

**ЗНАЧЕНИЕ КОНЦЕПТА «ЛАЗУРЬ»
В ВАКХИЧЕСКОЙ ДРАМЕ
И. АННЕНСКОГО «ФАМИРА-КИФАРЭД»**

Рассматривается значение концепта «лазурь» в драматургии И. Анненского. Символистская поэтика пьесы «Фамира-кифарэд» соответствует выбору жанра и сценографии драмы.

Ключевые слова: драма, миф, трагедия, лазурь, концепт, музыка, жанр.

Русский поэт Серебряного века И. Анненский в своем творчестве не раз обращался к опыту классического театра. Драматургия И. Анненского содержит три трагедии на темы античных мифов «Меланиппа – философ», «Царь Иксион», «Лаодамия» и вакхическую драму «Фамира-кифарэд».

Драма «Фамира-кифарэд» была написана в 1906 г., но не замечена современниками поэта. И. Анненский в предисловии к изданию своей драмы отмечал ее связь с мифологическим сюжетом: «Остов сказки, лежащей в основе моей новой драмы «Фамира-кифарэд», таков: сын фракийского царя Филаммона и нимфы Аргиопы Фамира, или Фамирид, прославился своей игрой на кифаре, и его надменность дошла до того, что он вызвал на состязание муз, но был побежден и в наказание лишен глаз и музыкального дара. Софокл написал на эту тему трагедию, в которой сам некогда исполнял роль кифарэда, но трагедия не дошла до нас» [1].

В эпоху классического искусства древний миф осмысливается как трагедия, но Анненский выбирает другую жанровую форму – он пишет драму, причем «вакхическую драму». В классической системе жанров «вакхической драмы» нет, есть «сатирическая драма», жанровая сущность которой близка произведению нашего драматурга.

Сатирическая драма или иначе игривая трагедия – у древних греков особый вид драматической поэзии, существовавший наряду с трагедией и комедией. Представления устраивались трижды в год на праздниках, посвященных Дионису, – Великие Дионисии (в марте – апреле по нашему календарю), Ленеи (в январе – феврале) и Сельские Дионисии (в декабре – январе). Главным праздником были Великие Дионисии, на них каждый поэт-трагик представлял три трагедии и сатирическую драму – короткий фарс, в котором партию хора исполняли сатиры, козлоногие спутники Диониса.

Вяч. Иванов, современник И. Анненского, в своей знаменитой книге «Дионис и прадионисийство» трактует сущность сатирической драмы следующим образом: «Глубочайшая идея Дионисовой религии, – идея тождества смерти и жизни, идея сгущения в индивидуацию и ее расторжения, идея ухода и возврата, – была с величайшей символической силой выявлена в трагедии, которая, в нерасторжимом соединении с действием Сатириков, поистине приобретала характер всенародных мистерий, соотносительных элевсинским таинствам с их мудростью о зерне, в земле умирающем и высылающем на землю колос» [2]. Поскольку фарсовая направленность сатирической драмы снижала трагический пафос предшествующих ей драматических представлений, эта двойственность драматического зрелища рассматривается как принцип обратимости трагического и комического, героического и сатирического, демонстрирующего вечный закон цикличности бытия. Идея «падения», «смерти», «ухода» или «утраты» символизировала только лишь жертвенную, неоконченную часть пути, которую и должен был объяснить сатирический смех. И. Анненский в русле этих классических традиций вводит в свою драму сатириков и Папу Силенна, которые ведут и оттеняют действие.

Драматург иначе выстраивает сюжет мифа, подчеркивая жертвенный смысл поступка Фамиры, вызвавшего нимф на музыкальный поединок. Фамира в драме Анненского отказывается от состязания и позволяет выколоть себе глаза, когда слышит музыку и пение Евтерпы и понимает свое несовершенство.

Молчание Фамиры на поединке – невозможность петь, признание поражения – это признание могущества Аполлона и объяснение в любви Евтерпе. В одной из редакций пьесы, не вошедшей в окончательный вариант, герой Анненского признается: «Мое искусство искажает» [3]. В таком случае молчание становится единственной возможностью жертвенного выбора кифарэда. Жертва Фамира – несоответствие между вакхическим, дионисийским (вызов как мотив неутоленной страсти к Евтерпе) и аполлоническим (осознание недостижимости красоты). Человек далек от божественной сути, ее понимания и лишь может преклонить колена перед ее величием. Фамира обречен! Любое сближение с божеством губительно для человека. Отец Фамира, Филаммон, в пьесе Анненского также выбирает самоубийство после встречи с нимфой Аргиопэ. Она разлучена и с сыном, свидание с которым лишь приближает развязку трагической судьбы последнего. Именно Аргиопэ просит Силена устроить поединок Фамиры с Евтерпой, невольно обрекая сына на поражение.

Миф о Фамире-кифарэде исключает самопожертвование певца и говорит о справедливой каре дерзкого юноши. Отличается также и образ мифологического Филаммона: жрец Аполлона, великий музыкант, сочинявший мелодии в его честь, сын Аполлона и Хионы или Аполлона и Левконой. Согласно Ферекиду, аргонавт. Одержал победу в пении на состязаниях в Дельфах. Установил таинства Деметры в Лерне, ему приписывался рассказ об этом, записанный на сердце из орихалка на дорическом наречии. Погиб в войне против Флегия, двинувшись с отрядом аргиев на помощь Дельфам. Эта легендарная и героическая судьба не совпадает с образом Тени Филаммона с веревкой на шее, шепчущей: «Сам, сам, сам...».

Эти различия объясняются «сатирическим» характером драмы, разрушающим героический пафос. Но сам автор драму называет «вакхической», очевидно, что это определение не случайно, а вышеназванное не достаточно. Вакх (римская версия греческого Диониса) вводит символику жертвы, но у Анненского она утрачивает значение «обновления» и «возврата».

Драма оправдывает свое определение «вакхическая», поскольку нет игривости, фарсового начала здесь заменено лирико-трагическим. Но Дионис здесь не бог единения, он – бог разрыва. Гермес вещает Фамире волю богов: «Ты жалок!» Но, обрекая

его на странствия и страдания, оставляет ему кифару, на которой Фамира отказался играть. Аргиопэ превращена в птицу, которая будет сопровождать сына до самой его смерти, после чего она вернется к богам «пленять...», а Фамире этот путь заказан. Его образ статичен, за ним неизменно закрепляется символ «падения», «утраты».

Пьеса разделена на двадцать сцен, объединенных одним актом, место действия не меняется – это бедный дом Фамиры в горах. Время действия – одни сутки: сцена первая «бледно-холодная» разворачивается на рассвете, сцена двадцатая «заревая» – на рассвете следующего дня. Состязание с музами и кара Фамиры вынесены за пределы сценического пространства, мы видим лишь их последствия, что не противоречит принципам построения классической драмы. Но каждая сцена в драме Анненского имеет цветовое соответствие цвету неба в определенное время дня или ночи: сцена «еще багровых лучей», сцена «белых облаков», сцена «лазурно-голубая» и т. д. Символика неба, меняющего свой цвет, определяет идею незримого божественного присутствия. Сцена четвертая, в которой Фамира узнает свою мать и признается в тайной мечте услышать музыку Евтерпы, названа сценой «голубой эмали». Эстетика образа «голубой эмали» усиливает эффект статики в построении драмы. Символика голубого, ярко-голубого или лазурного цвета в поэзии и прозе западноевропейского символизма имеет определенное значение. В сочетании с эффектом статики рождается образ неотвратимости незримого божественного присутствия, невыносимого для «проклятого поэта», мятежно отвергнувшего возможность существования «в боге». Таков образ «лазури» из одноименного стихотворения С. Малларме «Лазурь» [4]:

Все тщетно! Слышится лазури голос медный,
Гудит колоколов далекий гулкий бой,
В душе рождает страх его напев победный,
И благовест парит над миром голубой!

Над мукой он мечом вознесся неизбежным,
Клубится синей мглой, полоской давних бурь.
Куда еще бежать в отчаянье мятежном?
Преследует меня лазурь! лазурь! лазурь!

Такой же природы чувство безграничной свободы и невыносимого отчуждения у героя повести «Имморалист» А. Жида, который, отвергнув все привязанности, застывает перед беспощадно равнодушным простором небесной «лазури». «Вырвите меня теперь отсюда и дайте смысл моему существованию. Я сам не знаю больше, где найти его. Я освободился, это возможно; но что из того? Я страдаю от этой свободы, не имеющей применения. <...> Ничто так не отнимает силу у мысли, как эта настойчивая лазурь» [5].

Сцена «голубой эмали» в пьесе И. Анненского символически означает концепт «разрыва» божественного и человеческого. Всякое сближение губительно: богоборчество и богооставленность рождают гордыню, иллюзию абсолютной свободы:

Я матери, я людям, я богам
Прощаю все обиды – пусть и дальше,
Коль надо им, потешатся, но мне
Дай утонуть глазами в блеске лиры
И сердцу ритмом слиться с трепетаньем
Семи небесных струн, небесных струн! [6].

Фамира отдает возможность безмятежной жизни в глуши за один момент, позволяющий ему услышать «семь небесных струн». Плата превыше человеческих сил предстоит герою за это желание: его ждет «милость» богов, но забвения ему не даровали. Смысл образа ослепленного певца – не-

изгладимая память о божественной музыке и невозможность возврата. «...Паук забвения на прошлом... он добрее» [7].

Миф в интерпретации И. Анненского приобретает значение, созвучное эстетике символизма.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Ленинград, 1990. С. 474.
- [2] *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство // Русская виртуальная библиотека. URL: http://www.rvb.ru/ivanov/2_lifetime/dionis/toc.htm.
- [3] *Анненский И.* Указ. соч. С. 602.
- [4] *Малларме С.* Лазурь / пер. А. Ревича // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993. С. 105.
- [5] *Жид А.* Избр. произв. М., 1993. С. 105.
- [6] *Анненский И.* Указ. соч. С. 494.
- [7] Там же. С. 540.