

Зиновьева-Аннибал Лидия Дмитриевна

Кольца

Драма в 3 действиях

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-311.8
ББК 84-4
Л55

Л55 **Лидия Дмитриевна З.**
Кольца: Драма в 3 действиях / Зиновьева-Аннибал Лидия Дмитриевна – М.: Книга
по Требованию, 2023. – 232 с.

ISBN 978-5-519-86235-6

ISBN 978-5-519-86235-6

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

НОВЫЯ МАСКИ

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

I

Какъ ни склонны въ огромномъ большинствѣ наши современники, вершая судъ надъ дѣломъ художниковъ, подозрѣвать во всемъ новомъ отпадъ отъ истиннаго и уклонъ отъ праваго, есть область художества, гдѣ мысль о желательности исканій встрѣчаетъ едва-ли не всеобщее, частью прямое, частью симптоматически выраженное и молчаливое признаніе: это — область Музы сценической. Въ самомъ дѣлѣ, старая сцена почти уже не «заражаетъ»—и, главное, не преобразуетъ зрителя; а драма становящаяся, величайшій изъ зачинателей которой—Генрикъ Ибсенъ, дала намеки на возможности театра, какъ арены цѣлостныхъ и проникновенныхъ душевныхъ переживаній и кризисовъ,—какъ горной зоны, гдѣ, вокругъ собирающихъ тучи иголь, зрѣютъ и разражаются освободительныя грозы духа.

И съ тѣмъ большею страстностью призываемъ этотъ грядущій и вождѣнный театръ мы, искатели, чѣмъ многозначительнѣе и неотвратимѣе представляется намъ его

историческая задача — сковать звено, посредствующее между «Поэтомъ» и «Чернью», и соединить толпу и отлученнаго отъ нея внутреннею необходимостью художника въ одномъ совмѣстномъ празднованіи и служеніи.

II

Намъ, воспитавшимся на идеяхъ Достоевскаго о круговой поруцѣ всего живущаго, какъ грѣшнаго единымъ грѣхомъ и страдающаго единымъ страданіемъ, на идеяхъ Шопенгауэра о міровой солидарности,—на этихъ прозрѣніяхъ въ таинство всемірнаго распятія (по слову Гартмана) и въ нравственный законъ состраданія, какъ со-распятія вселенскаго,—трагическая Муза говоритъ всегда о цѣломъ и всеобщемъ, являетъ своихъ героевъ въ аспектѣ извѣчной жертвы и осіяваетъ частный образъ космическаго мученичества священнымъ литургическимъ вѣнцомъ. Съ другой стороны, прозрачность вселенскаго значенія отдѣльныхъ трагическихъ участей дѣлаетъ вызываемыя поэтомъ лица масками единаго всечеловѣческаго Я и воплощаетъ предъ ужаснувшимся въ ихъ судьбахъ на свой рокъ зрителемъ древнее боговѣщее *Tat tvam asi* («то ты еси», — «это ты самъ»). Такъ элементы священнаго Дѣйства, Жертвы и Личины, послѣ долгихъ вѣковъ скрытаго присутствія въ драмѣ снова выявляемые въ ней силою созрѣвшаго въ умахъ трагическаго міропостиженія, мало-по-малу преобразуютъ

ее въ Мистерію и возвращаютъ ее къ ея первоисточнику—
литургическому служенію у алтаря Страдающаго Бога.

III

Историческія перерожденія драмы обусловливаются раздѣльнымъ раскрытіемъ частей ея изначальнаго состава. Восходя въ своихъ начаткахъ, безъ сомнѣнія, къ порѣ человѣческихъ жертвоприношеній Діонису, воспроизводившихъ его божественныя страсти, драма была иѣкогда только жертвеннымъ дионрамбическимъ служеніемъ, и маска жертвы—трагическаго героя—только однимъ изъ обличій самого Страдающаго Бога. По мѣрѣ отдаленія драмы отъ ея религіозныхъ истоковъ, все менѣе прозрачною становится маска, все опредѣленнѣе дифференцируется и сгущается трагическій характеръ. Изъ агоніи жертвы развивается трагическое дѣйствіе съ его перипетіями и прагматизмомъ внѣшнимъ и психологическимъ; оно вбираетъ—какъ бы въ сферу подсознательнаго—музыкальное одушевленіе дионрамба и перевоплощаетъ въ трагическую катастрофу первоначальную культовую развязку жертвеннаго дѣйства.

Если драма Шекспира вся устремлена на раскрытіе характеровъ; если трагедія Корнея и Расина сводится къ процессу логическаго, почти математическаго выведенія героической участи изъ опредѣленныхъ эмоціональныхъ и моральныхъ данныхъ въ условіяхъ даннаго ха-

рактера,—то это наибольшее уплотнение и объективирование маски совпадаетъ съ ея наибольшею отчужденностью отъ зрителя и знаменуетъ полюсъ крайняго удаленія сцены отъ начала хорового и религіозно-общиннаго, или оргійнаго. Поскольку та драма еще была вѣрна своей литургической природѣ, можно сказать, употребляя сравненіе церковно-зодческаго, что театральная рампа выросла въ ней между протагонистомъ и общиной изъ исконныхъ низкихъ *sancelli* помоста алтарнаго до высоты суроваго иконостаса.

Снова возгорѣвшійся въ нашу эпоху паѳосъ живого проникновенія въ единство духа страдающаго долженъ, слѣдовательно, вновь опрозрачить маску и повлечь драму къ ея другому полюсу, полюсу того дионисическаго изступленія изъ индивидуальныхъ граней, которое сплавляло праздничный сонмъ, правившій трагедію, въ одно хоровое тѣло и въ личинахъ оркестры (серединной, круглой и ничѣмъ не огражденной площадки для игры и хоровода) являло экстатическому прозрѣнію страдальныя преломленія единаго въ себѣ разлученнаго божественнаго луча.

IV

Священное дѣйство трагедіи было видомъ діонисическихъ «очищеній». Религіозная реминисценція трагическаго «очищенія» (въ ассоціаціи съ заимствованнымъ

древнею медициною изъ мистическихъ культѣвъ понятіемъ «очищенія» (врачебнаго) звучитъ въ устахъ Аристотеля уже какъ требованіе эстетическое: для этого теоретика драмы критерій художественнаго дѣйствія истинной трагедіи есть «каатарсисъ». Эстетическая теорія зиждется на полузабытой религіозной практикѣ и терминологіи: діонисическое искусство было частью священной каатартики.

И здѣсь новѣйшія исканія встрѣчаются съ завѣтами глубокой древности: неудивительно, — ибо проникновеніе во всеединство страданія обращаетъ насъ къ откровеніямъ діонисіазма. Чего мы ищемъ въ драмѣ? Дѣйствія ли внѣшняго? Но драма явно стремится стать внутренней. Характеровъ ли? Но характеръ эмпирическій развертывается въ дѣйствіи, и развитіе его соразмѣрно энергіи внѣшняго драматическаго прагматизма. Мы хотимъ проникнуть за маску и за дѣйствіе, въ умопостигаемый характеръ лица, и прозрѣть его внутреннюю маску; но это уже личина Вѣчности, — не нашъ ли собственный внутренній двойникъ эта духовная, безликая личина?

Драма отрѣшается отъ явленія, отвращается отъ обнаруженія: признаковъ, что она начинается совершаться въ насъ самихъ. Прежде наше вниманіе поглощалось пластическимъ видѣніемъ: нынѣ, изъ-за прозрачнаго видѣнія, зорче глядитъ въ насъ, отражая насъ въ своемъ темномъ зеркалѣ, міровая Тайна. Намъ достаточно легкаго намека на событія, породившія агонію души,

предъ нами воплощенной, чтобы трагизмъ в с е й Жизни предсталъ намъ, воззванный внушеніемъ случайнаго примѣра и мгновеннаго напоминанія. Наше самозабвеніе тогда уже не сладостное самоотчужденіе чистаго созерцанія: подъ обаяніемъ потусторонняго взора вѣщей маски, надѣтой на лицо Ужаса, мы, сораспятые въ духѣ со всѣмъ, чтò глянуло на насъ ся глазами, требуемъ отъ художника врачеванія и очищенія въ искупительномъ, разрѣшающемъ восторгѣ. Одинъ взглядъ этой маски—и мы уже упоены діонисическимъ хмелемъ вѣчной Жертвы: подобно тѣмъ древнимъ обезумѣвшимъ, которыхъ жрецы лѣчили усиленіемъ экстаза и, направляя ихъ заблудившійся духъ, то музыкой и пляской, то иными оргіастическими воздѣйствіями, на пути «праваго безумствованія»,—исцѣляли,—мы нуждаемся въ освободительномъ чудѣ послѣдняго, мірообъятнаго д и о н и с и а б и ч е с к а г о подъема.

V

Идеалъ всѣхъ стремленій двуликъ. Духъ волилъ осознать себя какъ объектъ и какъ субъектъ. Человѣкъ ищетъ истиннаго что и хочетъ праваго какъ. Что обѣщаетъ прозрѣніе, какъ—перерожденіе. Мысль опредѣлила межи познаваемаго что. Наше время утверждаетъ свое призваніе къ религіозному творчеству тѣмъ, что снова вѣритъ въ божественныя возможности внут-

ренняго опыта: ощутить себя и міръ по повому—вотъ въ чемъ „переоцѣнка цѣнностей“, необходимая для нашего духовнаго освобожденія. И въ диеирамбическихъ очищеніяхъ мы, хотя бы на одно мгновеніе, воистину ощущаемъ себя и міръ по иному.

„Вся моя грудь откроется, и я потеряю себя, и весь міръ войдетъ въ меня пылающей Любовью, и это будетъ моя смерть, блаженный мигъ,—потому что—кто снесетъ міръ, пылающій Любовью?“

Умереть въ духѣ вмѣстѣ съ трагическою жертвой, ликомъ умирающаго Діониса, и воскреснуть въ Діонисѣ воскресающемъ—въ этомъ сущность диеирамбическаго очищенія.

„Не важно вовсе, какъ жить, когда пламя любви открыло грудь... Все, все расплавится въ горнилѣ Любви для Преображенія,—и не нужно двухъ для Любви, не нужно и міра для Любви, нужна грудь человѣческая, чтобы она могла разсѣчься и впустить творящее пламя... Огонь Любви разсудитъ все“.

Такъ говорятъ намъ маски новой драмы („Кольца“, стр. 179, 182), являющей характеристическіе симптомы выше очерченной эволюціи діонисическаго искусства: паѳосъ расширенія нашего страдальнаго Я до его міровой безпредѣльности чрезъ углубленіе личнаго страданія, отрѣшенность отъ внѣшняго ради откровеній внутреннихъ и тяготѣніе къ тому диеирамбическому разрѣшенію духа, которое снимаетъ всякое что и какъ-бы топить его

въ одномъ неизрекаемомъ какъ. Недаромъ эта драма начинается въ уютной, но слишкомъ свѣтлой и, быть можетъ, уже напоминающей корабельную каюту комнатѣ, въ окна которой, вмѣстѣ съ темными вѣтвями сосенъ, нѣжно и настойчиво вторгаются вѣянія невидимаго близкаго Моря; потомъ переноситъ зрителя, съ первыми пѣвучими жалобами пронзенной на смерть жертвы, на берегъ немолчно ропщущей Тайны,—и наконецъ увлекаетъ насъ, съ своимъ трагическимъ кораблемъ, въ темную безбрежность божественной Пучины.

VI

Чуждо природѣ драмы ставить своею цѣлью определенное утвержденіе или положительный императивъ. Раскрывая свое дионирамбическое какъ, она упраздняетъ всякое что. И новая драма, о которой мы говоримъ какъ о явленіи симптоматическомъ, какъ-бы изначала отрекаясь отъ всякаго новаго что („мнѣ хочется пѣть старую, старую, старую пѣснь—пѣснь о вѣрности, о простой и вѣрной любви“, стр. 92), не указываетъ никакого исхода изъ вскрываемой ею антиноміи любви и страсти, кромѣ единственнаго: ощутить жизнь по новому.

„Чему же ты учила меня; моя Любовь? Изъ своей тѣсноты человѣкъ научается своей свободѣ“ (стр. 193).

„Не плачьте, не плачьте: никто не знаетъ, надъ чѣмъ плакать и чему радоваться“ (стр. 204).