

замкнутые формы старинных поэм, как «рондо», «лэ», и различные системы переплетений и повторений стихов, например, в ее поэме «Золотая ветвь», но не подчеркивает никогда своих намерений, пользуясь этими изысканными формами легко и свободно, как естественным своим языком). Это «Lai» в своих сжатых строках заключает целую сложную психологическую поэму и может служить образцом удивительного мастерства Черубины де Габриак:

Флейты и кимвалы
В блеске бальной залы
Сквозь тьму;
Пусть звенят бокалы,
Пусть глаза устали —
Пойму. . .
Губ твоих кораллы
Так безумно алы. . .
К чему? ²⁶

Эти черты дают жизненную законченность ее лицу. Без них оно бы осталось слишком отвлеченным, почти литературной формулой.

Вот данные гороскопа; вот данные таланта. Какой же дар нам, феям-критикам, положить в колыбель этому подкинутому в храм Аполлона поэту? Нам думается, что ей подобает только один — золотой, неверный и нерадостный дар — слава.

Мы кладем его в колыбель Черубины де Габриак.

И. Ф. АННЕНСКИЙ — ЛИРИК

«Все мы умираем неизвестными». . .

Слова Бальзака оказались правдой и для Иннокентия Федоровича Анненского.¹

Но «жизнь равняет всех людей, смерть выдвигает выдающихся». Надо надеяться, что так случится и теперь.

И. Ф. Анненский был удивительно мало известен при жизни не только публике, но даже литературным кругам. На это существовали свои причины: литературная деятельность И. Ф. была разносторонняя и разнообразная. Этого достаточно для того, чтобы остаться неизвестным. Слава прижизненная — удел специалистов. Оттого ли, что жизнь стала сложнее и пестрее, оттого ли, что мозг пресыщен яркостью рекламных впечатлений, память читателя может запомнить в наши дни о каждом отдельном человеке только одну черту, одно пятно, один штрих; публика инстинктивно протестует против энциклопедистов, против всякого многообразия в индивидуальности. Она требует одной определенной маски с неподвижными чертами. Тогда и запомнит, и привыкнет, и полюбит.

Быть многогранным, интересоваться разнообразным, проявлять себя во многом — лучшее средство охранить свою неизвестность. Это именно

случай Иннокентия Федоровича Анненского; и лишь теперь для него начнется синтетизирующая работа смерти.

И. Ф. был звездой с переменным светом. Ее лучи достигали неожиданно, снопами разных цветов, то разгораясь, то совсем погасая, путая наблюдателя, который не отдавал себе отчета в том, что они идут от одного и того же источника. И надо отдать справедливость, что у Иннокентия Федоровича были данные для того, чтобы сбить с толку и окончательно запутать каждого, кто не знал его лично.

Вспоминаю хронологическую непоследовательность моих собственных впечатлений о нем и о его деятельности.

В начале девятисотых годов в беседе о прискорбных статьях Н. К. Михайловского о французских символистах: «Михайловский совсем не знал французской литературы — все сведения, которые он имел, он получал от Анненского». Тогда я подумал о Николае Федоровиче Анненском и только гораздо позже понял, что речь шла об Иннокентии Федоровиче.

Года два спустя, еще до возникновения «Весов», Вал. Брюсов показывал мне книгу со статьей о ритмах Бальмонта.² На книге было неизвестное имя — И. Анненский. «Вот уже находятся, значит, молодые критики, которые интересуются теми вопросами стиха, над которыми мы работаем», — говорил Брюсов.

Потом я читал в «Весах» рецензию о книге стихов «Никто» (псевдоним хитроумного Улисса,³ который избрал себе Иннокентий Федорович). К нему относились тоже как к молодому, начинающему поэту; он был сопоставлен с Иваном Рукавишниковым.⁴

В редакции «Перевала» я видел стихи И. Анненского (его считали тогда Иваном Анненским). «Новый декадентский поэт. Кое-что мы выбрали. Остальное пришлось вернуть».

Когда в 1907 году Ф. Сологуб читал свою трагедию «Лаодамия», он упоминал о том, что на эту же тему написана трагедия И. Анненским.⁵ Затем мне попался на глаза толстый том Эврипида в переводе с примечаниями и со статьями И. Анненского;⁶ помнились какие-то заметки, подписанные членом ученого комитета этого же имени, то в «Гермесе», то в «Журнале Министерства народного просвещения», доходили смутные слухи о директоре Царскосельской гимназии и об окружном инспекторе Петербургского учебного округа. . .

Но можно ли было догадаться о том, что этот окружной инспектор и директор гимназии, этот поэт-модернист, этот критик, заинтересованный ритмами Бальмонта, этот знаток французской литературы, к которому Михайловский обращался за сведениями, этот переводчик Эврипида — все одно и то же лицо? ⁷

Для меня здесь было около десятка различных лиц, друг с другом не схожих ни своими интересами, ни возрастом, ни характером деятельности, ни общественным положением. Они слились только в тот мартовский день 1909 года, когда я в первый раз вошел в кабинет Иннокентия Федоровича и увидел гипсовые бюсты Гомера и Эврипида, стену, увешан-

ную густо, по-старинному, фотографиями, литографиями и дагерротипами, шкафы с книгами — филология рядом с поэтами, толстые томы научных изданий рядом с тоненькими «plaquettes»* новейших французских авторов, еще не проникших в большую публику. Наружность Иннокентия Федоровича гармонировала с этим кабинетом, заставленным старомодными, уютными, но неудобными креслами, вынуждавшими сидеть прямо. Прямызна его головы и его плечей поражала. Нельзя было угадать, что скрывалось за этой напряженной прямызнай — юношеская бодрость или преодоленная дряхлость. У него не было смиренной спины библиотечного работника; в этой напряженной и неподвижной приподнятости скорее угадывались торжественность и начальственность. Голова, вставленная между двумя подпиравшими щеки старомодными воротничками, перетянутыми широким черным пластроном, не двигалась и не поворачивалась. Нос стоял тоже как-то особенно прямо. Чтобы обернуться, Иннокентий Федорович поворачивался всем туловищем. Молодые глаза, висячие усы над пухлыми слегка выдвинутыми губами, прямые по-английски волосы надо лбом и весь барственный тон речи, под шутливостью и парадоксальностью которой чувствовалась авторитетность, не противоречили этому впечатлению. Внешняя маска была маской директора гимназии, действительного статского советника, члена ученого комитета, но смягченная природным барством и обходительностью.

Все, что было юношеского, — было в неутомленном книгами мозгу; все, что было старческого, было в юношески стройной фигуре. Хотелось сказать: «Как он моложав и бодр для своих 65 лет!», а ему было на самом деле около пятидесяти.⁸

Его торжественность скрывала детское легкомыслие; за гибкой подвижностью его идей таилась окаменелость души, которая не решалась переступить известные грани познания и страшилась известных понятий; за его литературную скромность пряталось громадное самолюбие; его скептицизмом прикрывалась открытая доверчивость и тайная склонность к мистике, свойственная умам, мыслящим образами и ассоциациями; то, что он называл своим «цинизмом», было одной из форм нежности его души; его убежденный модернизм застыл и остановился на определенной точке начала девяностых годов.

Он был филолог, потому что любил произрастания человеческого слова: нового настолько же, как старого. Он наслаждался построением фразы современного поэта, как старым вином классиков; он взвешивал ее, пробовал на вкус, прислушивался к перезвону звуков и к интонациям ударений, точно это был тысячелетний текст, тайну которого надо было разгадать. Он любил идею, потому что она говорит о человеке. Но в механизме фразы таились для него еще более внятные откровения об ее авторе. Ничто не могло укрыться в этой области от его изощренного уха, от его ясно видящей наблюдательности. И в то же время он совсем не умел видеть людей и никогда не понял ни одного автора как человека. В каждом

* брошюрами (франц.).

произведении, в каждом созвучии он понимал только самого себя. Поэтому он был идеальным читателем.

Перелистывая немногие и случайные письма, полученные мною за эти несколько месяцев знакомства от Иннокентия Федоровича, я нахожу такие фразы, глубоко характерные для его отношения к слову:

«Да, Вы будете один. . . Вам суждена, быть может, по крайней мере на ближайшие годы, роль, мало благодарная». Пишет он мне после первого нашего свидания: «Ведь у вас — школа. . . у Вас не только светила, но всякое бурое пятно не проснувшихся, еще сумеречных трав, ночью скосмаченных. . . знает, что они *Слово* и что ничем, кроме слова, им — светилам — не быть, что отсюда и их красота, и алмазность, и тревога, и уныние.

. . . Мысль. . . Мысль?. . . Вздор все это. Мысль не есть плохо понятое слово; в поэзии у мысли страшная ответственность. . . И согбенные, часто недоумевающие, очарованные, а иногда — и нередко — одураченные словом, мы-то понимаем, какая это святыня, сила и красота. . .

. . . А разве многие понимают, что такое *Слово* у нас? Но знаете, за последнее время и у нас, ух! как много этих, которые няньчатся со словом и, пожалуй, готовы говорить об его культуре. Но они не понимают, что самое страшное и властное слово, т. е. самое загадочное, может быть, именно слово *будничное*».⁹

Я не стесняюсь приводить эти слова только потому, что это «*Вы*» — здесь лишь форма выражения, а читать следует «я». Это самого себя Иннокентий Федорович под впечатлением нескольких моих стихотворений почувствовал одиноким, себя понял осужденным на роль мало благодарную в течение ближайших лет, себя знал носителем школы, сам признавал, что для него внешний мир ничего, кроме слова, не представляет, сам трепетал красотой и алмазностью, тревогой и унынием страшных, властных, загадочных — *будничных* слов.

Каким поэтом мог быть тот сложный и цельный человек, намеренная парадоксальность речей которого была лишь бледным отражением парадоксальных сочетаний, составлявших гармоническую сущность его природы? Это был нерадостный поэт. Поэт *будничных* слов. В свою лирику он вкладывал не творчество, не волю, не синтез, а жесткий самоанализ.

Я завожусь на тридцать лет,
Чтоб жить мучительно дробя
Лучи от призрачных планет
На «да» и «нет», на «ах» и «бя».

. . . И был бы верно я поэт,
Когда бы выдумал себя. . .
. . . И был бы мой свободный дух
Теперь не «я», он был бы «Бог». . .¹⁰

Он не хотел «выдумывать себя» и свое земное «я» противопоставлял сурово и свободно божественной своей сущности, становясь на диаметрально противоположную точку самоутверждения, чем требования:

«Твори самого себя в возможном», «Верой уходи в несозданное». Для него слово оставалось сурово *будничным*, потому что он не хотел сделать его именем, т. е. одухотворить его призывной, заклинающей силой. Его поэзия оставалась бескрылой, как Акропольская Победа, а любовь — «безлюбой». Он сам захотел и этой «бескрылости» и этой «безлюбовости», и они дались ему большим трудом, потому что он был рожден и крылатым и любящим.

Когда перелистываешь страницы «Кипарисового ларца»,¹¹ то убеждаешься, что все это написано не в моменты бодрого и творческого подъема воли, которая ушла целиком в другие работы и труды И. Ф. Анненского, а в минуты горестного замедления жизни, в минуты бессонниц, невралгических болей, сердечных припадков, хандры, усталости и упадка сил. Лирика отразила только одну — эту сторону его души.

Разве, охватив взглядом всю разнообразную и богатую деятельность Иннокентия Федоровича, можно назвать его человеком бездейственным? Между тем в стихах — это человек, который только смотрит и мучительно-пассивно переживает.

Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленьи мая
Все никак не смеет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая.

И никак, цепляясь, не поймет
Этот вал, к чему его работа,
Что обида к старости растет
На шипах от муки поворота.

Но когда бы понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве петъ кружась он перестал?
Оттого что петъ нельзя не мучась. . .¹²

То, что было юношеского, гибкого, переменчивого и наивного в характере Иннокентия Федоровича, не нашло отражения в его стихах. Но разве напряженной прямизне его стана, за которой чувствовалась и скрываема боль, и дряхлость, и его негибкой голове, не поворачивавшейся в высоких воротничках, подпиравших щеки, не соответствуют эти мучительные слова о том, что «обида к старости растет на шипах от муки поворота»?

Там все, что прожито — желанье и тоска,
Там все, что близится — унылость и забвенье.¹³

Для выражения мучительного упадка духа он находил тысячи оттенков. Он всячески изназывал изгибы своей неврастении. «Только не желать бы, да еще не помнить, да еще не думать».

Сердце — это «счетчик муки, машинка для чудес».

«В сердце, как после пожара, ходит удушливый дым».

«О, как я чувствую накопленное бремя
Отравленных ночей и грязно-белых дней». . .
. . . «И было мукою для них (для струн),
Что людям музыкой казалось». . .

Воспоминанья «надо выстрадать и дать им отойти».

Ничто не удавалось в стихах Иннокентия Федоровича так ярко, так полно, так убедительно законченно, как описание кошмаров и бессонниц. Вот он не спит в вагоне железной дороги —

. . .Пока с разбитым фонарем,
Наполовину притушенным,
Среди кошмарных дум и дрем
Проходит полночь по вагонам.

. . . И чем ее дозоры глуше,
Тем больше чада в черных снах
И задыханий и удуший,
Тем больше слов, как бы не слов,
Тем отвратительней дыханье
И запрокинутых голов
В подушках красных колыханье. . .¹⁴

Вот он лежит больной с ледяным мешком на голове. Опять бессонница:

Ночь не тает. Ночь как камень,
Плача тает только лед,
И струит по телу пламень
Свой причудливый полет.

Но лопочут, даром тая,
Ледышки на голове:
Не запомнить им, считая,
Что подушек только две,

И что надо лечь в угарный
В голубой туман костра,
Если тошен луч фонарный
На скользоте топора. . .¹⁵

Вот кошмар дневной. Тоже железнодорожный кошмар импрессиониста:

. . .В темном зное полудней
Гул и краски вокзала. . .
Полумертвые мухи
На разбитом киоске,

На пролитой известке
 Слепы, жадны и глухи. . .
 Уничтожиться, канув
 В этот омут безликий,
 Прямо в одурь диванов —
 В полосатые тикки.¹⁶

Вот еще бессонница, комната, дождь. . .

Мне тоскливо, мне не вмошь.
 Я шаги слепого слышу:
 Надо мною он всю ночь
 Оступается о крышу.¹⁷

Вот стук часов не дает ему спать:

Разве тем я виноват,
 Что на белый циферблат
 Пышный розан намалеван? ¹⁸

Вагон, вокзал железной дороги, болезнь — все мучительные антракты жизни, все вынужденные состояния безволия, неизбежные упадки духа между двумя периодами работы, невращения городского человека, заваленного делами, который на минуту отрывается от напряжения текущего мига и чувствует горестную пустоту, и бесцельность, и разорванность своей жизни. . .

Увы! Таковы были те минуты *отдыха*, которые он отдавал своей собственной душе, ритму своего «я».

Страшно редки в его лирике слова, выводящие из этого круга обыденности, слова о «тоске осужденных планет»,¹⁹ о том, что он любит все, «чему в этом мире ни созвучья, ни отклика нет», о том, что существует «не наша связь и лучезарное Слияние», и какие это все бескрылые, безвольные слова, сравнительно с тою сосредоточенной, будничной силой, которая говорит в его кошмарах. Только один Случевский («После казни в Женеве») находил такие реальные, такие мучительные сравнения, как Анненский.

У него острый взгляд импрессиониста на природу. Но импрессионист не внутри природы — он вне ее и смотрит на нее. И. Ф. Анненский смотрит на природу сквозь переплет окна из комнаты.

Ты опять со мной, подруга-осень,
 Но сквозь сеть нагих твоих ветвей
 Никогда бледней не стыла просинь,
 И снегов не видел я мертвей.

Я твоих печальнее отребий
 И черней твоих не видел вод.
 На твоём линияло-ветхом небе
 Желтых туч томителен развод.²⁰

Но весна еще больше, чем осень, надрывает его душу. «Эта резанность линий, этот грузный полет, этот нищенский синий и заплаканный лед». Не воскресение, а истлевший труп Лазаря видит он в ликах весны.

Уплывала Вербная Неделя
На последней, на погиблой льдине.
Уплывала в дымах благовоний,
В замираньи звуков похоронных.
От икон с глубокими глазами
И от Лазарей, забытых в черной яме.²¹

Даже в ясные летние вечера, среди тонких эстетических эмоций, жолет сердце все та же тоска:

Бесследно канул день. Желтея, на балкон
Глядит туманный диск луны, еще бестенной.
И в бесконечности распахнутых окон
Уже не зрячие тоскливо-белы стены.²²

С весной у Иннокентия Федоровича были какие-то старые счеты и целый ряд мучительных ассоциаций; главным образом с нею была связана идея смерти.

В лирике, основанной на такого рода душевных состояниях, как лирика И. Ф., представление о смерти не может не занимать громадного места. И она занимает его, и притом в самых скорбных и мучительных и безобразных своих ликах: в лике трупа, панихиды, смертельной тоски, гроба, скелета. . . Он знает тысячу интимных примет ее. У нее «узкий след», она в «кисейной тонкой чадре с мальвовыми полосами», об ней говорит «шелест крови», от нее «в удушливом дыму вянут космы хризантем», «Ужас в бледных зеркалах и молит и поет, и с поясным поклоном страх нам свечи раздает!». «Ночь напоминает Смерть всем — даже выцветшим покровом». Она «так страстно не разгадана в чадре живой, как дым, она на волнах ладана над куколом твоим».

Она — Смерть всюду, всегда с ним в эти тусклые, томительные, нестерпимые минуты, которые были для него так несправедливо минутами лирических вдохновений. Иногда с жуткой настойчивостью он начинал кликать Смерть:

Все еще он тянет нитку
И никак не кончит пытку
Этот сумеречный день. . .
Хоть бы ночь скорее, ночь!
Самому бы изнемочь,
Да забыться примиренным,
И уйти бы одуренным
В одуряющую ночь!²³

И она пришла совсем такая, какой он видел ее, какой страшился, какой ждал, какую, верно, втайне против воли, хотел; пришла в «желтых

парах петербургской зимы», «на желтом снегу, облипающем плиты», подошла на улице в один из антрактов деловой жизни, неожиданно и сразу сжала сердце одним нажимом пальцев. И он в шубе, с портфелем, в котором лежала приготовленная лекция, что он ехал в этот день читать, мертвый опустился на ступени подъезда Царскосельского вокзала. Полиция отвезла труп неизвестного человека, скончавшегося на улице, в Обуховскую больницу; там его раздели и положили его обнаженное тело, облагороженное мыслью, ритмами и неврастенией, на голые доски в грязной мертвецкой. . .

. . . Из церкви Царскосельской гимназии, где совершалось отпевание, белый катафалк с гробом, с венками лавров и хризантем медленно и тяжело двигался по вязкому и мокрому снегу; дорогу развезло; ноябрьская оттепель обнажила суровые загородные дали; день был тихий, строгий, дымчатый; земля кругом была та страшная «весенняя», с которой у него соединялся образ смерти. И мне, следовавшему за гробом в самом конце процессии,²⁴ вспоминались, как кощунственная эпитафия, как загробная клоунада, трагически-циничные стихи покойного — «Черная весна»:

Под гулы меди гробовой
Творился перенос,
И жутко задран, восковой
Глядел из гроба нос.
Дыханья, что ли, он хотел —
Туда, в пустую грудь?
Последний снег был темно-бел,
И тяжек рыхлый путь.
И только изморозь мутна
На тление лилась,
Да тупо черная весна
Глядела в студень глаз —
С облезлых крыш, из бурых ям,
С позеленелых лиц. . .
А там — по мертвенным полям
С разбухших крыльев птиц. . .
О люди! Тяжек жизни след
По рытвинам путей,
Но ничего печальней нет,
Как встреча двух смертей. . .

СУДЬБА ЛЬВА ТОЛСТОГО

Конечно, сейчас в России есть много людей, для которых смерть Льва Толстого представляет всю горечь потери лично близкого человека. Для них драгоценна и каноническая пышность надгробных речей и пафос народной скорби.

Но для миллионов людей в этой земной смерти великого писателя нет