

Т. Акимова

Саранск

«Статуарность» и «танец» как драматургические приёмы организации действия в поэтической драме И. Анненского

Поэтическая драма как разновидность «новой драмы» явилась следствием тех процессов, которые происходили при смене художественных парадигм от «традиционалистического» искусства к авторскому¹. Проблема изображения в драме подвижности пространственно-временных границ решалась, в первую очередь, через миф, актуализацию его структурных особенностей: цикличности, «памяти» о предшествующей культурной стадии в развитии общества, бинарных оппозиций. Известно, что авторское, «неомифологическое» сознание начала XX века знаменовало «выход за социально-исторические и пространственно-временные рамки»² во всех жанрах, однако именно в драме, обретающей свою законченность в театре с его конкретной пространственно-временной структурой, сложнее всего было найти адекватные способы выражения мифологизма. Для этого нужен был великолепный знаток как античного мифа и творчества древнегреческих драматургов, так и «новой драмы» Г. Ибсена, Г. Гауптмана, М. Метерлинка, и модернистских художественных приёмов в поэзии, — И.Ф. Анненский.

Достижение Анненского заключалось в нахождении такого соотношения между «действием» в драме и «состоянием» героя, которое чуть позже можно обнаружить у следующего поколения поэтов Серебряного века: А. Блока, Н. Гумилёва, М. Цветаевой, — и которое соответствовало выражению поэтического авторского мышления. Автору тетралогии «Меланиппа-философ» (1901), «Царь-Иксион» (1902), «Лаодамия» (1902), «Фамира-Кифарэд» (1906) удалось встроить мифологическую вертикаль в бытовые, по сути, близкие семейным отношения античных персонажей, характеризующихся логикой поведения романного героя XIX века. Анненский то показывал

героя вблизи, с позиции логических поступков, совершаемых действующими лицами в быту, в кругу близких людей, то увеличивал дистанцию в изображении персонажей по закону мифологического сюжета, выпуская на сцену представителей Олимпа или их посланников. Такие разные планы, не предусмотренные в античной драме, являлись следствием авторского драматургического приёма, заключающегося в растяжении или сжатии пространственно-временных отношений в пьесе.

Сюжеты драматических произведений Анненского, как и Блока («Король на площади» и «Балаганчик»), Гумилёва («Дон Жуан в Египте»), Цветаевой («Каменный ангел»), развиваются часто вокруг образа статуи с реализацией мотива танца. Телесное начало обозначается в действии поэтической драмы своими крайними состояниями — либо чрезмерной активностью («танец»), либо полнейшим окаменением («статуарность»). Оба эти драматургических приёма организации действия определяют драматический хронотоп тетралогии поэта, отражающий процесс расчленения единого («родового») тела. Отличительной особенностью этого драматического хронотопа становится то, что здесь молятся (стоят) и бунтуют (танцуют) одновременно. Телесный «верх» и «низ» стягиваются, обозначая чёткий разрыв целого тела, что и обуславливает поведение главного героя в каждой пьесе. Меланиппа, Иксион, Лаодамия, Фамира существуют в двойственном положении: внешне — в переходе от одного мира к другому, соответствующем состоянию полусна-полуяви; внутренне — на грани потери рассудка. Знаменательно, что каждое драматическое произведение тетралогии оканчивается изувечением тела героя: Меланиппа и Фамира слепнут, Лаодамия бросается в костёр, Иксион распят. Явление распада, разделения целого тела на части отражается в критических отзывах поэта о творчестве Н.В. Гоголя, создавшего, по мнению автора «Книги отражений», повести об эмблемах телесности и духовности, — носе и глазах. Таков гоголевский юмор, от которого мы «почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу»³. Трагическое ощущение, если следовать логике Анненского, рождается как раз разъединением частей единого целого на статуарный «верх» (глаза и руки) и танцевальный «низ» (ноги). Статуя и танец, указывая, таким образом, на два полюса драматического хронотопа, призваны эту трагичность либо усиливать, либо ослаблять.

Реализация драматического хронотопа в тетралогии Анненского осуществляется при помощи нескольких драматургических приёмов организации действия. «Статуарность» и «танец» пронизывают собой весь художественный мир пьес: от действия событийного до действия внутреннего, психологического («драматическая активность», по определению Б.О. Костелянца⁴).

Во-первых, в композиционных приёмах, когда происходит замедление или убыстрение действия, для обозначения переходного состояния героя из одного пространства в другое при остановке или скачке времени. Приостановленному пространственно-временному развитию соответствует определённое состояние героя – нахождение во сне, забытье, галлюцинация, что показывается в драме соотношением тела героя со статуей. «Статуарность» формулируется высказыванием одного из персонажей античной драмы «Царь-Иксион», пожалуй, самой концептуальной из всей тетралогии Анненского: «Я не спала, / Но скована была я»⁵. Это признание великолепно демонстрирует промежуточное положение героя между сном и явью и точно передаёт состояние героя, находящегося в статуарной позе:

Я слышала от слова и до слова
Их разговор. Но мне казалось, будто
Я сплю и будто два крыла у плеч
Тунику поднимают, а язык
Мой заострён, как птичий (С. 147).

В приведённом монологе нимфа делится чудным открытием своего непонятого состояния – жизни рассудка при безжизненности тела. Примечательно, что описывает его «бессмертная» жительница Олимпа, побывавшая в роли человека, который постоянно оказывается обманутым богами, но самоотверженно борется за счастье. Ощущения крыльев за спиной лишь усиливает мучительное состояние бездействия, окаменелости тела. Монологически раскрывается действующими лицами и другое их состояние, выражающееся через танец, о котором в вышеназванной пьесе богиня безумия Лиса сообщает, характеризуя Иксиона:

Он танцевал под музыку мою,
И танца вам такого не увидать.

Детей своих безумец перебил,
Мегарой мне пожертвовал, безумец... (С. 111)

Зачин в драме обозначается возвращением героя к реальности из пограничного состояния, которое он, осмысливая, описывает. Оно совершается двумя способами: через обретение целостного тела («статуарность») и через попытку рационального мышления, позволяющего целостно воспринимать мир («танец»). Это находит отражение в структуре пьес.

Внешнее композиционное деление драм поэта на фрагменты, плохо связанные друг с другом, было отмечено ещё Б.С. Бугровым в работе о «Лаодамии». Исследователь пьес русских символистов сообщает, что Анненский, «ориентируясь на устоявшиеся приёмы строения античной трагедии, выделял крупным планом отдельные сюжетно завершённые фрагменты и не слишком заботился об их “стыковках” друг с другом (особую роль играли у него партии хора или особые “музыкальные антракты” между действиями)»⁶. Действительно, целое пьесы распадается на ремарки и партии хора, которые приостанавливают или убыстряют развитие действия для изображения рвущихся связей и отношений героя как с целостным миром, так и со всей семьёй. Авторская ремарка в первой пьесе тетралогии в кульминационный момент действия останавливает его описанием картины апокалипсиса (ср. известную картину К. Брюллова): «Общее смятение. Эол стоит молча, поникнув головой. Меланиппа в ужасе расширенными глазами смотрит на Геллена. Кормилица испуганно пригнулась к земле, всё ещё инстинктивно закрывая корзину. Многие из толпы молитвенно пали ниц. Другие простирают к небу руки» (С. 73). Скульптурная группа, застывшая перед дыханием рока и свершением судьбы, производит сильное эмоциональное воздействие. Общий план действия, благодаря приведённой ремарке, не только затормаживается, но и позволяет рассмотреть каждого участника спектакля.

Танцы хора призваны снять напряжение между насыщенными действиями, попутно решая и другие композиционные задачи, например, как «общий хор (в сопровождении хороводного танца и мимики)» в «Царе Иксионе» сообщает о дополнительных деталях происходящих событий:

Приходи на помощь, боже,
Нашим танцам, нашим пассам...
То крутами, то рядами
Мы взовьёмся, замелькаем,
Всю душистыми цветами,
Всю цветами закидаем... (С. 114)

Сцена, наполняется признаками живого мира: звуками, красками, запахами. Эта функция подводит нас к внутренней композиции, у Анненского также связанной со статуарностью и «танцем». Поэту важно остановиться на портрете героя, чтобы приблизить к нему зрительный зал в момент ухода души из тела, как это сюжетно обыгрывается в «Меланиппе-философе», в сцене, когда Геллен умирает, а Эол рассказывает о том, как он умер и сравнивает его со статуей:

Без муки он почил. И не успел
Плаща ему я на лицо набросить
В минуту расставанья с жизнью, девы,
Как ветерок, в морщинах лицевых
Последнее прошло усилие жизни
И сделалось как мраморным лицо (С. 91).

Изображая омертвевшее человеческое лицо, автор обходит все его детали, кроме телесных показателей, — морщин и мраморной структуры. «Близкому» взгляду на человека становится доступна только оболочка, форма, за которой стоит вечность. «Танец» же в большей мере способствует раскрытию пейзажа, когда в партиях хора сообщается о времени суток, месторасположении:

Нимфа (с мольбой простирает к лесу руки).
Как чад полуночных видений,
И диких роз, и нежных смут,
Растите, радостные тени...
Лучи найдут, лучи дойдут... (С. 237).

Иногда эти композиционные средства переплетаются, ярче подчёркивая контраст между двумя полюсами действия, как в ремарке из «Фамиры-Кифарэда»: «За сценой слышны звуки бубнов, медных тарелок, вакхические клики. На оркестру справа вбегают

Хор. Первые такты песни ещё за сценой. Менады не видят Нимфу. Она сидит так неподвижно, что её можно принять за изваянис. Странный контраст на цветущем лугу экстаза, летающих тирсов, низко открытых шей, разметанных кос, бега, свиста и музыки с неподвижной, точно уснувшей Нимфой на белом камне» (С. 234). Следовательно, располагая части в драме особым образом, Анненский моделирует пространство и время, сообразно своей эпохе, с одной стороны, акцентируя внимание именно на разрывах связей целого, а с другой — на разности планов: на общем (пейзажные зарисовки в хоре) или частном (портрет).

Во-вторых, в характеристике системы персонажей, отражающей диспропорциональное соотношение участников драмы: одинокий герой и, во-первых, непонимающая его семья (в случае с Иксионом — семья Олимпийцев), во-вторых, остальная масса людей. Одинокий герой («избранник», по мнению О. Хрусталёвой⁷) выделяется на сцене либо молитвенной позой, как Меланиппа во время рассказа конюха о найденных детях: «Меланиппа стоит молча, скрестив руки. Только бледность проступает сквозь румяна. Она будто спала с лица, но владеет собой вполне. Сухие губы строго сжаты» (С. 70), либо безумным танцем, как Лаодамия и Иксион. Остальные персонажи противопоставляются герою: Нимфы молятся за Иксиона, вакханки танцуют перед остолбеневшим Фамирой:

Вальс.

Первая фигура — рядами:

Пусть иссушило нам пламя розы,

Сияние выпило солнце грозды —

Розовы будут с зарёй стрекозы,

Синие в небе зажгутся звёзды...(С. 235).

Танец акцентирует внимание на другой составляющей драматического хронотопа — движении массы при нарушении спокойствия героя, смятении его чувств и рассудка. Внешние движения танца передают те ощущения, которые свершаются в душе Фамиры. Так, драматургическими приёмами Анненский показывает на сцене то, что романист изображает описательно, через внутренние размышления самого героя или психологический анализ, производимый автором: внутреннюю напряжённость и отсутствие сил к действию, ощущение полнейшего одиночества (например, у Достоевского).

Общий для всех пьес тетралогии тип страдающего героя (см. Шелогурова Г.Н.⁸), противостоящего близкому (семья) и дальнему (город) окружению, показывается Анненским двояко: при помощи молитвенной позы – «статуарности», когда мысли героя устремлены к Богам; и «танца», когда герой бунтует против Богов и существующего порядка. Такая система персонажей, построенная на контрасте, сопоставима с романтической драмой. Однако приоритет автором конца XIX – начала XX века, в отличие от самоценности бунта романтиков, отдаётся традиционным ценностям – сохранению ценности семьи, рода, любви, что подводит античные драмы Анненского к другому виду драмы, для которого индивидуальное и общественное ищут новых форм существования. Поэтика антитезы, свойственная романтикам, в творчестве Анненского рассматривается как условие трагического мироощущения, при котором система персонажей теряет своё единство, распадается на представителей «верха» и «низа» и одинокого героя, оказавшегося в «промежутке» между мирами, в состоянии полусна-полубезумия.

В-третьих, в образах-символах статуи и куклы как уродливых подобию человека, у которых «верх» и «низ» соединён, и образе-символе танца, передающего стихийность жизни, её разрушительные начала. Описываемая в «Лаодамии» статуя, открывающая, судя по авторской ремарке, спектакль: «Сцена представляет фасад царского дворца в Филаке (в Фессалии). <...>У средних дверей золотая статуя Артемиды» (С. 170), – не просто является декорацией пьесы, но символически расширяет видимое пространство, подчёркивая его многомерность. Одновременное присутствие в комнате Лаодамии представителей трёх миров (помимо героини – Гермеса и тени Протесилая) разрешается в итоге образом куклы, замещающей собой всех трёх – мёртвого, живого и воли Богов.

Мальчик:

О господин! На ложе мы нашли

Царицыном вот это изваянье

Лаодамия

Как смели вы касаться!.. Дай сюда...

(Хотят взять статую, но по знаку Акаста останавливаются)
(С. 219).

Акаст рассматривает статую:

Что за вид
 Чудесный! Царь как вылитый: и панцирь,
 И похожи... и локоны... А здесь —
 Что видит он... вдову свою, вакханкой
 Одетую... О, лучше пусть огонь
 Костра его расплавит... Утешать
 Вдову другие будут!
 (берёт статую) (С. 219-220).

Статуя, становясь игрушкой в руках людей, куклой, вовлекает Лаодамию в безумный танец, мнимо отгораживающий её от реальной действительности. Так, образы-символы статуи и танца знаменуют ощущение обмана жизни, возникающее в финале пьес Анненского. Выполняя функцию расширения реального пространства в художественном произведении, что было замечено Р. Якобсоном в работе «О статуе в поэтической мифологии Пушкина», статуи наказывают провинившихся героев в поэме «Медный всадник», сказке «Золотой петушок», маленькой трагедии «Каменный гость»⁹. Принципиальное отличие поэта Серебряного века заключается в изображении надежды, мольбы через положение статуарности. В драмах поэта XX века сама статуя — это замена души, человека, а танец только ярче подчёркивает обман как важную идейную составляющую тетралогии.

В-четвёртых, в философской проблематике драм, заявленной уже в названии первой пьесы «Меланиппа-философ». Ещё чётче она обозначается в последней пьесе тетралогии. Говоря о камне, юный Фамира, наделяет его человеческой способностью к глубокому философскому размышлению, и в этом случае у камня оказывается лучшая доля по сравнению с вечно страдающим человеком:

Фамира (ласково гладит камень):

Движенье белым камням? А зачем
 Движенье им? Иная, лучше нашей,
 У камней жизнь. Они живут, Селен,
 Глубоким созерцаньем. Только месяц
 Скользящими тенями иногда
 До вековых морщин не прикоснётся,
 И прочь бегут лучи его. Молчат

И никого смущать не ходят камни,
И никого не любят, и любви
У них никто не просит (С. 257).

Этот ответ Фамиры Селену, воплощающему собой не только стихийные начала, реализующиеся в танце, но и приземлённые цели и смыслы, обозначает не просто противостояние разных мировоззренческих позиций, но высвечивает авторскую скорбь по невозможному разрешению — мировой гармонии. Страдающие герои настолько резко контрастируют с покоем, застывшей жизнью, окружающей их, что не могут принять окончательной формы, оболочки, соответствующей камням, балансируют на грани «статуарности» как затвердевшей материи и «танца», символизирующего разрушение жизни.

Мудрость камня или весёлое движение жизни — отголосок споров вокруг теории Ф. Ницше: воплощать на сцене ритуал или поставить на неё статую и совершать танцы особого рода, окультуренные, а не архаические. Спор таких исследователей античности, как И. Анненский и Вяч. Иванов, вёлся вокруг фигуры Диониса, которой каждый из них отводил определённое место в истории культуры и религии. Если Вяч. Иванов настаивал на идее синтеза («культ Диониса и оргия для Иванова принципиально не делимы»¹⁰), то Анненский, как мы видим, выражал в тетралогии идею распада, разделения целого на фрагменты, несущие каждая в отдельности свой важный культурный код, поэтому статуя и танец наполнялись самостоятельным культурным значением.

«Статуарность» как приём усугубляется от пьесы к пьесе по нарастающей, и тем сильнее подчёркивается контрастность статуи движению танца. В Меланиппе процесс медленного умирания и постепенного окаменения от ужаса не сталкивается со стихией. Жизнь в ней символизируют родившиеся дети. «Танец» здесь сведён к минимуму, присуждая победу рассудочности, обуславливающей возрождение героя к жизни. Окаменелость помогает сдерживать эмоции и сохранять достоинство, поэтому Меланиппа и награждается возвращением к прежнему состоянию. Иксион — безумен, и в его богоборческих мотивах звучит стихийность как стремление к жизни и ненависть ко всему спокойному и статичному. Отсутствие рассудочности героя в финале приводит его к каре через тело, надетое на вечно вращающееся колесо. В Лаодамии мятущаяся душа героини-

ни с самого начала противопоставляется статуе Артемиды, самой быстрой и непокорной богини, к которой как к идеалу застывшей непокорности героине следует стремиться. Лаодамия выбирает движение, но потому она и бросается в огонь, что оно приводит лишь к уничтожению тела, сообщающее о её намерении соединиться с душой мужа. Фамира, воспевающий высокую статуарность, в конце концов лишается высокого дара и обрекается на низкое существование нищего и бродяги. Живое так и остаётся неуправляемым, тщетно его пытаются облечь в сковывающие движение формы. Удел человека – страдание – передаётся через медленное умирание тела. «Танец» как низшая реальность оказывается непостижим героями, устремлёнными в высокую сферу, в результате чего они проходят путь мучений и страданий. Этот благородный путь выбирают герои, ощущающие невозможный распад звеньев цепи, постигающие своё бытие как бытие мира, поэтому символ статуи становится для них предпочтительнее танца, синкретичного в своей основе, а потому мешающего рационально оценивать ситуацию и себя в ней. Таким образом, изображение на сцене страдающего человека, ощущающего на себе распад всего мира, осуществляется Анненским драматургическими приёмами, передающими 1) процесс осмысления героем происходящего вокруг него не вербально, а действием, – «статуарность»; 2) состояние невозможности героем осмыслить свершающиеся события – «танец».

Примечания

- ¹ *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1996. С. 104—116.
- ² *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2000. С. 296.
- ³ *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 20.
- ⁴ *Костелянец Б.О.* Драма и действие. Лекции по теории драмы. М.: Совпадение, 2007. С. 323.
- ⁵ *Анненский И.Ф.* Драматические произведения. Античная трагедия. М.: Лабиринт, 2000. С. 147. Далее драматические произведения Анненского цитируются по этому изданию с указанием страницы в тексте.
- ⁶ *Бугров Б.С.* Двойное бытие // Дар мудрых пчёл: Пьесы русских символистов. В 2 кн. М.: Московский рабочий, 1996. Кн. 1. С. 36.
- ⁷ *Хрусталёва О.О.* Эволюция героя в драматургии Иннокентия Анненского // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905—1907 годов. Л.: ЛГИТМИК, 1987. С. 58—72.
- ⁸ *Шелогурова Г.Н.* Эллинская трагедия русского поэта // Анненский И.Ф. Драматические произведения. Античная трагедия. М.: Лабиринт, 2000. С. 218—292.
- ⁹ *Яacobson P.O.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rus.lsentember.ru/2002/40/5.htm>.
- ¹⁰ *Максимов В.* «Рождение трагедии» от Иннокентия Анненского // Анненский И.Ф. История античной драмы: Курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. С. 311.