346]. Абсолютный субъективизм, эгоизм символистов, по мнению Анненского, был продолжением и предельным выражением традиции русского мистицизма: «Содержание нашего я не только зыбко, но и неопределимо, и это делает людей, пристально анализирующих, особенно если анализ их интуитивен, – так сказать, *фатальными мистиками*» [8. С. 101].

Концептуальным воплощением такого «фатального мистицизма» становится анализируемое критиком стихотворение другого отца-основателя русского символизма – К.Д. Бальмонта – «Я – изысканность русской медлительной речи...», воспринятое большинством современников поэта как проявление мании величия [8. С. 98]. В статье «Бальмонт-лирик» Анненский рассмотрел этот программный текст Бальмонта не только как эстетический манифест молодого литературного направления, но и как новую вариацию на поэтическую тему моря. В отличие от поэтов-романтиков, замалчивавших собственную поэтическую гордость и называвших саму водную стихию, Бальмонт лишь намекает на маринистическую образность («переплеск многопенный»), но при этом ярко эксплицирует свое лирическое «я»:

Новый стих силен своей влюбленностью и в себя и в других, причем самовлюбленность является здесь как бы на смену классической *гордости* поэтов своими заслугами.

Что может быть искреннее признания в самовлюбленности и законнее самого чувства, без которого не могла бы даже возникнуть лирическая поэзия, я уже не говорю о ее романтической стадии, на которой мы все воспитались. Но зачем, видите ли, Бальмонт, не называя *моря*, как все добрые люди, наоборот, называет то, что принято у нас замалчивать [8. С. 100].

Наиболее известное стихотворение русской романтической школы, элегия Жуковского «Море» (1821), создавалось на пересечении этих же двух семантических планов, но в противоположных соотношениях. По наблюдению комментатора, в стихотворении Жуковского налицо «переход из области отвлеченных общечеловеческих законов бытия к личностному, лирическому их выражению и одновременно к поиску символического языка. Это просматривается в самом процессе работы над текстом, где все более четко проявляется личностный план стихотворения – восприятие моря очарованным и встревоженным лирическим “я”» [22. С. 608].

Подобно замалчиванию Бальмонтом хрестоматийного образа моря, способного вызвать в сознании читателя ассоциации с целым рядом классических образцов поэзии начала XIX в., критические тексты Анненского зачастую знаково не называют имя Жуковского. Характерно, что фигура умолчания применительно к создателю русского романтизма использовалась не только Анненским, но и другими поэтами и критиками Серебряного века [23]. Постараемся понять, в чем причина этого явления.

В цепочку статей критика Жуковский входит с заглавиями своих известных произведений, не будучи, однако, названным по имени [8. С. 17, 178]. Особый интерес в этом контексте представляет статья «Портрет» (1905). Из нее автором был изъят значительный фрагмент, посвященный балладе Жуковского «Громобой», который дошел до нас в черновом варианте. В вычеркнутом эпизоде речь шла о жуковских корнях гоголевского сюжета продажи души дьяволу («Портрет», «Мертвые души» и «Ревизор»).

Но что же общего между «Портретом» и такими произведениями Гоголя, как «Ревизор» и «Мертвые души»? С одной стороны, создания поистине про-

светленные, а с другой – недомалеванный портрет, от которого нет не только никакого умственного просветления, а напротив, сеется среди людей одно горе. – С одной стороны типы, хотя и таящие в себе незримые слезы, но все же сквозь видный миру смех, – а кто же когда-нибудь улыбнулся перед портретом азиата? Если он и вызвал квартального на литературное сближение с Громобоем, то все же, по правде-то говоря, привлек этого мужа скорее особенной выпуклостью рамы, чем оживляющим душу сюжетом. *Да и Громобой-то уже менее всего, во всяком случае, напоминает Городничего, даже в моменты самого сильного лирического воодушевления. Итак, сближение ваше натянуто, господин критик и иллюстратор.*

Да, читатель, если рассуждать, как вы сейчас рассуждаете, то, пожалуй, что оно натянуто.

Извольте, так и быть – попробую изъясниться удовлетворительно, и раз мои метафоры кажутся вам затемняющими дело, сколь ни трудно мне говорить языком неукрашенным, – я постараюсь разъяснить вам свою мысль подбором самых простых вокабул¹.

Видите ли, в чем дело. Литературные изображения людей имеют как бы две стороны: одну, – обращенную к читателю, другую – нам не видную, но не отделимую от автора [8. С. 17].

Далее Анненский иллюстрирует свою концепцию «внешнего» и «внутреннего» образа на примере дьяволиады Гоголя. Из пространного комментария, адресованного воображаемому читателю, становится понятно, что в «просветленном», по словам критика, «Ревизоре», не говоря уже о созданных в более мрачных тонах «Портрете» и «Мертвых душах», содержится «ген» балладного мистицизма, унаследованный Гоголем от Жуковского. Причём для Гоголя позаимствованная им «выпуклая рама» «Громобоя» привела в перспективе к фатальным для писателя последствиям:

Хлестаков мог возникнуть из мучительных личных переживаний Гоголя, из его воспоминаний, даже упрёков совести, – и лишь силы художественного юмора, т.е. случайный дар природы, придали этому символу ту просветленность, которая делает его столь привлекательным для человека изящным обликом понятой и гармонично воссозданной поэтом жизни. Внутреннему, интимному Гоголю созидаемые им отрицательные типы не могли не стоить очень дорого <...> Гоголь не только испугался глубокого смысла выведенных им типов, но, главное, он почувствовал, что никуда от них уйти не может. Не может потому, что они это – он. Эта пошлость своею возведенностью в перл создания точно иссушила его душу, выпив из нее живительные соки, и, может быть, Гоголь уже давно и ранее болезни своей провидел, что одно сухое лицемерие да *мистический страх* (курсив наш. – Е.А.) останутся на остаток дней сторожить его выморочное существование [8. С. 18].

В «Книгах отражений» Анненский также реконструирует хронологию взаимоотношений Жуковского с Пушкиным [8. С. 315–321], но ядром поэтического мира поэта-романтика в глазах критика становится, конечно, баллад-

¹ Данный фрагмент, выделенный нами курсивом, не вошел в окончательную редакцию статьи и остался в архиве Анненского [8. С. 438].

ный жанр. В частности, в конспекте школьного разбора баллады А.Н. Майкова «Валкирии» Анненский создает подробный план её сопоставления с классическими образцами жанра, принадлежащими перу Жуковского, Пушкина и Лермонтова [8. С. 302]. И именно балладный мир Жуковского вторгается в его лирику и переписку.

Несмотря на столь однозначную характеристику русского мистицизма и его «черного синодика» в «Книгах отражений», отношение к ним у критика было неоднозначным. Проникнуть в его творческую лабораторию и понять подлинное отношение к выделенной мистической линии русской литературы помогает эпистолярное наследие Анненского. Так, в письме Е.М. Мухиной от 19 мая 1906 г. поэтом была высказана ключевая для его творческого сознания мысль о двух вариантах мировосприятия: бытовом, «скучном» и поэтическом, «страшном». По наблюдению Л.Я. Гинзбург, именно эта антитеза является определяющей для Анненского-лирика: «органичнее всего для его (Анненского. – Е.А.) поэзии – диалектика страшного и прекрасного мира. Анненский больше всего Анненский там, где его страдающий человек страдает в прекрасном мире, овладеть которым он не в силах» [4. С. 293]. Поэтика «скучного» сосредоточена на «вещном мире», не идеальном, но лишенном самообмана мистицизма и самолюбования:

Вы хотите моего письма... Зачем? Письма или скучная вещь, или страшная. Не хочу для Вас страшного, стыжусь скучного. Из моего окна видна ограда церкви, заросшая густой, сочной травой, там уже облетают белые одуванчики, много белых одуванчиков. Ограда заняла площадь – и как хорошо, что там не торгуют. Зато, вероятно, там когда-нибудь хоронили... Фосфор, бедный фосфор, ты был мыслью, а теперь тебя едят коровы... Вологда – поэтический город, но знаете, когда только – поэтический? Когда идет дождь, летний, теплый, парно-туманный, от которого становится так сочна, так нависло-темна зелень берез, глядящих из-за старого забора... В Вологде очень много духовных лиц, и колокола звонят целый день... <...>

Боже, боже, сочинил ли кто-нибудь в Вологде хоть один гекзаметр под эту назойливую медь?

<...> Боже мой, как мне скучно... Дорогая моя, слышите ли Вы из Вашего далека, как мне скучно?... Я сделал все, что полагалось на этот день.

Кроме того, я исправил целый ворох корректуры, я написал три стихотворения и не насытил этого зверя, который смотрит на меня из угла моей комнаты зелеными кошачьими глазами и не уйдет никуда, потому что ему некуда уйти, а еще потому, что я его прикармливаю, и, кажется, даже не на шутку люблю.

Что ты пишешь? Что ты пишешь? Это бред... Нет, это письмо, и притом выведенное чуть ли не по клеточкам. Знаете ли Вы, что такое скука? Скука это сознание, что не можешь уйти из клеточек словесного набора, от звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого «как все»... Господи, если бы хоть миг свободы, огненной свободы, безумия...¹

¹ Ср.: «Оставь меня. Мне ложе стелет Скука. / Зачем мне рай, которым грезят все?» [24. С. 101].

Но эти клеточки, эта линованная бумага и этот страшный циферблат, ничего не отмечающий, но и ничего еще и никому не простивший... [8. С. 464–465].

Мистика «страшного» у Анненского отмечена традицией «черного синодика» и, в частности, поэтикой баллад Жуковского. Одним из знаков традиции Жуковского-балладника становится использование его визитной карточки – отглаженного междометия «Чу!»¹, создающего эффект «экспрессии тишины» и напряженного вслушивания в неё [26. С. 104–105].

Милая Екатерина Максимовна... Я вижу, что Вы хмуритесь, что Вы огорчены, разочарованы, раздосадованы, почти обижены...

Вечер... Тишина... Одиннадцать часов... А я-то столько хотел Вам сказать... Мысли бегут, как разорванные тучи... Чу... где-то сдвинулись пустые дрожки... Если у Вас есть под руками цветок, не держите его, бросьте его скорее... Он Вам солжет... Он никогда не жил и не пил солнечных лучей. Дайте мне Вашу руку. Простимся.

Ваш И. Анненский [8. С. 465].

Анненский использует этот прием не только в переписке, но и в собственной лирике («Миг», «Картинка», «Последние сирени»). В своей критической прозе он особенно активно цитирует стихотворения «фатальных мистиков» Брюсова [8. С. 342] и Бальмонта [8. С. 114, 120], у которых нередко встречается этот след балладного жанра.

В последнем абзаце письма поэт идет на сознательный стилистический слом, пародируя поэтику мистического мировосприятия, которая, судя по всему, была единственным ключом к взаимопониманию с адресатом, так как этот прием повторяется в переписке с Е.М. Мухиной с завидной регулярностью (см., например, письма от 27 октября 1906 г., от 22 февраля 1907 г. и др.). «Мистицизм» в начале XX в. из поэтической практики перерастает в самостоятельный язык общения, дискурс, владение которым зачастую являлось залогом удачного в коммуникативном отношении диалога. Несмотря на то, что сам автор был сторонником первого, «скучного» мирозерцания, он в то же время мог настроиться и на балладную, «страшную» волну собеседника, пусть и с долей иронии.

На рубеже XIX–XX вв. византийская «мистическая» традиция выходит за рамки собственно литературного творчества и становится органичной частью бытовой жизни образованной части русского общества – в диапазоне от языковых и стилевых кодов, знаков литературности до открыто демонстрируемых жизнетворческих жестов в повседневной практике поэтов-модернистов. По наблюдению И.И. Подольской, «Анненскому чужда <...> основная для “младших” символистов идея “жизнетворчества”. <...> Отношение Анненского к жизни серьезно и целомудренно, и хотя искусство для него – одно из самых высоких проявлений духовной деятельности человека, а значит, и са-

¹ Междометие настолько сильно ассоциировалось с балладами Жуковского, что один из членов «Арзамаса», Д.В. Дашков, получил прозвище «Чу!!!» [25. С. 28].

мой жизни, он бесконечно далек от того, чтобы смешивать жизнь с искусством или превращать жизнь в искусство» [11. С. 508].

Если в критике Анненского осмысляются истоки и динамика русского мистицизма, в переписке формулируется оригинальная концепция мистического и не-мистического восприятия жизни, то в лирике в противовес мистике «чёрного синодика» создается по-настоящему страшная образность. Суть новой эстетики страха, от которой оттолкнулся Анненский в своей поэтической практике, высказана в его письме М.А. Волошину от 6 марта 1909 г.: «Но они (Вяч. Иванов и другие поэты-символисты. – Е.А.) не понимают, что самое *страшное* и *властное* слово, т.е. самое *загадочное* – может быть именно слово – *будничное*» [8. С. 486].

Характерно в этом отношении переосмысление Анненским балладного канона, неотъемлемым слагаемым которого, как известно, является категория «балладного страха» [27. С. 9–10]. По наблюдению А.В. Фёдорова, стихотворения поэта «“Баллада” и “Зимний сон” <...> при всем трагизме содержания – мягче по тону и краскам, по выбору и обрисовке деталей, более будничных, более близких к обычному быту “своего круга” [стихотворений]» [28. С. 103–104]. Источником балладного *страха* в этих текстах становятся приметы и вещи, обычно характеризующие мир *скучного*, бытового: «клячи», «тюфяк», «стол», «кабинет», «енотовые шубы» и т.д. Квинтэссенцией будничного страха, преобразующего балладный жанр, являются последние стихи «Зимнего сна», в особенности, в его первоначальном варианте, сохранившемся в черновом автографе: «Ночью молча схороните / Тело бедного поэта. / А покуда прогоните / Всех шутов из кабинета» [28. С. 104].

Обытовление балладного жанра, демонстрируемое в лирике и эпистолярном наследии Анненского, началось ещё в начале XIX в. в травестийной ономастике «Арзамасского общества безвестных людей»¹ и первое время осуществлялось в сферах литературного быта и приёмах пародирования (от автопародий самого Жуковского до жанровых экспериментов Козьмы Прутова). Но уже во второй половине – конце XIX в. в произведениях с чертами балладности социально-бытовой тон «балладного страха» перестает восприниматься как комический («социальные баллады» Н.А. Некрасова и К.М. Фофанова).

По наблюдению С.Н. Бройтмана, деканонизация баллады в русской литературе проходила в несколько этапов. Уже в «Светлане» Жуковского лиризация жанра пересекла границы канона. Следующий шаг был сделан Пушкиным в «Бесах», где претерпели значительную трансформацию как субъектная структура, так и сюжет [31. С. 129–130]. С этого времени в русской поэзии чистота жанра соблюдалась достаточно редко (чаще всего, в стилизациях), а ключевые мотивы имплицировались в подтекст вплоть до появления баллады в прозе [32. С. 54–58]. В неканонической истории жанра «балладный страх» соотносился с разными сферами жизни в широком диапазоне от социальных, бытовых до мистических, бытийных².

¹ Об этом, а также библиографию по теме см.: [29; 30. С. 9, 44–52].

² Уже в 1920-е гг. появляется идеологичная советская баллада (например, «Баллада о гвоздях» Н. Тихонова), высмеянная И. Ильфом и Е. Петровым в романе «Двенадцать стульев». Параллельно развивается и «классическая» балладная традиция в поэзии Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой,

На вторую половину XIX в. приходится процесс социализации «балладного ужаса», когда источником страха становится социальное неблагополучие (ср., например, «Очарованный принц» Фофанова). У старших символистов мы встречаем пародийную и стилизованную балладу («Озарена луной / Не надо запятой...», «Исполненное обещание» В.Я. Брюсова) и предельное смещение субъектной структуры баллады («Кто это бродит в ночной тишине» К.Д. Бальмонта). Бальмонт возвращает жанр в русло мистики, но его лирическое «я» стремится преодолеть дистанцию в отношении «бесов» и стать частью того мира, соприкосновение с которым традиционно было призвано вызывать у читателей страх. Вспомним, к примеру, характеристику читательского восприятия баллады в начале XIX в., данную Ф.Ф. Вигелем:

В белевском уединении своём, где проводил он половину года, Жуковский пристрастился к немецкой литературе и стал нас потчевать потом её произведениями, которые по форме и содержанию своему не совсем приходились нам по вкусу. Упитанные литературою древних и французскою, её покорною подражательницею (я говорю только о просвещённых людях), мы в выборах его увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, да это всё принадлежит к сказкам да разве английским романам; вместо Геро, с нежным трепетом ожидающей утопающего Леандра, представить нам бешено-страстную Ленору со скачущим трупом любовника! Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он нам вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма [35. С. 164].

Поэтика Серебряного века позволяет лирическому «я» говорить от лица другого, чужого, а балладный страх оттесняется в сферу лирического «ты»:

Тише! Останься, помедли со мной!
Кто ты, – не знаю, о, призрак ночной.

Сладко с тобой под Луною встречаться,
С призраком – призраком лёгким качаться.

Что же ты вновь убегаешь, скользя, –
Или нам ближе обняться нельзя? [36. Т. 1. С. 73].
(К.Д. Бальмонт «Кто это ходит в ночной тишине...»)

Не думай, что здесь – могила,
Что я появлюсь, грозя...
Я слишком сама любила
Смеяться, когда нельзя!

И кровь прилиwała к коже,
И кудри мои вились...
Я тоже *была*, прохожий!
Прохожий, остановись!

Б.Л. Пастернака, М.А. Булгакова. Появляясь в творчестве самых разных авторов на протяжении всего XX в., баллада не потеряла актуальности и до настоящего времени, причём на каждом из этапов деконструкции «балладный страх» соотносился с совершенно разными сферами жизни. О современных балладах см.: [33; 34].

<...>

Как луч тебя освещает!

Ты весь в золотой пыли...

– И пусть тебя не смущает

Мой голос из-под земли [37. Т. 1. С. 177]¹.

(М.И. Цветаева «Идешь на меня похожий...»)

Баллада в литературной рефлексии Анненского соотносилась не только с упомянутой выше стратегией включения будничного, вещного в собственные лирические и эпистолярные тексты, но и с изменением субъектной структуры этого лиро-эпического жанра. Сборники поэта «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец» содержат много черт балладности, в особенности подциклеты-трилистники «Кошмарный», «Проклятия», «Траурный», «Призрачный» и «Из старой тетради». Наиболее последовательной трансформации феномен «балладного ужаса» подвергся в «Трилистнике кошмарном» и его заглавном стихотворении «Кошмары». Это произведение, сюжетно сориентированное на «Светлану» Жуковского, сохраняет целый ряд ушедших в подтекст балладных компонентов: от диалогической структуры до ключевых мотивов (ситуация “tables for two” [39. Р. 660], противопоставление сна и яви, двойничество как принцип организации системы персонажей, образ жениха-мертвеца, мотив вихря, непогоды и т.д.). Субъектная структура, наиболее настойчиво модифицировавшаяся на протяжении всего процесса деканонизации баллады, у Анненского оказывается сориентированной не столько на лиро-эпiku или лирику, сколько на поэтику его эпистолярного наследия, и в частности на «двуслойную» переписку с Е.М. Мухиной.

Неканоническая баллада «Кошмары» строится как внутренний диалог лирического «я» с лирическим «Вы» (вежливая форма лирического «ты»). Категория «балладного страха», акцентированная уже на уровне названия текста, находится в центре литературной рефлексии Анненского. Сходно с поэтикой писем к Мухиной ситуация «балладного ужаса» подвергается остранию и ироническому снижению. С одной стороны, она связывается с чисто бытовыми обстоятельствами романтического свидания, с другой – с переосмыслением балладного запугивания как части жизнетворческой стратегии²:

«Вы ждете? Вы в волнении? Это бред.

Вы отворять ему идете? Нет!

<...>

Послушайте!.. Я только вас пугал:

Тот далеко, он умер... Я солгал.

И жалобы, и шепоты, и стуки, –

Все это «шелест крови», голос муки...

Которую мы терпим, я ли, вы ли...

Иль вихри в плен попались и завывли?

Да нет же! Вы спокойны... Лишь у губ

Змеится что-то бледное... Я глуп...

¹ О других жанровых корнях стихотворения Цветаевой (эпитафии и элегии) см.: [38].

² Ср. «литературную» роль Войткевича в «Суходоле» И.А. Бунина: «Войткевич, может статься, и впрямь имел серьезные намерения, загадочно вздыхая возле Тонечки, играя с ней в четыре руки, глухим голосом читая ей “Людмилу” или говоря в мрачной задумчивости: “Ты мертвецу святыней слова обречена...”», «Все стихи ей читал, все напугивал: мол, помру и приду за тобой...» [40. Т. 3. С. 138, 126].

Свиданье здесь назначено другому...
 Все понял я теперь: испуг, истому
 И влажный блеск таиных вами глаз». —
 Стучат? Идут? Она приподнялась.
 <...>
 И вдруг я весь стал существо иное...
 Постель... Свеча горит. На грустный тон
 Лепечет дождь... Я спал и видел сон [24. С. 97–98].

Как и в критической прозе Анненского, где скрытые связи между статьями обнаруживаются через авторский курсив, в «Трилистнике кошмарном» смысловые переклички между первым стихотворением подцикла и последним устанавливаются аналогичным способом. Ср.: «Послушайте!.. Я только вас пугал: / *Тот* далеко, он умер... Я солгал» [24. С. 97] («Кошмары») – «Все простит им... если это / Только *Это*, а не *То*» [24. С. 99] («То и это»). Таким образом, балладный образ *«Того»* выходит за пределы лирического сюжета «Кошмаров» и включается в поле философии *«Того и Этого»* Анненского, где за категорией *«Того»* стоит мистически-страшное мировоззрение, языком описания для которого становится «пугающая» поэтика баллады (ср.: «Если тошен луч фонарный / На скользоте топора» [24. С. 99]). Другая мотивная параллель – включение в контекст «Кошмаров» скрытой цитаты из повести Тургенева «После смерти (Клара Милич)» [24. С. 344], на материале которой Анненский в своей литературно-критической статье «Умиравший Тургенев. Клара Милич» обосновывал безрелигиозный мистицизм писателя [8. С. 40].

Вдвойне показательно в русле размышлений Анненского о церковно-византийской природе русского «чёрного синодика», что в центр «Трилистника кошмарного» поэт поместил стихотворение «Киевские пещеры», в котором страх порождается движением по пещерам Киево-Печерской лавры с могилами монахов. В контексте композиционной рамы трехчастного «кошмарного» подцикла путешествие лирического героя напрямую ассоциируется с логикой развития русской литературы, осложненной «мистическим» началом:

«Скоро ль?» – Терпение, скоро...
 Звоном наполнились уши,
 А чернота коридора
 Все безответней и глуше...

Нет, не хочу, не хочу!
 Как? Ни людей, ни пути?
 Гасит дыханье свечу?
 Тише... Ты должен ползти... [24. С. 98]

Как и у адресанта писем к Е.М. Мухиной, оптика лирического героя «Кошмаров» оказывается настроенной на двойное понимание происходящего: как поэтическое, балладное, так и будничное, скучное. Первый шаг к такому «расслоению» балладного сюжета был сделан самим Жуковским в его лирическом послесловии к «Светлане», где мистический ужас перенаправлялся в сферу онейрического и тем самым противопоставлялся повседневному. В случае с балладным жанром, по наблюдению И. Кукулина, «мы сталкиваемся с фундаментальным *непостоянством канона*, аналогичным тому, о чем писал выдающийся генетик Роман Хесин, – непостоянству генома. Непо-

стоянная, вечно перестраивающая себя система генов определяет то, как растет и формируется живой организм. Если мы считаем литературу живым организмом, то и канон, определяющий ее, – непостоянный: он состоит из подвижных нитей, связывающих прошлое литературы с ее сегодняшним днем» [34]. Анненский, составляя в критике свой «черный синодик», перечень писательских имен, во главе с Жуковским-балладником, стремится, с одной стороны, дистанцироваться от этого перечня, с другой же – фактически присваивает топосы данной традиции и реализует их в художественном и эпистолярном наследии, где они кодируют образы и события именно в перспективе «черного синодика». «Балладный страх» как наиболее репрезентативная для поэта жанровая составляющая удваивается в его текстах, формируя две параллельные картины: ироническую презентацию мистико-поэтического ужаса и истинного трагизма будничного, вещного измерения жизни.

Литература

1. Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 286–304.
2. Пайман А. История русского символизма. М., 2000.
3. Мережковский Д.С. Автобиографическая заметка // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: в 24 т. М., 1914. Т. 24. С. 107–116.
4. Гинзбург Л.Я. Вещный мир // Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997. С. 288–325.
5. Лавров А.В., Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия, 1981. Л., 1983. С. 61–68.
6. Пономарева Г. Понятие предмета и метода литературной критики в критической прозе Иннокентия Анненского // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сборник VII. Тарту, 1986. С. 124–136. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 735).
7. Крылов В. Поэтика заглавий в критической прозе И.Ф. Анненского («Книги отражений») // Иннокентий Федорович Анненский: Материалы и исследования. 1855–1909. М., 2009. С. 161–173.
8. Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979.
9. Лебедушкина О. «Отражения» и «книги»: к вопросу о жанровом инструментарии русской литературной критики 1900–1910-х гг. // Иннокентий Федорович Анненский: Материалы и исследования. 1855–1909. М., 2009. С. 174–182.
10. Паперно И. Пушкин в жизни человека Серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. P. 19–51.
11. Подольская И.И. Иннокентий Анненский – критик // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 501–542.
12. Чуковский К.И. Об эстетическом нигилизме. И.Ф. Анненский. «Книга отражений». СПб., 1906 [рецензия] // Весы. 1906. № 3–4. С. 79–81.
13. Чуковский К.И. Смутные воспоминания об Иннокентии Анненском / публ., вступ. ст. и коммент. И. Подольской // Вопр. лит. 1979. № 8. С. 304–306.
14. Понырко Н.В. Синодик // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 2. / отв. ред. Д.С. Лихачев. Л., 1989. С. 339–344.
15. Анисимова Е.Е. В.А. Жуковский как «Василий Афанасьевич Бунин»: Жуковский в создании и творчестве И.А. Бунина (от ранних переводов к «Темным аллеям») // Жуковский: исследования и материалы. Вып. 1. Томск, 2010. С. 257–270.
16. Анисимова Е.Е. Б.К. Зайцев и В.А. Жуковский: реактуализация классики как фактор идентичности писателя эмигранта // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2011. № 11 (113). С. 142–148.
17. Анисимова Е.Е. В.А. Жуковский в литературно-критических работах Л.Л. Кобылинского-Эллиса: особенности рецепции (канон–быт–жизнетекст) // Жуковский: Исследования и материалы. Вып. 2. Томск, 2013. С. 291–321.
18. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969.

19. Кухней Л. Иннокентий Анненский как предтеча акмеистов // Иннокентий Федорович Анненский: Материалы и исследования. 1855–1909. М., 2009. С. 39–47.
20. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 2. Стихотворения 1815–1852 гг. / ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. М., 2000.
21. Бабаев Э. «На улице Жуковской...» // Бабаев Э. Воспоминания. СПб., 2000. С. 7–19. URL: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=58> (дата обращения: 07.02.2014).
22. Канунова Ф.З. «Море. Элегия»: комментарий // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. Стихотворения 1815–1852 гг. / ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. М., 2000. С. 608–609.
23. Войтехович Р. Неназываемый Жуковский в творческом мире Цветаевой // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы Междунауч. конф., посвящ. 220-летию В.А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева / ред. Л. Киселева. Тарту, 2004. С. 311–335.
24. Анненский И.Ф. Лирика / сост. и вступ. ст. А. Федорова. Л.: Худож. лит., 1979.
25. «Арзамас»: сб.: в 2 кн. Кн. 1. / вступ. ст. В. Вацура; сост., подгот. текста и коммент. В. Вацура, А. Ильина-Томича, Л. Киселевой и др. М., 1994.
26. Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М.: Наука, 2006.
27. Мерилай А. Вопросы теории баллады. Балладность // Поэтика жанра и образ: Труды по метрике и поэтике. Тарту, 1990. С. 3–21.
28. Федоров А.В. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984.
29. Вацура В.Э. В преддверии пушкинской эпохи // «Арзамас»: сб.: в 2 т. Кн. 1. М., 1994. С. 5–28.
30. Майофис М. Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М., 2008.
31. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. М.: РГГУ, 1997.
32. Капинос Е.В. Автоперсонаж и онейрическое пространство в рассказе И.А. Бунина «Зимний сон» // Вестн. Удмурт. ун-та. 2011. Вып. 4. С. 52–58.
33. Винницкий И. «Особенная статья»: баллады Марии Степановой // Новое лит. обозрение. 2003. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/vinnic.html> (дата обращения: 15.05.2014).
34. Кукулин И. От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон // Новое лит. обозрение. 2008. № 89. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html> (дата обращения: 15.04.2014).
35. Вигель Ф.Ф. Из «Записок» // В.А. Жуковский в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. О.Б. Лебедевой, А.С. Янушкевича. М., 1999. С. 162–171.
36. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Можайск-Терра, 1994.
37. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1997.
38. Веселова В. Эпитафия – формульный жанр (Поэтика жанра) // Вопр. лит. 2006. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/ve8.html> (дата обращения: 15.05.2014).
39. Ryan W.F. Gullible Girls and Dreadful Dreams. Zhukovskii, Pushkin, and Popular Divination // Slavonic and East European Review. 1992. Vol. 70, № 4. Oct. P. 647–669.
40. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1987–1988.

Anisimova Yevgenia Ye., Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: eval393@mail.ru

"MYSTICISM" AND "BLACK DEATH BILL" OF THE RUSSIAN LITERATURE: V.A. ZHUKOVSKY IN I.F. ANNENSKY'S CRITICAL ESSAYS.

Tomsk State University Journal of Philology, 2014, 5 (31), pp. 66–85. DOI 10.17223/19986645/31/5

Keywords: Zhukovsky, Annensky, aesthetic perception, literary criticism, ballade.

The article considers the role of Zhukovsky's heritage in the formation of I.F. Annensky's view on the genesis of the three important historical-literary juxtapositions in the turn of the 20th century: symbolism vs. Parnas, mysticism vs. populism and the classics vs. modernism. Perception of Zhukovsky's aesthetics and artistic practice was being realized by Annensky in his critical essays, private correspondence and poetical works.

Musing on the origin of the Russian literature, Annensky underlines the crucial difference between the West-European and Russian cultural paradigms. As the modern European poetry was formed under the great influence of classical Greek and Roman literature, Horatio's lyrics in particular, Russian literature originates in different circumstances which the author himself considers as negative. The first of them

which determined the Russian literary development was, in Annensky's opinion, the spirit of Byzantine literature: mystic in its content and ascetic in spirit. The second "gene" of Russian poetry and fiction is the "service" literature created by Peter I which became the Tsar's weapon in his activity as a reformer. The understanding of Russian historical-literary process and the search for cultural factors that have designed the logic of its development were of Annensky's interest not only from the academic point of view but they also allowed him to understand the sense of the current literary situation and its "aesthetic shortcomings". The two main features of the culture of the beginning of the 20th century were specifically criticized by Annensky: mysticism and sociality – both derived from, accordingly, Byzantine heritage and Peter's reformism. The notion on the "service" nature of the Russian literature referred to the social trends in contemporary literature clearly represented in the prose of the populists ("narodniks"). The polemic addressee of the mystic "Byzantine spirit" conception was not, of course, only classical authors, but Annensky's contemporaries as well – the theorists and practitioners of the Russian symbolism.

Ascetic and mystical Byzantine influence was considered by Annensky as the most dangerous threat. Those writers who perished under the burden of mysticism were metaphorically included by the poet into the "Black Death Bill". Thus the pantheon of Russian classical authors was compared to the record of the names of the dead for the church commemoration. It is significant to note that both short and full versions of Russian literature "Black Death Bill" start with Zhukovsky's name.

Starting the "Black Death Bill" of the dead Russian writers with the name of Zhukovsky as the ballad-writer, Annensky, on the one hand, aspires to leave this check-list personally, but on the other hand, he actually appropriates topoi of this tradition and represents them in his verse and epistolary heritage where they encode images and events exactly in the perspective of "Black Death Bill". The "ballad fear", being one of the most illustrative genre elements for the poet, is duplicated in his texts along the two parallel lines: ironical presentation of mystical-poetical horror and the truly tragic element of life in its routine and material form.

References

1. Gasparov M.L. *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1995, pp. 286–304.
2. Payman A. *Istoriya russkogo simvolizma* [History of Russian Symbolism]. Translated from English. Moscow: Respublika, 2000.
3. Merezhkovskiy D.S. *Polnoye sobraniye sochineniy: v 24 t.* [Complete Works. In 24 vols.]. Moscow: Tipografiya T-va I.D. Sytina Publ., 1914. Vol. 24, pp. 107–116.
4. Ginzburg L.Ya. *O lirike* [On the lyrics]. Moscow: Intrada Publ., 1997, pp. 288–325.
5. Lavrov A.V., Timenchik R.D. *Innokentiy Annenskiy v neizdannyykh vospominaniyakh* [Innokenty Annensky in unpublished memoirs]. In: Likhachev D.S. (ed.) *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya, 1981* [Monuments of Culture. New discoveries, 1981]. Leningrad: Nauka Publ., 1983, pp. 61–68.
6. Ponomareva G. Ponyatie predmeta i metoda literaturnoy kritiki v kriticheskoy proze Innokentiya Annenskogo [The concept of subject and method of literary criticism in the critical prose by Innokenty Annensky]. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1986, issue 735, pp. 124–136.
7. Krylov V. *Poetika zaglaviy v kriticheskoy proze I.F. Annenskogo ("Knigi otrazheniy")* [Poetics of titles in the critical prose by I.F. Annensky ("Books of Reflections")]. In: Fedyakin S.R., Kocherina S.V. (eds.) *Innokentiy Fedorovich Annenskiy. Materialy i issledovaniya. 1855–1909* [Innokenty Annensky. Materials and Research. 1855–1909]. Moscow: A.M. Gorky Literature Institute Publ., 2009, pp. 161–173.
8. Annensky I. *Knigi otrazheniy* [Books of Reflections]. Moscow: Nauka Publ., 1979.
9. Lebedushkina O. "Otrazheniya" i "knigi": k voprosu o zhanrovom instrumentarii russkoy literaturnoy kritiki 1900–1910-kh gg. ["Reflections" and "books": the question of genre tools of Russian literary criticism of the 1900–1910s]. In: Fedyakin S.R., Kocherina S.V. (eds.) *Innokentiy Fedorovich Annenskiy. Materialy i issledovaniya. 1855–1909* [Innokenty Annensky. Materials and Research. 1855–1909]. Moscow: A.M. Gorky Literature Institute Publ., 2009, pp. 174–182.
10. Paperno I. *Pushkin v zhizni cheloveka Serebryanogo veka* [Pushkin in the life of the Silver Age man]. In: Gasparov B., Hughes R.P., Paperno I. (eds.) *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992, pp. 19–51.

11. Podol'skaya I.I. *Innokentiy Annenskiy – kritik* [Innokenty Annensky as a critic]. In: Annensky I. *Knigi otrazheniy* [Books of Reflections]. Moscow: Nauka Publ., 1979, pp. 501–542.
12. Chukovskiy K.I. Ob esteticheskom nigilizme. I.F. Annenskiy. "Kniga otrazheniy" [On the aesthetic nihilism. I.F. Annensky. The Book of Reflections]. *Vesy*, 1906, no. 3–4, pp. 79–81.
13. Chukovskiy K.I. Smutnye vospominaniya ob Innokentii Annenskom [Vague memories of Innokenty Annensky]. *Voprosy literatury*, 1979, no. 8, pp. 304–306.
14. Ponyrko N.V. *Sinodik* [Death Bill]. In: Likhachev D.S. (ed.) *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi* [Dictionary of Scribes and Literature of Ancient Russia]. Leningrad: Nauka Publ., 1989. Issue 2, pt. 2, pp. 339–344.
15. Anisimova E.E. V.A. Zhukovskiy kak "Vasiliy Afanas'evich Bunin": Zhukovskiy v soznanii i tvorchestve I.A. Bunina (ot rannikh perevodov k "Temnym alleyam") [V.A. Zhukovsky as "Vasiliy Afanasievich Bunin": Zhukovsky in the minds and work of I.A. Bunin (from early translations to "The Dark Alleys")]. In: Yanushkevich A.S. (ed.) *Zhukovskiy: issledovaniya i materialy* [Zhukovsky: studies and materials]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2010. Issue 1, pp. 257–270.
16. Anisimova E.E. B.K. Zaitsev and V.A. Zhukovskii: classics reactuation as factor of writer-emigrants identity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2011, no. 11 (113), pp. 142–148. (In Russian).
17. Anisimova E.E. V.A. Zhukovskiy v literaturno-kriticheskikh rabotakh L.L. Kobylinskogo-Ellisa: osobennosti retseptsii (kanon-byt-zhiznetekst) [Zhukovsky in the literary-critical works of L.L. Kobylinsky-Ellis: features of reception (canon-life-life text)]. In: Yanushkevich A.S. (ed.) *Zhukovskiy: issledovaniya i materialy* [Zhukovsky: studies and materials]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2013. Issue 2, pp. 291–321.
18. Eykhenbaum B.M. *O poezii* [On poetry]. Leningrad: Sovetskiy pisatel' Publ., 1969.
19. Kikhney L. *Innokentiy Annenskiy kak predtecha akmeistov* [Innokenty Annensky as a forerunner of Acmeists]. In: Fedyakina S.R., Kocherina S.V. (eds.) *Innokentiy Fedorovich Annenskiy. Materialy i issledovaniya. 1855–1909* [Innokenty Annensky. Materials and Research. 1855–1909]. Moscow: A.M. Gorky Literature Institute Publ., 2009, pp. 39–47.
20. Zhukovskiy V.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete Works. In 20 vols.]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000. Vol. 2, 839 p.
21. Babaev E. *Vospominaniya* [Memories]. St. Petersburg: Inapress Publ., 2000, pp. 7–19. Available at: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=58>. (Accessed: 07th February 2014).
22. Kanunova F.Z. "More. Elegiya". *Kommentariy* ["Sea. Elegy". Commentary]. In: Zhukovskiy V.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete Works. In 20 vols.]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000. Vol. 2, pp. 608–609.
23. Voytekovich R. [Unspeakable Zhukovsky in the creative world of Tsvelaeva]. *Pushkinskie chteniya v Tartu 3: Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Pushkin Readings in Tartu 3: Proceedings of the international scientific conference]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004, pp. 311–335. (In Russian).
24. Annensky I.F. *Lirika* [Poems]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1979. 368 p.
25. Vatsuro V., Il'in-Tomich A. (eds.) "Arzamas". *Sbornik: v 2 kn.* ["Arzamas". A Collection. In 2 books]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1994. Book 1.
26. Yanushkevich A.S. *V mire Zhukovskogo* [In the world of Zhukovsky]. Moscow: Nauka Publ., 2006. 523 p.
27. Merilay A. *Voprosy teorii ballady. Balladnost'* [Problems in the theory of the ballad. The ballad features]. In: *Poetika zhanra i obraz. Trudy po metrike i poetike* [Poetics of genre and image. Proceedings on metrics and poetics]. Tartu: University of Tartu Publ., 1990, pp. 3–21.
28. Fedorov A.V. *Innokentiy Annenskiy. Lichnost' i tvorchestvo* [Innokenty Annensky. Personality and creativity]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1984.
29. Vatsuro V.E. *V preddverii pushkinskoy epokhi* [In anticipation of the Pushkin era]. In: Vatsuro V., Il'in-Tomich A. (eds.) "Arzamas". *Sbornik: v 2 kn.* ["Arzamas". A Collection. In 2 books]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1994. Book 1, pp. 5–28.
30. Mayofis M. *Vozzvanie k Evrope: Literaturnoe obshchestvo "Arzamas" i rossiyskiy modernizatsionnyy proekt 1815–1818 godov* [Appeal to Europe: Literary Society "Arzamas" and Russia's modernization project of 1815–1818]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 800 p.
31. Broymtan S.N. *Russkaya lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoy poetiki* [Russian poems of the 19th – early 20th centuries in the light of historical poetics]. Moscow: Russian State Humanitarian University Publ., 1997. 306 p.

32. Kapinos E.V. Author-Character and the Oneiric Space in Ivan Bunin's Short Story "A Winter Dream". *Vestnik Udmurtskogo universiteta – Bulletin of Udmurt University*, 2011, no. 5–4, pp. 52–58. (In Russian).
33. Vinitskiy I. "Osobennaya stat'": ballady Marii Stepanovoy ["Peculiar figure": ballads by Maria Stepanova]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2003, no. 2. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/vinnic.html>. (Accessed: 15th May 2014).
34. Kukulin I. Ot Svarovskogo k Zhukovskomu i obratno: O tom, kak metod issledovaniya konstruiuet literaturnyy kanon [From Swarovski to Zhukovsky and back: on how the study method constructs a literary canon]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2008, no. 89. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html>. (Accessed: 15th April 2014).
35. Vigel' F.F. Iz "Zapisok" [From "Notes"]. In: Lebedeva O.B., Yanushkevich A.S. (eds.) *V.A. Zhukovskiy v vospominaniyakh sovremennikov* [V.A. Zhukovsky in the memoirs of the contemporaries]. Moscow: Nauka: Yazyki russloy kul'tury Publ., 1999, pp. 162–171.
36. Balmont K.D. *Sobraniye sochineniy: v 2 t.* [Collected Works. In 2 vols.]. Moscow: Mozhaysk-Terra Publ., 1994.
37. Tsvetaeva M.I. *Sobraniye sochineniy: v 7 t.* [Collected Works. In 7 vols.]. Moscow: Ellis Lak Publ., 1994–1997.
38. Veselova V. Epitafiya – formul'nyy zhanr (Poetika zhanra) [Epitaph as a formulaic genre (genre poetics)]. *Voprosy literatury*, 2006, no. 2. Available at: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/ve8.html>. (Accessed: 15th May 2014).
39. Ryan W.F. Gullible Girls and Dreadful Dreams. Zhukovskii, Pushkin, and Popular Divination. *Slavonic and East European Review*, 1992, vol. 70, issue 4, pp. 647–669.
40. Bunin I.A. *Sobraniye sochineniy: v 6 t.* [Collected Works. In 6 vols.]. Moscow, 1987–1988.