

УДК 82-2

С.В. Сомова*

**«ДАР ЗОЛОТОЙ В ЕГО БРОСАЙТЕ МОРЕ СВОИХ КОЛЕЦ...» – ДРАМА
ЖИЗНИ В ГРАНЯХ БЫТА («КОЛЬЦА» Л. ЗИНОВЬЕВОЙ-АННИБАЛ)**

В статье дается анализ поэтики трагического в пьесе Л. Зиновьевой-Аннибал в контекстах философских идей и поэтических мотивов Вяч. Иванова о восхождении и нисхождении, о масках страдающего бога и жертве, а также проблематики и поэтики, художественных функций быта и бытового пространства в искусстве модерна и Л. Зиновьевой-Аннибал.

Ключевые слова: Л. Зиновьева-Аннибал, Вяч. Иванов, восхождение и нисхождение, маски страдающего бога, жертва, мистериальность, быт, русский модерн.

Взаимодействие культуры и быта на рубеже XIX–XX веков в России представляется нам интересным через рассмотрение моделей проживания жизни людей круга Вяч. Иванова: писателей, поэтов, художников, – его составлявших. И круг этот – сам Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал, сестры Герцык, сестры Чеботаревские, Михаил Кузмин, Леон Бакст, Константин Сомов, Максимилиан Волошин, Маргарита Сабашникова.

Каждый – личность, и для каждого творчество возведено в абсолют, в той или иной степени характерна самоотверженность, преданность творцу, горение творческими идеями, жертвенность. В 1905–1908 гг. всех их объединяла личность Вяч. Иванова, поклонение ему, интерес к его идеям для одних, приятное времяпрепровождение в его обществе – для других¹. Восхищение стихами Иванова приводило их вновь и вновь на знаменитую «башню» в квартиру на Таврической улице в Санкт-Петербурге, где Ивановы принимали, в дом, где снимали по-соседству квартиры или просто останавливались на какое-то время жить у Вячеслава с Лидией почти все из названных нами представителей культуры Серебряного века. Приходящие на «башню» внимали мэтру, считали его учителем, наставником. Но самой верной и последовательной ученицей Иванова была его жена Лидия Зиновьева-Аннибал. И своей жизнью, и в произведениях, таких как «Кольца», «Тридцать три уroda», Зиновьева-Аннибал осуществляла идеи Вячеслава Иванова – его ранних сборников стихов, его концепций «эллинской религии страдающего бога», «прозрачности», «восхождения» и «нисхождения». Воспринимала и воплощала их Лидия по-своему, исходя из собственных представлений о жизни, собственном месте и предназначении в этой жизни, превращая идеи Вячеслава Иванова в модель жизни для себя и своих героев: трагическую модель. На ее драме «Кольца» мы и остановимся.

«Дар золотой в Его бросайте море своих колец: Он сохранит в пурпуровом просторе залог сердец»² – строчки стихотворения Вяч. Иванова из первого сборника стихов «Кормчие звезды» стали эпиграфом пьесы «Кольца». Она о любви, трагической:

* © Сомова С.В., 2013

Сомова Светлана Владимировна (Svetlana.Somova@gmail.com), кафедра теории и практики связей с общественностью Самарской государственной областной академии (Наяновой), 443001, Российская Федерация, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 196.

к подруге, сестре, с одной стороны, мужу, брату — с другой. Сестре и брату — не по крови, по духу. Жизнь — горение на жертвенном костре любви, грудь, развернутая для этого пламени, сознательно выбранная жертва ради счастья другого, — вот выбор главной героини Аглаи. Посилен ли будет крест?

Восторженная молодая женщина настолько полна жизни, счастья, настолько светла, что готова этим светом счастья и любви одарить сполна и без остатка ближнего. Лишь границы быта сдерживают ее, но быта, кажется, такого же легкого и светлого, как она сама. Однако уже интерьер ее дома становится важным фоном разворачивающейся на наших глазах трагедии. Это большая комната, стены которой обиты светлыми сосновыми досками, в окно заглядывают ветви сосен «какая густая сосна! Ничего не видно сквозь!», «в середине комнаты — тяжелый четырехугольный стол», в стене прорублен вход в «такую же белую» комнату с «узкой кроватью из некрашеного дерева», покрытой белым покрывалом. «Вся мебель из некрашеного очень светлого дерева». К приезду Анны Аглая украшает комнату маками и розами³.

Некрашеное дерево, белый и красный цвет, букет пестрых цветов, сосновые ветки и сосновые доски, соседство легкого и тяжелого и, конечно, красные маки — все напоминает черты стиля модерн: это быт, но он наполнен небытовым, он есть лишь символы Другого, что его бесконечно превышает. Белый цвет предметов, широкое окно и стол, сосновая чаша и т. д. — все это указывает на присутствие Другого. И это Другое подвижно, активно. Оно распространяется, заполняет пространство. Не становится ли комната оркестрой с тяжелым жертвенником Дионису посередине? Узкая белая кровать в смежной комнате? Сосновые доски — не гробовые ли, лес и море рядом — не то ли море, которое ждет колец влюбленных, жертвы? Аглая ставит маки к постели Анны: «Гляди, гляди, какое красное пятно на всем белом!.. Какие алые, жаркие! Прекрасные, прекрасные!» [3, с. 222–223]. И тут же об Анне: «какие чудесные волосы у Анны. Они тяжелые, темно-красные, а лицо бледное, зеленое почти... а губы — вот как этот лепесточек! Смотреть на них жалко как-то...» [3, с. 223]. Темно-красные волосы, губы цвета красного мака и почти зеленое лицо — тоже знаки смерти. Маки — цветок модерна и романтиков, цветок забвения, сна, потустороннего, когда выходишь за границы. Маков цвет, маковая роса. Новалис в «Гимнах ночи» посвятил этому символу несколько строк. «Ты тоже благоволишь к нам, сумрачная Ночь? Что ты скрываешь под мантией своей, незримо, но властно трогая мне душу? Сладостным снадобьем нас кропят маки, приносимые тобою. Ты напрягаешь онемевшие крылья души» [4, с. 27]. Мак для него — символ ночи, сна как забытья, полета в смерть. Декаданс этот цветок использует, он к смерти как никакой другой приближен. Гибель он таит. И во втором действии пьесы «Кольца» разворачивается именно этот мотив, с цветами связанный непосредственно: Аглая говорит, что хотела бы убить Анну, и тут вступают в действие маки: «она не спала в той белой узкой постельке, девической постельке... Там, возле белой постельки, стоял букет маков... А... а!.. Все равно, я приколола ей маков в волосы, то есть — нет, хотела приколоть... Она оттолкнула мою руку и приколола их мне на грудь... Или — это я сама подняла их с полу и приколола... Это я умру, это я умру!» [3, с. 259]. Маки, поставленные к приезду Анны, Аглая теперь интерпретирует как подсознательное желание жертвы: она их ставила на то, чтобы та забылась, уснула — умерла. В поэтической системе Вяч. Иванова очень важны розы, и Зиновьева-Аннибал это как никто другой перенимала. Сад роз — мир смерти, принадлежность Рая, где обитают души — чистые, светлые. Пустить в свой сад в кругу Вячеслава Иванова означало одновременно открыть душу. Маки и розы означают Другое, тоже и на стилевом уровне — декаданса русского, духовного, мифологического, мистического, тяготящего к смерти. По мере того как украшается комната для Анны, «уют» и иллюзия защищенности, стиль мо-

дерн все более обнаруживает свою власть, обрамляет пространство, задавая ему декадентский флер смерти, а вместе с этим влияет и на Аглаю, приземляет ее, ведь эта комната изначально Аглаи, вся эта стилистика открывает неведомые ей ранее трагические стороны жизни, происходивших за пределами дома и происходящих сейчас событий.

Все очевидное оказывается неясным, двойным, становится тайной присутствия Другого, этим окутывается и завлекается.

Быт создает декадентское настроение одиночества, тревоги и потерянности в жизни у героев⁴. Уже в первой сцене подспудно начинается трагическое нагнетание: цветы модерна – маки, цветовое же сочетание – декадентское – черное с красным, упоминание о возлюбленной Данте Беатриче – тоже любовь и смерть, но с просветлением, с религиозным, божественным выходом. Чего больше боится героиня Зиновьевой-Аннибал для другой – смерти или ее оправдания неким высшим смыслом?

Смерть, безусловно, присутствует в разворачивающихся картинах пьесы, она притупляет и жизнь живущих, их чувства, мысли, делает бессмысленными желания. Цвета также из светлых становятся размытыми, зеленоватыми, водянистыми, свет темнеет. Белый цвет как свет исчезает, он становится цветом савана. Показательная сцена, в которой смерть предстает уже не в духе религиозного немецкого романтизма, а в своих чисто телесных тонах, как разложение, вызывающее отвращение и ужас, Анна рассказывает о болезни и смерти детей и в связи с ней вспоминает: «...Ночью после похорон все было тупо во мне, и я заснула немного – и вдруг проснулась, и вдруг вспомнила, как для забавы им муж принес из пруда головастиков и разных водяных жуков, и мы держали все в банке, но во время болезни детей я забыла менять воду. ...Вот я подбежала к банке и ничего при свече долго не понимала: все было черное, мутное. Я шелохнула воду, и вдруг что-то большое, толстое, белое бултыхнулось в ней. Я увидела червяка грязно-белого цвета, жирного, огромного, извивающегося жадно в черной воде. Это был могильный червяк, он съел всю жизнь» [3, с. 244–245].

Быт создает ограничения, границы – «границы», в которых жизнь сжимается, а затем выходит из них – после жертвенных, почти ритуальных слов и жестов. Вещный мир в пьесе Зиновьевой-Аннибал обладает громоздкой тяжеловесностью, это прежде всего большие сундуки, которые сопровождают Анну. Анна говорит, что не понимает, почему они всегда с нею, но на самом деле это то, что хранит ее самые тяжелые и страшные воспоминания – о смерти ее детей.

Это, казалось бы, то, что сейчас находится на втором плане, но на самом деле все это живет в сознании, но в гранях вещей: «Анна (соскользнула с сундука, отомкнула его замок, открыла его крышку, потом также откинула крышку второго. Станным голосом, глухим и мгновениями вырывающимся). Гляди, Аглая, вот их маленькие колыбельки! Вот лодочка – плетеная корзинка, вот кукла, которую проели мыши. Но видишь ли, я не сумела уберечь фланель и шерсть от моли. Все здесь полно моли... Да, конечно, их надо на чердак... или, лучше еще, потопить... Иначе моль съест твои вещи и вещи твоих детей. (Захлопывает тяжелые крышки сундуков, бросается на пол возле одного из них, обнимает его край и, зарыв голову в руки, раздражается безумными рыданиями)» [3, с. 247–248]. Вспоминается пьеса Чехова «Вишневый сад», где стоящая на первом плане драма потери родового гнезда имеет глубину того же рода, что и у Зиновьевой-Аннибал. Потери самых близких людей, смерть ребенка, разочарования и надежды, память о драгоценных моментах и родных пространствах – все это не может быть высказано до конца, не может иметь общего наименования, потому что все оно в мелких деталях быта, в предметах, которые всегда являются знаками памяти, в чувстве неразрушимой связи с теми, кто рядом, и теми, кого больше нет.

Это не передается в словах, какими бы прямыми и искренними они ни были, все это во внутреннем мире, во внешнем — оно тоже всегда есть, но проявляется только в чувственных формах — формах общения с людьми, в привычках, жестах, походке, осанке. Мотив белого цвета, цвета стен комнаты из детства Раневской и цвет цветущего вишневого сада, цвет матери в белом, которая вдруг привиделась Любовь Андреевне на дорожке сада, — кажется здесь едва ли не важнейшим — кратковременное, но из года в год возвращающееся цветение сада говорит о вечно присутствующем в сознании и вечно исчезающем прошлом, о свете, который всегда внутри, который постоянно угасает, но вместе с тем никогда не умирает, и в этом-то вся суть. Это свет из глубины, цвет Другого.

Вспомним работы Поленовой, Якунчиковой, опубликованные в журнале «Мир искусства», в которых также кровать ребенка, терраса загородного дома с выходом в сад, крест на деревенском кладбище — здесь смерть поэтизируется, эстетизируется, предметы обретают в этом вещном мире художественную ценность.

Комментарием к развertyваемой в драме Зиновьевой-Аннибал может быть идея Вяч. Иванова об акте аполлонического восхождения к упорядоченности высшего единства бытия и об акте нисхождения Диониса как негармоническом, но необходимом действии по преодолению неподвижной гармонической упорядоченности как творческого деяния: «Бог строя, соподчинения и согласия, Аполлон есть мощь связующая и воссоединяющая; бог восхождения, он возводит от разделенных форм к объемлющей их верховной форме, от текучего становления — к недвижно пребывающему бытию. Бог разрыва, Дионис, нисходя, приносит в жертву свою божественную полноту и цельность, наполняя собою все формы, чтобы проникнуть их восторгом переполнения и иступления, — и вновь, от достигнутого этим выходом из себя и, следовательно, самоупраждением бесформенного единства, обратить живые силы к мнимому переживанию раздельного бытия» [5, с. 296].

Так Алексей, который любит «вечные линии, неподвижные закономерности своих движений», любит «вечные числа, неизменные в неизбежности своих влияний», «берег душу для единого» [3, с. 250], совершает свое аполлоническое восхождение, полюбив Аглаю, которая «искала того же с той же страстью, как раненая птица ищет тени и воды» [3, с. 251], вместе с ней, одной мыслью, одним порывом переживая, по словам Алексея, что «Тесна любви единой грань земная» (строка из стихотворения Вяч. Иванова «Воплощение» из сб. «Кормчие звезды»), они в своей любви «вместе вырывались за нее» — за грань земного: «мы взвились одним порывом линии и числа выше вихря жизни» [3, с. 251]. «Когда приходила ночь и над нами открывались вечные, строгие хороводы звезд, мы были как боги, мы были как боги!» [3, с. 251] — восклицает он, с отчаянием сознавая свое нисхождение в земную страсть с Анной. О нем можно сказать словами Пушкина о Ване, бывшем муже Аглаи, — «сорвался в жизнь» [3, с. 238]. Эта трагедия обращения дионисийской полноты в грани плотской страсти, убивающая Алексея, есть трагедия страдающего бога — маска страдающего бога.

Пушин же, который, по словам Аглаи, «всю молодость отдал за великую идею», пишет картину, которая, кажется, также могла бы быть преодолением «болота» жизни, его идея нисхождения — идея трезвого разума, поднимающегося над болотом, «волчатником» жизни, «волчатником» [3, с. 236], обретение трезвого знания — в отличие от гордой Аглаи он не «заносится над жизнью», не мнит себя Богом, трезво ставит перед собой достижимые в практическом смысле задачи («Эх, правда лучше лжи! Маленькая правда — лучше большой лжи» [3, с. 236]), отрицая ницшеанскую идею сверхчеловека: «Я предоставляю идеалы господам сверхчеловекам! С меня довольно цели. Цель — достижимое. Идеал — невозможное» [3, с. 236]. Обеспокоенный

судьбой Алексея, он пытается удержать его на краю пропасти, хочет сказать ему: «Вы, батюшка, истормошились и пропадаете, а вы нам нужны. Мысли ваши нужны, мы с вами оба работники мысли. А жизнь – болото. Ваша мысль белой купавой на болоте глядится в небеса – законы созерцает. Моя мысль черпаком всякой нечисти болотной зачерпнет – исследует и мерит, и взвешивает. Так вот и поезжайте отдыхать, мысль натачивать! Куда? А куда глаза глядят! Где звезды ярче, конечно, звездочет!» [3, с. 235].

Романтик, почти поэт, доктор Пущин способен и на жертвенный жест, самоотверженность. Неразделенной любовью томим, неудовлетворенная натура, он творческая личность, как и у Чехова все его врачи, при всей их прагматике.

Здесь и жертвенность, не только горение на костре собственной любви, какая-то святая до аскетичности доходящая фанатическая самозабвенная жертва этой же любовью во имя счастья ближнего. Тоже воплощение идеи Вяч. Иванова о Дионисе, в ком женская сущность для поэта очевидна⁵.

Аглая – главная героиня пьесы – персонаж, воплощающий в себе трагическую суть любви как счастья, неотделимого от страдания и жертвы – это «одно из обличий самого Страдающего Бога» [6, с. 434] (по слову Вяч. Иванова в статье «Новые маски»). В пьесе это страдание универсальное, оно связано с любовью, понятой как универсальная сила, бесконечно превышающая индивидуальное начало, в которое оно вмещается («Аглая... Я ее люблю. Маша, я счастливая, не правда ли?»), и тот, в кого она входит, становится «маской» или «личиною» страдающего бога. Вселюбящее, бесконечное, входя в человеческое существо, оказывается в тесных границах (у Вяч. Иванова – в «гранях») индивидуального существования. Так Алексей, сам живущий на пределе страсти и страдания, говорит об Аглае: «Аглая живет выше, дальше себя. Она сама еще не знает, как далеко она живет. Аглая все снесет высоко...» [3, с. 250]. Модель жизни, так хорошо понятая Лидией Зиновьевой-Аннибал: «Аглая (внезапно вся меняется. Очень мягкая, в пугливой ласке). Прости, я прервала твою ужасную повесть. Но не думай, что я не понимаю тебя. Я плачу. Я вся плачу. Мне ничего не нужно. Я все дала бы тебе. ...Знаешь, это была бы такая острая радость – все дать тебе. ...Вот я! (Стоит перед Анной, вся вытянувшись. Указывает на свою грудь.) Если бы ты могла все взять из моего сердца и вынуть и взять себе все, чем оно живет, чем оно так блаженно, так полно живет, так любовно, так жарко... вот, вот...

Задыхаясь, смолкает» [3, с. 247].

Периодически бытовое как бы пробивается прямым словом, говорящим о страданиях – страданиях как бы нормальных и естественных для жизни человека, но и о тех, которые не вмещаются в обычные представления о чувствах людей. Таким образом, быт приобретает своего рода прозрачность – через него просвечивает жизнь «по максимуму». Сюжетное развертывание ситуации переводит ее в философско-мистериальный план, обнаруживает переживания, которые с точки зрения обычной нормы могут показаться безумными, потому что все герои пьесы на самом деле герои мистерии, они живут на последних границах человеческого существования, уже за пределами обычных представлений о любви.

Драма Лидии Зиновьевой-Аннибал «Кольца» есть по сути попытка реализации драмы жизни и искусства по модели Вяч. Иванова. «Разрешение изображаемого процесса должно заключаться в «снятии», или упразднении, диады. Поскольку последняя будет представлена в искусстве живыми силами, воплощена в личностях – упразднению подлежат, следовательно, они сами: им надлежит совлечься себя самих, стать по существу иными, чем прежде, – или погибнуть. Этот логически неизбежный конец должен сделать искусство, посвященное раскрытию диады, катастрофическим. Становление, им воспроизводимое, будет являться безостановочным склонением к

некому срыву» [5, с. 297]. В драме «Кольца» героиня, обретя дар жертвенной любви и воспользовавшись им, обречена на муку тяжкой ноши и даже на возможную погибель. Мрак, чернота преображают ее красоту, лишают внутреннего света и овладевают целиком. В начале третьего действия вид Аглаи ничуть не напоминает ее прежнюю.

Как у Чехова в пьесе «Вишневый сад», у Зиновьевой-Аннибал каждый, оставаясь в рамках своего ампула, глубоко искренен, все высказывается прямо, в основном это обращение к собеседнику, к тому, кто рядом, но не обязательно к тому, кто мог бы понять, и происходит это иногда с пронзительной болью, но большей частью высказывание остается фрагментарным — разговор переходит на другое. Но дело не в том, что высказывание перебивается другим — высказывается не все, потому что не все возможно высказать. Каждое такое прямое высказывание лишь приоткрывает боль и страх, которые постоянно живут в человеке. Эти боль и страх у каждого — свои, у каждого с ними связан целый мир, у них есть своя глубина.

Свою идею, свою веру высказывает в пьесе «Кольца» и Алексей, уже сломленный, не выдержавший то ли жизни, то ли маски, он говорит о том, чего он хотел, но что не сбылось, не осуществилось, что невозможно. «Алексей (возвращаясь к прежней жаркой вере). Я хотел, чтобы люди из бесконечности своего величия умильно благословили бы бесконечность своей малости. Тогда вся жизнь была бы легка, все вождения человеческой жизни умильны и прощены и благословенны. Зная величие духа, как тепло скрыться в смирении малой искры одной человеческой жизни, краткой, печальной и радостной, жадной к сладострастию и к отречению горящей!.. И слезы, и смех — все защищало бы нас, богов вселенной, от безграничности своего духа, и мы любили бы и слезы, и смех, и детские порывы к славе, и к сладострастию, и к обилию, и к пустыне, и к кресту. Мы, боги вочеловечившиеся, благословили бы человека и простили бы ему его смертность. Я нес людям тирс жизни, мое лицо было сожжено порывами духа в вечность звезд, но взгляд горел жалостью и верою. Я нес людям расцветший тирс жизни» [3, с. 252]. Очевидное противоречие этой идеи и жизни. Так гармонична нереализованная вера, так дисгармонична жизнь, хаотичная и опасная. «Анна (едва просыпаясь, с безумием радости в глазах и голосе). Ты думал, что звезды спасут вас от дымного вихря жизни, где гармония линий изломана, и хоровод чисел — дикая пляска смерти, и страсти, и случая.

Алексей (внезапно, в страхе перед ней). Я сломился и уже сам не свой. Я твой, и мне нелегко кружится с тобой в этом вихре. Я горю, мне мука гореть, я ненавижу себя, презираю» [3, с. 252]. Это тоже грани, возможные преломления идеи, возможность разных точек зрения и линий поведения для участников театрального действия, мистерии восхождения-нисхождения идеи, духа и творца.

Еще одна модель бытового поведения, ставшего ритуальной игрою, понятного лишь избранным круга Вяч. Иванова, реализуется в драме Зиновьевой-Аннибал — это отношения сестра — брат. Слова «сестра», «брат» носили характер особой близости, духовного родства и любви, причем не только платонической. Замечательно об этом сказано в воспоминаниях Евгении Герцык: «Я не видела между нами физического сходства, но вот эту беспреградность, как с кровно близким и в то же время странно волнующую, почувствовала с первой встречи. Непонятны иногда родственные сближения. ...Вяч. Иванович нередко говорил мне, что я понимаю его с полуслова и до глубины, не мыслью, а гневом, потому что находил во мне только зеркальность, только двойника своего, а не ту другую силу, родную, но перечашую, о которую выпрямились бы прихотливо разбегающиеся волны его мысли. Я же теряла себя в нем.

«Где же вы, sorellina? — с ласковым укором. — Что вы таете у меня лунным туманом?»

Не было у него для меня другого имени, как сестра, *sorella*... Зыбок круг нашего братства – разбивая и мутя его, временами врывалась и страсть, и чувственность, и вражда, но самая глубокая в нем нота была: сестра» [7, с. 118–119].

В пьесе «Кольца» Аглая воспринимает вдову своего брата именно как духовную возлюбленную. То же и с Анной, которая мужа Аглаи считает братом⁶. Ваня, бывший муж Аглаи, вернувшийся через 12 лет, просит снова ее любви как милости, но, когда понимает ее невозможность, желает остаться с ней «псом верным» и предлагает путь дальше вместе как брат и сестра⁷.

Сестра, возлюбленная способна увидеть маску на духовном брате, понять ее прозрачность и увидеть за ней другую маску – маску Бога. Увидеть эту маску – высшая степень, глубина понимания другого. Но все же игра остается, масок много. Маски страдающего бога – Бога Диониса воплощены везде, нужно только их увидеть. Игра масками тогда становится сутью трагедии, красота игры содержит маску смерти – трагичную и ироничную по отношению к внешнему миру.

Игра же со смертью также приводит к трагедии, как бы просто и легко играющий к этому ни относился. Все эти маски – тоже грани, они преломляют и игру, и идею, и трагедию, и жизнь не единожды. Много смыслов рождается, открывается и участникам, и наблюдателям этого действия. Ваня говорит, что он актер теперь, про свои маски говорит он, про множество масок⁸. Это разговор двух когда-то близких, когда-то любящих людей, Ваня до сих пор привязан, зависим от любви, он как марионетка – с маской унижения, отчаяния и мудрости какой-то, которая дается отчаянному человеку. «Смеется неожиданно своим мучительным коротким смешком. Лицо, озаренное красноватым светом фонаря, передергивается, как маска, в муке смеха» [3, с. 279].

Куклы, как и маски, несут игровую составляющую творческого акта – открывания маски смерти, – а также являются частью быта актера, художника, человека искусства. Кукла в его мире – это замена другого человека, потому так важно для героини сохранить и перевозить с собой куклу умерших детей – их любимую куклу. Сожаление о невозможности сохранить куклу в целостности отчаяннее печали о них, умерших. Куклы мистичны, страшны, они нам напоминают о другом мире: тьмы, ночи, о потустороннем. Наиболее мистична кукла-человек Голем у Майринка, в западной традиции существует также стойкая память о Песочном человеке, реализуемая в творчестве Гофмана.

Кукла же в мире драмы Зиновьевой-Аннибал «Кольца» – Алексей, он словно живет в этом сундуке, который Анна привезла с собой из покинутого дома.

Вспомним быт в начале действия пьесы, посмотрим, каков он в третьем действии. Это палуба корабля, плывущего к какому-то берегу. Все по-декадентски неконкретно, неопределенно, но и трагически предопределено, в воздухе стоит одиночество, смерть, отсутствие удовлетворенности, счастья; неразделенной любовью все трагически отравлено, как смертельным ядом. Двойственность моря: простор, красота, чайки, но и опасность: нет дна, гул снизу, который изводит умирающего Алексея, смерть в море тоже присутствует: играющий дельфин потом оказывается мертвым, плавающим кверху распухшим белым брюхом. Дерево палубы, парусина и канаты, кресла-лежанки – простой декадентский интерьер. Аглая в черном дорожном платье, Анна же – в темном пурпуровом⁹.

Солнце нового дня освещает две смерти. Именно после гимна солнцу Аглая умирает. Обручальные кольца, брошенные в дар морю, соединяют умерших Алексея и Аглаю и после их смерти. Жертва любви, теперь вечной.

«Бесконечное в конечном» – романтическая проблематика, причастная этим понятиям, в целом узнаваема, но и существенно трансформируется в стиле модерн и в пьесе «Кольца». Энергия устремленного в бесконечное эроса, которая в раннем не-

мецкой романтизме носила как бы «воздушный» характер, религиозно возвышающий личность, в пьесе Зиновьевой-Аннибал становится тяжелой, непреодолимой силой, овладевающей человеком и убивающей его. С одной стороны, это сила жертвенного самоотречения, предполагающая бессознательное стремление и волю к самоотдаче без остатка, к «исступлению из индивидуальных граней», о котором писал Вячеслав Иванов в предисловии к изданию пьесы «Кольца». С другой стороны, это и «нисхождение», превращение в тяжелую страсть: «распятие Любви совершается на кресте Греха. Пришла Страсть и разрушила любовь обретших» [6, с. 438].

Примечания

¹ Константин Сомов несколько раз в письмах разных лет вспоминал башню. Две показательных цитаты мы приведем: «Вчера провели очаровательный вечер у Иванова — он, Бакст, Валечка и я. Вячеслав не мозголовствовал совсем. Говорили много и интересно. Читали присланные последние Ваши письма» (Письмо К. Сомова к М. Кузмину от 1 августа 1906 г. [1, с. 94]). Или еще: «Не ожидай найти здесь ренессанс, о котором тебе так много говорили. Здесь так всего мало! Кружок Иванова тебе представляется, наверно, иначе, чем ты его найдешь. Только Иванов сам очень культурный и блестящий человек, умный и искусный поэт, но и относительно него есть какие-то “но”. Он мне теперь кажется потухшим, не оправдавшим ожиданий и не создавшим новой веры. А антураж его мне, скорее, скучен. Поэты-невелички, от туманных мозгологий, философско-религиозных и оккультических веет схоластикой и неубедительностью. В прошлом году был какой-то короткий расцвет, не обогативший нас много, меня по крайней мере. Есть несколько милых людей там. Не знаю, найдешь ли ты в Петербурге удовлетворение и счастье» (Письмо К. Сомова к А.Н. Бенуа от 14 марта 1907 г. [1, с. 100]).

² Вяч. Иванов. Жертва [2, с. 703].

³ «Просторная комната, обшитая по стенам узкими сосновыми досками. Направо тонкая деревянная переборка прорублена, и сквозь широкую прорезь видна в прилежащей комнатке, такой же белой, узкая, из не крашеного дерева, кровать, покрытая очень белым покрывалом; возле кровати столик такого же дерева. Прямо, в задней стене, дверь и направо от нее, у стены, широкий шкаф. Налево — дверь и широкое окно в сосновую чашу. В середине комнаты — тяжелый четырехугольный стол; справа — столик с зеркалом на нем, покрытый белой вышитой скатертью. В разных местах комнаты — несколько стульев, лавок с вышитыми подушками» [3, с. 222].

⁴ «Аглая (нагнувшись над ящиком уборного стола, выпрямляется, выхватывает из букета пучок огненно-красных роз, бежит к Анне. Звенящим голосом). Ты? Ты — жизнь! Вот тебе розы. погоди, я прикреплю их к твоим волосам. Это будет опять как тогда, когда ты была невестою брата. (Приколол розы, идет в спальню. Берет горсть маков.) Но у тебя были и маки... мне все путаются в памяти розы и маки на тебе... (Хочет приколоть маки к черному платью Анны.)

Анна (как во сне, отталкивая ее руку. Тихо). Нет, нет маки тебе.

Аглая (шутливо). Все цветы твои. Я здесь у тебя! (Обводит рукой вокруг.)

Анна не слыша, все как во сне, подымает руки к голове Аглаи, пытается прикрепить в ее темных волосах маки. Аглая смеется, не противясь.

Помнишь картину — птица приносит маки умирающей Беатриче!

Анна (резко вырывает цветы из волос Аглаи и бросает их на пол. Еще как бы полусознательно). Я не хочу... не могу» [3, с. 241].

⁵ «Но если естественным символом единства является монада, то символ разделения в единстве, как источника всякой множественности, был издавна подсказан учением пифагорейцев: это — двоица, или диада. Итак, монаде Аполлона противостоит дионисийская диада, — как мужескому началу противостоит начало женское, также издревле знаменуемое, в противоположность «единице мужа», числом 2.

Дионис, как известно, бог женщин по преимуществу, — дитя, ими лелеемое, их жених, демон, исполняющий их своим присутствием, вдохновением, могуществом, то блаженным,

то мучительным безумием избытка, – предмет их жажды, восторгов, поклонения – и, наконец, их жертва. Трагедия же, по своей природе, происхождению и имени, есть искусство Дионисово, – простое видоизменение дионисийского богослужебного обряда» [5, с. 296].

⁶ «Анна (вскакивает одним прыжком на ноги, очень гибкая, очень молодая. Глядит несколько долгих мгновений, как бы в высшем изумлении и ужасе, на него. Протягивает вперед отстраняющие руки. Едва слышно, как бы вне сознания). Брат!

Алексей (берет ее за руку и выводит на середину комнаты. Со строгою грустью и очень просто). Скажи – любовник.

Анна (поднимает руки, как бы в защиту. Быстро). Нет, нет! Я у Аглаи. Я бежала к Аглае! Зачем ты здесь?.. теперь здесь? Я думала, ты туда... один в Забытое... Аглая сюда придет! Аглая увидит тебя! Алексей, Аглая меня спасла...

Алексей (выслушав терпеливо, также строго и просто). Нам нет спасенья. Слова не помогут, и борьба не поможет. Все совершилось, и счастья нет. Неизбежность» [3, с. 248].

⁷ «Ваня (хватает ее другую руку). Сестра, пойдем.

Пушин (защитно). Куда?

Ваня. На корабль, к Алексею.

Аглая (покачнувшись на ногах, молчит, потом очень тихо из полноты). Ты сведешь меня к Алексею! Ты все-таки знаешь?..

Ваня (захлебываясь от внезапного восторга). Знаю ли? Я – твой пес. Я был гадок, теперь пришел я в себя. Твой пес тебе верен.

Аглая в безумии тянет его руку и бежит с ним» [3, с. 281].

⁸ «Сквозь сосны ударяют лучи месяца и яркою сетью освещают скалу и сидящих.

Аглая (внимательно рассматривая его). Ты странный, ты сам не свой! Лицо как маска и не одна. Много масок сменяются. Такие тонкие морщинки их передвигают.

Ваня (со взрывом восторга). Вот это нравится. Сто масок. Сто тысяч масок, и все – не я, и все – я. Слови меня. Где я? Но я во всех. Это жизнь. (Внезапно резко смолкает.) Устал, Аглая. Протяни ножку.

Аглая обнимает колени руками и отрицательно качает головой» [3, с. 265].

⁹ «Занавес у каюты колышется, раздвигается. Анна выходит. На ней темно-пурпуровое длинное, свободное платье; такая же накидка, отчасти переброшенная через голову, свисает на лоб, закрывая низко опущенное лицо. Она проходит быстро, отяжелелым шагом, к заднему углу рубки и скрывается за ним» [3, с. 297]. Пурпуровый, темно-красный – любимые цвета Лидии Зиновьевой-Аннибал и Вячеслава Иванова, которые они использовали в декорировании своих комнат.

Библиографический список

1. Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979.
2. Вяч. Иванов. Кормчие звезды // Иванов Вяч. И. Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1979.
3. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: Роман, рассказы, эссе, пьесы. М.: Аграф, 1999.
4. Новалис. Гимны к ночи // Поэзия немецких романтиков. М.: Художественная литература, 1985.
5. Вяч. Иванов. Существо трагедии // Вячеслав Иванов. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетей, 1994.
6. Вяч. Иванов. Новые маски // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: Роман, рассказы, эссе, пьесы. М.: Аграф, 1999.
7. Герцык Е. Вячеслав Иванов // Герцык Е.К. Воспоминания: Мемуары, записные книжки, дневники, письма. М.: Московский рабочий, 1996.

*S.V. Somova**

**«THROW THE GOLD GIFT OF YOUR RINGS INTO ITS FIRE...» – THE LIFE
DRAMA IN EVERYDAY LIFE («RINGS» BY L. ZINOVIEVA-ANNIBAL)**

In the article the analysis of poetics of tragedy in the play by L. Zinovieva-Annibal in the context of Vyacheslav Ivanov's philosophical ideas and his poetic motives of ascent and descent, of masks of the suffering God and the victim is given. It also examines problems and poetic functions of everyday life and domestic space in Russian Art Nouveau and L. Zinovieva-Annibal's writing.

Key words: L. Zinovieva-Annibal, Vyacheslav Ivanov, ascent and descent, masks of the suffering God, victim, mystery, everyday life, Russian Art Nouveau.

* *Somova Svetlana Vladimirovna* (Svetlana.Somova@gmail.com), the Dept. of Theory and Practice of Public Relations, Nayanova University, Samara, 443001, Russian Federation..