

Хоть свежесть утрення веет
В моих всклокоченных власах,
На мне, я чую, тяготеет
Вчерашний зной, вчерашний прах!... [5, т. 1, с. 65].

Различие творческих почерков прослеживается и в пантеистическом мировоззрении поэтов. Лишь тютчевская лирика провозгласила необходимость полного слияния с природой, когда «все во мне, и я во всем» [5, т. 1, с. 75]. Пантеизм Щербины тоже предполагает растворение, но его лирический герой и природа остаются существовать несколько обособленно, любясь красотой и чувствами друг друга.

В заключение нам хотелось бы возразить исследователю Л. А. Фрейбергу, который в работе «Тютчев и античность» следующим образом трактует причины обращения Тютчева к творчеству Щербины: «Обладая живым чувством античности, Тютчев не мог примириться с иным ее восприятием у некоторых своих современников. В 1867 г. была написана в этом плане поэтическая отповедь Н. Ф. Щербине, чья слащавая античность в представлении Тютчева была лишь «болезненной мечтой», понятной только в отторгнутом от свободы и родины человеку» [6, с. 456].

Несмотря на всю разницу творческих установок, едва ли мы вправе называть глубоко сочувственное тютчевское послание «отповедью». Не случайно же поэт говорит о «болезненной мечте», значение которой ему не чуждо, а «вполне понятно». На наш взгляд, здесь нет обвинения. Не таков был Тютчев, чтобы холодный мрамор античности скрыл от него «страсти роковые», которые волнуют еще одну «страдальческую грудь», еще одну «душу живую».

1. *Биншток Л. М.* Субъектная структура стихотворения Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры...» // Лирическое стихотворение. Анализ и разборы. Л., 1974. 2. *Дружинин А. В.* Собрание сочинений. СПб., 1985. Т. 7. 3. Поэты 1820—1830-х годов: В 2 т. М., 1972. 4. *Саводник В. Ф.* Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева // Тютчев: Сб. статей. СПб., 1922. 5. *Тютчев Ф. И.* Лирика: В 2 т. М., 1966. 6. *Фрейберг Л. А.* Тютчев и античность // Античность и современность. М., 1972. 7. *Щербина Н. Ф.* Избр. произведения. Л., 1970.

Статья поступила в редколлегию 24.01.88.

Л. М. Борисова, доц.,
Симферопольский университет

Дионисийское и аполлоническое в драматургии И. Анненского («Фамира-кифарэд»)

Рубеж XIX—XX вв. — особый период в развитии драматургии, время напряженных художественных исканий и не менее напряженных теоретических дискуссий. Серьезные изменения, получившие статус «новой драмы», происходят в эту пору и в

самой структуре драматического произведения. «Новая драма» во многом является отрицанием старого, аристотелевского театра. Основу ее составляет идея художественного синтеза, слияние искусств и литературных родов. Символисты, приверженцы этой идеи, вдохновлялись творчеством и эстетической теорией Р. Вагнера, трактатом Ф. Ницше «Происхождение трагедии из духа музыки», обрядностью давно минувших эпох.

В работах «Искусство и революция», «Произведение искусства будущего», «Опера и драма» Вагнер развивал мысль о едином искусстве, которое придет на смену отдельным его видам. В этом будущем союзе ни одно из искусств не заменит собой другого, не возьмет на себя не свойственных ему функций, но до предела проявятся возможности каждого. Под синтезом у Вагнера подразумевалось теснейшее взаимодействие поэзии, музыки, танца (под эгидой поэзии). В своей музыкальной драме композитор стремился преодолеть ту их раздробленность, которую наблюдал в опере.

Всячески прославляя новое искусство, Вагнер, однако, не изобретал чего-то несуществующего. Композитор развивал и укреплял синтез там, где он существовал всегда, где никогда не умирал древний синкретизм — в театре. В самых своих смелых мечтах и планах создатель Байрейтского театра оставался на «территории» эстетики. Но как раз это и не устраивало в Вагнере его русских учеников. С драмой они связывали надежды на обновление духа, всех сфер жизни, и художественное обновление было только частью этого дела. Для символистов слияние искусств — путь, ведущий за пределы эстетики, к искусству — культу, в область жизнетворчества: «...Искусство сценическое не уместится целиком в эстетике, переходит за ее края, коренится в иных сферах духа и вырастает из пределов красоты в иные сферы» [10, с. 272, 276]. Театр в теории символистов переставал быть театром, приближался к обряду, участие в котором (деление на актеров и зрителей отменялось) должно было полностью преобразить личность.

Прообраз искусства будущего и наиболее полное осуществление художественного синтеза символисты находили в богослужении. «В богослужении вдохновенно и дружно сплелись Музы в согласный хор... Все искусства представлены в нем, и больше, чем все искусства, — все чувственно приятное...» [10, с. 346]. Сделав такой вывод, сторонники синтеза, тем не менее, в своих поисках шли дальше. Трудно только сказать, вперед или назад, поскольку будущее у символистов напоминает давно прошедшее, когда эстетическая деятельность человека еще не обособилась от практической и не было как таковых ни искусств, ни родов, ни жанров. Им, как известно, предшествует художественный «синкретизм...», нечто, до сих пор живущее в поэзии народного обряда, как в старогреческих народных празднествах в честь Диониса: поэзия поется и пляшется, сопровождается известным мимическим действием,

выражающим телодвижениями эпическую канву песни» [11, с. 2]. Но между старым, предшествовавшим отдельным литературным родам и искусствам, и новым, искомым, синтезом существовало серьезное отличие. Ранний синкретизм — это «не мешение, а отсутствие различия между определенными поэтическими родами, поэзией и другими искусствами» [11, с. 2], тогда как новое «слияние искусств» — именно смешение. В основе теории, создававшейся В. Ивановым и А. Белым, лежало допущение, что искусства могут до известной степени поглощаться одно другим, менее совершенное — более совершенным, с точки зрения символистской иерархии. Искусство у символистов последовательно восходит от своих низших, пространственных форм (первая ступень — зодчество) к временным, высшим (поэзия — это промежуточное звено, по выражению А. Белого, «отдушина», пропускающая в пространственные искусства «дух музыки»), и, наконец, достигает вершины. Вершина — сама музыка.

Значение музыки у символистов далеко выходит за рамки одного конкретного искусства, это скрытая суть явлений, идея красоты, ближайшая к категории «дух». Временной, музыкальный принцип символисты считали основополагающим в искусстве. «В каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка» [9, с. 200]. «Всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки» [4, с. 166]. «Духом музыки» поверялось совершенство любой формы. Предполагалось, что именно он в будущем сплотит искусства.

Сверхзначение музыки для символистов, может быть, даже более непреложная истина, чем сверхискусство. Идею обращения театра в культ даже в символистской среде разделяли не все. Особая миссия музыки ни у кого не вызвала сомнений. И, например, И. Анненский, почитая музыку как чистую красоту, склоняясь перед музыкальным гением Вагнера, только по необходимости, как неизбежную эстетическую реальность принимал Байрейт*. Культ музыки сохранялся у символистов и после разочарования в идеях современной мистерии.

Мысль о всеобъемлющем «духе музыки» и само это выражение символисты заимствовали из трактата Ф. Ницше. Трагедия возникает по Ницше из «музыкальной» стихии, динамики оргиастического действия. Живая экстатическая сила, не признающая оков формы, ломающая любой готовый затвердеть облик, «музыка» ассоциировалась у Ницше с Дионисом. В противоположность другому, уравнивающему, гармонизирующему началу, обретающемуся в пластических искусствах и идущему от Аполлона. Дух строя и соразмерности, Аполлон тоже вносит лепту в оформление трагедии. Так что в конечном счете она оказывается результатом действия и дионисийских

* См. письмо И. Анненского А. В. Бородиной от 6 августа 1908 г. [2, с. 480].

и аполлонических сил. «...В братском союзе Аполлона и Диониса достигается высшая цель как искусства Аполлона, так и искусства Диониса» [13, с. 275], — писал Ницше. И символисты с ним соглашались. Но предпочтение и преимущественное внимание на первых порах отдавали Дионису. Аполлон же, хотя и стоял высоко в сознании символистов (это отразилось и в их обиходе — издательство «Мусагет», журнал «Аполлон»), был для них все же вторым. Аполлон — сила, придающая форму, в то время, как Дионис «наполняет собой все формы» (В. Иванов). Само великолепие Аполлона служило только доказательством Дионисовой мощи. «...О блаженный народ эллинов! Как велик должен быть ваш Дионис, если такие чары нужны дельфийскому богу, чтобы исцелить ваше дифирамбическое безумие!» [7, с. 67] — выписывает В. Иванов у Ницше. Проникновение дионисовского начала, «духа музыки» в другие искусства в то же время рассматривалось символистами как знамение художественного прогресса. Но что, собственно, понималось в этом случае под музыкой? Как явствует из объяснений А. Белого, «ослабление образов действительности» [5, с. 165], а проще — все, что только можно в искусстве снабдить ярлычком «настроение». В драматургии «музыкальность» была связана со стремлением авторов проникнуть в глубины духа, засвидетельствовать происходящее «там, внутри» и выражалась в изгнании сюжета, ослаблении действия, характера*.

В. Иванов представлял ход развития театра как неуклонное вытеснение в нем музыки пластикой, как уплотнение маски актера, так что в итоге «через нее уже и не сквозит лик бога оргий, ипостасью которого был некогда трагический герой: «маска» сгущается в «характер» [9, с. 203]. Усиленно возвращавший театр к его дионисийским истокам, Иванов предлагал вновь «опрозрачить» маску [8]. Позже, в пору подведения итогов, А. Белый писал, что в своей трагедии «Тантал» Иванов «развоплощает диалог ... в вихрь восклицаний, в морок метафор» [14, с. 135]. Белый был совершенно прав: герои Иванова, будь то Тантал, Прометей или Пандора — это всегда лава труднопостижимых мыслей и чувств.

Но то же, что об Иванове, можно сказать и о самом Белом. В его «Пришедшем» («отрывок из ненаписанной мистерии») и «Пасти ночи» («отрывок из задуманной мистерии») на поверхность драмы также выходит то, что прежде составляло лирическую подоснову действия. Сюжет в «Пришедшем» разворачивается крайне медленно (только в финале), в «Пасти ночи» и вовсе стоит на месте. И в том, и в другом случае в драме господствует настроение.

Если в «Альме» Н. Минского, в пьесе «Святая кровь» З. Гиппиус еще сохраняются внешние контуры характера —

* Говоря о «музыкальности» символистской драмы, исследователи также обращают внимание на особую ритмическую организацию произведения [12].

причудливого, декадентски-изломанного, то в «Тантале» и «Прометее» В. Иванова, «Пришедшем» и «Пасти ночи» А. Белого, «Трех расцветах» К. Бальмонта, экспериментальной «Литургии Мне» Ф. Соллогуба дионисийское торжествует окончательно, действие здесь вытесняется лирической медитацией.

Только А. Блок и И. Анненский шли в драматургии в направлении, обратном указанному В. Ивановым, а вернее, в традиционном направлении — по пути все большей объективации характера. Правда, у Блока характеры появляются только в последней драме, а у Анненского они заявлены уже в трагедии «Меланиппа-философ». И если эволюция Блока-драматурга с этой точки зрения весьма значительна, то у Анненского она почти не заметна и тем особенно примечательна. «Этой драме Блока (имеется в виду «Роза и крест». — Л. Б.), возникшей в пору его (Блока. — Л. Б.) полной драматургической зрелости, близок театр Анненского, более ранних по времени». Все герои Анненского «наделены не только человеческими свойствами, но и характерами, в каждом из которых есть своя доминанта» [17, с. 240]. По части характеров исследователь отдает приоритет Анненскому.

Бесспорно, в драматургии Анненского есть характеры (одним из первых засвидетельствовал это В. Брюсов в рецензии на драму «Фамира-кифарэд» [15]). И воплощены они достаточно полно. Так полно, как только это возможно в лирической драме, где герой раскрывается больше в рефлексии, чем в поступках. И это понятно: лирика, которая играет столь важную роль в драматургии символизма (ни Блок, ни Анненский в этом отношении не исключение), отражает не характеры, а «характерность сознания» (Г. Н. Пospelов). Точно в соответствии с этим у Анненского основу характеристики составляет пульсация чувства. От сомнений к надежде, от надежды к страданию и отчаянию — на таких колебаниях строится характер Меланиппы. В «Фамире-кифарэде» серия внутренних превращений определяет блик нимфы Аргиопэ: нежная мать, обретшая сына — женщина, охваченная ревностью, — и опять мать, скорбящая, готовая искупить свою вину. При этом стихия чувств в «вакхической драме» Анненского пребывает под властью Диониса. В вакхическом наваждении Аргиопэ просит небеса ниспослать поражение сыну в состязании с музами:

Замолчи,
Проклятое безумье! Эти тирсы,
И запахи небрид, и мускус...
Мать,
Опомнись! Что ты делаешь? Толкаешь
Дитя в преступный бой и сумасшедший,
Как ты сама?... [1, с. 75—76].

В конце концов чары Диониса берут верх над рассудком:

Нету силы
Произнести заклятье — молоко
Кормилицы мутится от соседства
С отравою лозы...

(С пробужденною энергией.)

Я их солью.. [1, с. 76—77].

Но вакхическая сила не кажется Анненскому чем-то высшим по сравнению с даром Аполлона. То счастье, которым утешает Фамиру Силен, отличается как раз доступностью:

Ах, милый мой царевич.. Будто счастье
Все в музыке?... Когда так гибок стан,
И солнце-то над головой кудрявой
Полнеба не прошло [1, с. 100].

И разговор сатиров о Фамире (не без зависти и издевки) — это все-таки взгляд снизу вверх:

— Скрипач-то холостой?
— А как красноречив.. Ума палата.
— Послушаем еще — постой!
— Палата-то палата,
Войдешь — так сразу озарит.
— Великолепно говорит..
— Да, хорошо, хоть больше для луны:
Все будто ей рассказывает сны
Витиевато, темновато, —
Вообще — цветок без аромата [1, с. 94].

Дионисийское, оргиастическое и аполлоническое, творческое, у Анненского не просто противоположны, но в каком-то смысле даже не совместимы. Именно так и объясняет это Силен, когда кифарэд отклоняет протянутую им чашу:

...ваш отказ понятен:

Вы отвечали: «Я не пью»,

Как я сказал бы — «Не пою» [1, с. 83].

И Анненский тем особенно подчеркивает утрату Фамирой творческого дара, что даже не способный к игре на кифаре Силен извлекает из нее какие-то звуки, а Фамире не удается и это.

Вот почему трудно согласиться с И. Дукором, который писал, что «вся лирическая энергия «Фамиры-кифарэда» отдана прославлению вакхического безумия, вся драматическая линия посвящена раскрытию мечты и жизни» [6, с. 149]. Вакхическое и аполлоническое действительно контрастируют в драме Анненского. Контраст этот подчеркнут в ремарке к третьей сцене: «Странный контраст на цветущем лугу экстаза, летающих тирсов, низко открытых шей, разметанных кос, бега, свиста, смеха и музыки с неподвижной, точно уснувшей Нимфой на белом камне» [1, с. 26]. Но для конфликта пьесы эта антитеза не имеет решающего значения, так же, как не имеет ничего общего с «вакхическим безумием» мечта Фамиры. Анненский запечатлел драму художника, осознавшего недостижимость идеала. Состояние Фамиры после того, как он слушал Евтерну, сродни тому, которое испытывал сам Анненский, собираясь писать о Гамлете: «Гамлет? ... страшно говорить о нем после Гете, Гервинуса, Куна, Фишера, Брандеса, Белинского. Страшно, а в то же время влечет...» [2, с. 471].

Нуждается в корректировке и мысль исследователя о том, что в драматургии символизма редко встречается такое, как

у Анненского «противопоставление лирического драматическому». Драматическое в пьесах Анненского, действительно, выражено гораздо сильнее, чем в других произведениях символистской драматургии. Но никакого противопоставления его лирическому в «Фамире-кифарэде» нет. Лирическое занимает здесь свое, и немалое, место, и тоже не противостоит драматическому, даже там, где проявляется в чистом виде — как, например, в сцене стансов Фамиры:

Темные розы осыпали куст,
Осыпали куст...
О, бред!
Появись, кифарэд!
Улыбнись, златоуст!
О, бред!
И в сердце желанье вложи ей,
Твоей белой... [1, с. 75].

Лирическое и драматическое тесно взаимодействуют и дополняют друг друга. Всплески чувств у героев Анненского мотивированы действием (а стансы Фамиры родом его занятий) и сами, в свою очередь, толкают действие вперед. В этом, разумеется, еще нет ничего специфического, свойственного исключительно Анненскому. Такова вообще особенность драмы. Всякой. Но только не символистской, ибо в символистском театре, по существу, нет драматических обстоятельств, коллизии, все заменяет игра настроения.

«Ты каждую минуту ускользаешь от меня» [4, с. 10], — жаловался герой драмы К. Бальмонта «Три расцвета». Но героиня ускользала не только от него. Такова была важнейшая функция характера, эстетикой символизма ему вменялось в обязанность ускользать. Ход событий у Бальмонта подчеркнуто подчинен капризу настроения:

«Елена. ...Я буду ждать тебя. Если я почувствую, что в душе моей цветут те яркие цветы, в которых ты видишь цвет жизни, ты будешь счастлив — как бог, которому принадлежит Вселенная. Но если ... Если под красными красками потухающего неба не раскроются в душе моей красные цветы, ты упадешь навсегда в безмерную пустоту. Я не знаю, нравится ли мне красный цвет» [4, с. 11].

Елену К. Бальмонта только с большой долей условности можно назвать героиней. Это аллегорическая фигура, олицетворение красоты. Самодовлеющая, гипертрофированная изменчивость вконец разрушала характер в лирической драме.

Однако у Анненского лирика не лишала определенности характер: «Меланиппа — прежде всего мать, защитница своих детей... Лаодамия — любящая и преданная жена... Фамира — весь во власти своей страсти к музыке» [16, с. 41]. Притом, что герои Анненского полнее всего раскрываются в смене настроений. В последней драме Блока, к примеру, они более непосредственно проявляются в поступках. Но характеры у Анненского могут показаться недовольными только рядом с драмой Блока. И только потому, что, одной стороной сросшись

с лирикой, лирической драмой, «Роза и крест» другой уже принадлежит театру — не лирической драме, а драме как таковой. (Исследователи (В. Орлов) иногда говорят о близости этого произведения к реализму: Но, думается, речь идет не о реализме, поскольку Блок и здесь остается верен принципу поэтической идеализации, а о подлинно драматургической объективированности действия, характеров).

В отличие от Блока, Анненский не преступал границ избранного им жанра. Но в рамках лирической драмы — редкий в практике символистов случай! — добился гармонии дионисийского и аполлонического. Если, конечно, под этим понимать выразительное и изобразительное, поскольку в другом смысле, когда Дионис и Аполлон выступали знаками определенного миропонимания, Анненский решительно отдавал предпочтение второму. О позиции Анненского можно судить по эстетической программе журнала «Аполлон» (в самом названии вызов), в выработке которой он принимал самое активное участие. Позиция Анненского — это в значительной мере позиция профессора [6, с. 222—241] из «скучного разговора» о литературе, для него «Аполлон — символ культуры. Бог строя, меры, ясности, которого так недостает в наши дни смятенного хаоса» [3, с. 81]. К Аполлону склоняется Анненский и в своей «вакхической драме» «Фамира-кифарэд», где его, по собственным словам, волновали пограничные вопросы «из области музыкальной психологии и эстетики» [2, с. 468].

1. Анненский И. Фамира-кифарэд. М., 1913. 2. Анненский И. Книги отражений. М., 1979. 3. Аполлон. 1909. № 1. 4. Бальмонт К. Три расцвета. // Северные цветы ассирийские. Альм. 4. М., 1905. 5. Белый А. Символизм. М., 1910. 6. Дукор И. Проблемы драматургии символизма // Литературное наследство. М., 1937. Т. 27—28. 6. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. 7. Иванов В. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2. 8. Иванов В. Новые маски // Весы. 1904. № 7. 9. Иванов В. По звездам. СПб., 1909. 10. Иванов В. Борозды и межи: Опыт эстетические и критические. М., 1916. 11. Из истории романа и повести: Материалы и исследования А. Н. Веселовского: Греко-византийский период. СПб., 1886. Вып. 1. 12. Карпова Г. И. Значение категории «музыкальности» в поэтике лирической драмы («Незнакомка» А. Блока) // Художественное творчество и литературный процесс. Томск. 1985. Вып. 7. 13. Ницше Ф. Происхождение трагедии. Об антихристе. М., 1910. 14. Русская литература XX века: (1890—1910). М., 1916. Ч. 2. Т. 3. Кн. 8. 15. Русская мысль. 1913. № 7. 16. Федоров А. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского // Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. 17. Федоров А. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984.

Статья поступила в редколлегию 10.05.89