

Диана Оболенська

Польша, Гданьск

ЭВРИТМИЧЕСКИЙ «ТАНЕЦ» В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «МАСКИ». ЗАРИСОВКА ТЕМЫ

АБСТРАКТ:

The article *Eurythmy dance in the Andrei Bely's novel 'Masks'*. Draft deals with anthroposophy art. Eurythmy is a dance that transforms language and music into visible movement. In the novel 'Masks' Bely bases on the teaching of Rudolf Steiner and presents a transformation of novel's characters in the context of this spiritual dance.

KEY WORDS:

Rudolf Steiner, Andrei Bely, anthroposophy, eurhythm, initiation, esoteric, Masks, Korobkin.

В 1908 году в Гамбурге Рудольф Штейнер читал лекцию об Евангелии от Иоанна. В конце лекции Штейнер подошел к присутствующей в зале русской художнице Маргарите Сабашниковой-Волошиной и спросил можно ли станцевать услышанное. В вопросе Доктора (как называли его ученики) прозвучала первая мысль о новом искусстве, созданном в 1912 году и названном эвритмией. Сабашникова ответила: [...] «Я думаю, что можно протанцевать все, что чувствуешь». – «Но именно о чувствах и шла сегодня речь». Эту фразу он повторил и некоторое время постоял еще, смотря на меня, как будто чего-то ожидая. Но я ничего не спросила. Осенью того же года [...] он подошел ко мне и сказал: «Танец – это самостоятельный ритм, это – движение, центр которого – вне человека [...]». [...] Чего он ждал – я поняла позднее, через четыре года, когда на вопрос одной ученицы он изложил основы эвритмии – нового искусства движения.

Это новое искусство интенсивно развивалось с 1912 года и постепенно вбирало в себя очередные сферы деятельности: антропософскую медицину, занятия в Вальдорфских школах. Название «эвритмия» было дано женой Штейнера и впоследствии главной руководительницей эвритмического движения Марией фон Сиверс. Этимология термина уходила корнями в древнюю Грецию, где понятие это относилось к совершенству, присутствующему в ритме и проявляющемуся в человеке. Ритм являлся основой жизни земной и космической, выступал в гармонии дви-

жения планет, которая в свою очередь воздействовала на человека. Космический ритм через тело, а соотносительно и движения, походку, танец, проходил в душу слышащего.

В антропософии эвритмия стала путем проявления нового духовного человека. Опираясь на понятие физического и эфирного тела, приписывалась им соответственная роль: первое действовало в мире форм, второе – в мире движений. При помощи жестикulyций физического тела, создающих пространственные фигуры, отображалась натура эфирного тела. Воспроизведение движениями рук, ног, а также всего тела гласных и согласных основывалось на первоначальном прочувствованном осознании их истинного смысла, на отыскании основной сути, скрываемой как в буквах, так и составленных словах. Таким образом, через проникновение в глубины исторического и духовного сознания, человек вновь обретал утраченную связь с космосом. О эвритмии Штейнер говорил как о современном обновлении храмового танца.

22 августа 1913 года в Мюнхене состоялась премьера четвертой драмы-мистерии Штейнера *Пробуждение души* в эвритмической постановке. На премьере среди приглашенных присутствовали французский оккультист Эдвард Шюре, немецкий поэт Христиан Моргенштерн, польский театровед Францишек Седлецки и русский символист Андрей Белый. В то время Белый со своей будущей женой Асей Тургеневой (гражданский брак состоялся в 1914 году) уже были приверженцами антропософии и готовились к поездке в Дорнах на строительство антропософского здания Гетеанума. В своем интимном биографическом материале Белый в августе 1913 года записал: *Мы в Мюнхене. [...] С середины августа начинается курс Штейнера «О мистериях» (8 лекций); происходит постановка всех 4-х мистерий Штейнера на сцене [...] Мы усиленно слушаем все антропософские лекции и представления эвритмические; [...] уже намечается, что мы к весне переедем в Дорнах.* В Дорнахе, работая при постройке Иоанова здания Тургенева, посещает также эвритмический кружок Сиверс, в котором участницы репетируют постановки для строителей Гетеанума. В это время, слушая лекции Штейнера и непосредственно общаясь с ним и с Сиверс, Белый переживает полное посвящение в антропософскую идею нового человека. Начиная с Дорнаха и до последних дней жизни останется писатель символом и антропософом, о чем свидетельствуют высказывания самого автора и его произведения. В словах Штейнера Белый нашел возможность преобразования себя как духовного человека, возможность раскрытия космической сущности в земном существе и таким образом насыщения его духовным импульсом Христа. Антропософский контекст носят все романы Белого, написанные после 1912 года, в котором состоялась его первая встреча со Штейнером.

Маски, вторая часть московской дилогии, написанные в 1933 году также имеют свою антропософскую кодировку, частью которой является эвритмия. В аспекте возможной духовной трансформации строятся Белым судьбы главных героев романа. Их космическое направление определяют мифические образы и символы. В повторяющихся движениях, жестах, словах и звуках прорисовывается также антропософский «танец».

То, что эвритмия оказалась одной из расшифровок романов Белого, вытекает из близкого контакта писателя с этим искусством, из его теоретических работ, в том числе и *Глоссолалий. Поэме о звуке* (1917). Здесь Белый пишет: *Звук безобразен,*

беспонятен, но – осмыслен; если б он развил смысл безотносительно к данным смыслам понятий, – за листопадом словес мы могли б, пронизывая словесность, до дна пронизать себя: свою скрытую суть мы могли бы увидеть [...]. Такое понятие звука, как оболочки духовного перемещения, вводит автор и в роман *Маски*. Надо сказать, что эвритмия проявляет себя в данном тексте на трех уровнях: на уровне звука, движения и цвета. Поскольку объем доклада ограничен, стараясь раскрыть главную суть мысли, обращусь лишь к трем основным героям романа, составляющим своеобразную неразрывную зависимость, к профессору Ивану Коробкину, его брату Никанору и медсестре психиатрической больницы Серафиме.

Данная зависимость является метаморфозным совокуплением трех персонажей в одном процессе становления этапа духовного существования личности. Перерождение земного героя в космический образ проходит Иван Коробкин. Процесс этот возможен благодаря космическому посланнику каким оказалась Серафима. Отображения стадий процесса носит в себе Никанор, являясь тем самым своеобразным братом-двойником профессора. Антропософская кодировка романа скрывает в себе путь адепта, идущего дорогой посвящения, что в частности обозначает духовный метаморфоз в существо нового космического порядка, наделенное импульсом Христа. Путь от темноты к свету просматривается также на уровне эвритмических звуков и жестов. Обращая внимание на произносимые героями звуки, их движения рук, ног и в целом тела, на цвет одежды и окружающих предметов, можем построить метаморфозную зависимость этапов трансформации. Итак, Коробкин, Серафима и Никанор при разных случаях повторяют звуки: А, Э, О, Ч, выполняют эвритмические движения, обозначающие звуки: Я, Р, Х, Й, Ж, Ч. О эвритмическом подтексте произносимых звуков в романе говорит сам Коробкин: «Человек... есть... число...» – искал слов. [...] «Он – отношение числа колебаний. [...] «Скажем, – к рукам?.. Или, – скажем, – к стопе?». К примеру, Коробкина видим в следующей ситуации: *Ноги и руки разъехались; стал буквой «ха»; глас – с лицо; а лицо расширилось в исполненную выражения, провопьявшую плоть [...]*. Никанора и Серафиму часто наблюдаем в движениях скрещивания рук и ног. Такая жестикуляция соотносится с воспроизведением буквы Х. Данный звук, или в данном случае буква, в эвритмии связана со смыслом рождения и символикой Христа. Сложный и неоднородный эвритмический код создает свою дополнительную систему знаков при которой, расшифровывая звуки и жесты в порядке появления в тексте, раскрывается система этапов пути посвящения. В эвритмии *Масок* А – начало; Э – зоркость, ведущая к мысли; Й – самосознание, дух; О – схождение мировой души; Х – рождение, Христос; Ж – жизнь. Звуки эти совокупляют в одно целое два дополнительные: Р – появляющийся в именах и фамилии героев, а соотносящийся с крыльями, то есть духовностью и Я – понимаемое как «Во мне что-то высшее». Жестикуляция названных здесь героев, их «звуковые изречения» сопряжены между собой и зависят от данной ситуации. Движение Коробкина совокупно с движениями Серафимы и Никанора. «Звуковые изречения» перекликаются между произносящими их героями и скрывают контекст данного этапа посвящения. Расшифровка трансформации земного человека в существо духовное скрыта в общей антропософской кодировке, в том числе и в эвритмии. Сюжет романа составляют следующие происшествия. Профессор Коробкин вычисляет новую формулу, становящуюся смертельным изобретением. После пыток Мандро, который стара-

ется получить данное изобретение, Иван попадает в психиатрическую больницу, где за ним ухаживает медсестра Серафима и навещает брат Никанор. В больнице профессор со временем выздоравливает. На уровне антропософского контекста представленный сюжет выглядит следующим образом. Адепт Коробкин проводит жизнь на исчислениях, становящихся поиском возможной трансформации (звук А). Осознание смертельной силы, какой наделено открытие, воздвигает на адепта бремя носимых грехов. Начинается процесс трансформации, обозначенный в романе как начало крестного пути (звук Э). Мучителем и Стражем Порога, стоящим на границе темноты и света, становится Мандро. Измученный профессор (Мандро выжигает ему глаз) попадает в другое измерение и проходит собственную духовную смерть. Первоначально пребывая в психиатрической больнице, Коробкин не реагирует на внешний мир, он полностью погружен в себя, проходит трансформацию (звук Й). Появляющийся космический посланник, на что указывает его имя – Серафима (звук О), помогает Коробкину осознать новое духовное пространство. Во время выхода из больницы профессор Коробкин становится уже воплощением космического существа Архангела Михаила (звук Х, Я, Р). Его перерождение дает возможность для последующих духовных перерождений для остальных героев (звук Ж). Таким образом произносимые звуки, производимые жесты становятся расшифровкой скрытых символов космического порядка. Углубляя назначение героев, дают систему антропософских зависимостей, столь значимую для автора романа. Белый выполняет завет Учителя – несения антропософии вовне, в культуру, раскрытие ее смысла для новых адептов, с целью уяснения им возможной духовной трансформации, возможной дороги от темноты к свету. Последний роман Белого стал посвящением для антропософского движения в России, выразил и подтвердил полное причастие к духовным смыслам, звучавшим в лекциях Штейнера.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Белый, А.: *Материал биографический (интимный)*. In: Минувшее 1992, № 6, 8, 9.
 Белый, А.: *Маски*. München 1969.
 Белый, А.: *Глоссолалия*. Берлин 1922.
 Сабашникова-Волопина, М.: *Зеленая змея*. Москва 1993.
 Kořonda, S.: *Tatiana Kisseleff, Angaben für die russische Eurythmie, Татьяна Киселева, Указания к русской эвритмии*, Mit einem Beitrag von Nicole Lubić. Dornach 2006.
 Siedlecki, F.: *Misteria Rudolfa Steinera na scenie*. In: Dialog 1991, nr 11, s. 129-130.
 Siedlecki, F.: *O sztuce scenicznej. Artykuły i recenzje z lat 1910-1929*. Wrocław 1991.
 Steiner, R.: *O sztuce eurytmii*. Kraków 1988.

АЛИНА ОРЛОВСКА

Польша, Люблин

О СВОЕОБРАЗИИ СЮЖЕТНОГО СТРОЕНИЯ РУССКОЙ КОМИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ XVIII ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭМ В. МАЙКОВА И М. ЧУЛКОВА)

ABSTRACT:

The article analyses the specific plot structure of the Russian comic poem of 18th century, founded upon the European mock-heroic tradition. Significantly, even in early realizations of the genre there is a tendency to minimize and deprecate the fantastic plane, at the same time accentuating events which happen on the "realistic" one. Furthermore, the plot's attractiveness is augmented owing to the coalescence of traditional epic topoi with elements of the picaresque, the novel of manners, and folklore genres, as well as due to the theatricalization of the represented world.

KEY WORDS:

Plot structure, Russian poem, comic poem, mock-heroic tradition, epic topoi.

Русская комическая поэма XVIII века, унаследовавшая жанровую форму от западноевропейской модели жанра, уже на начальном этапе своего формирования проявила оригинальность.

А. Сумароков в трактате *Эпистола о стихотворстве*, ссылаясь на европейскую традицию, констатировал сосуществование в рамках единой классицистической жанровой системы двух равноправных инвариантов жанра, каждый из которых по-разному реализует задачу смешить читателя. В обоих случаях комическое возникало на основе несовместимости предмета и стиля высказывания, а резкость контраста усугублялась за счет обращения к народной традиции. В русской литературе не ощущалось однако так сильно противоречие между бурлеском и ироикомической поэмой. Зафиксированная в теоретических трактатах, установка на воспроизведение в рамках жанра бытовых деталей сглаживала различия между ними и сказывалась на их структуре, сюжетном строении, типологии персонажей и повествовательной стратегии.

На уровне сюжетного строения комических поэм В. Майкова и М. Чулкова, первых реализаций жанра на русской почве, складываются схемы и приемы, которые

впоследствии стали каноническими для русского комического эпоса XVIII – начала XIX века.

Простой и незамысловатый сюжет небольшой, состоящей из трех песен комической поэмы В. Майкова *Игрок ломбера* представляет похождения молодого Леандра, страстного игрока, который три дня и три ночи проводит за картами. Проигравшийся герой неожиданно переносится Морфеем в Храм ломбера и преисподнюю картежников. Мистическое странствие героя, опекаемого персонифицированными ломберными фигурами по тайнам ломбера и inferнальному пространству, дает возможность представить ряд ярких сатирических сцен из жизни игроков, а также произнести в финале поэмы поучение о пагубности карточной игры, если не сочетаются с ней разум и чувство меры.

Сосредоточенная вокруг протагониста и его походов фабула *Игрока ломбера*, контаминирует и сатирически, изредка гротескно, обыгрывает общие места эпической поэмы. Последовательность развития хронологически упорядоченного сюжета обусловлена эпической первоосновой.¹ Перипетии героя от падения, через странствия-испытания, способствующие раскрытию его героического начала и позволяющие ему усовершенствоваться и возродиться, к постижению нового статуса, однозначно ориентированы. Фантастическое восхождение Леандра вверх, к храму, т.е. идеалу, дает герою знания и убежденность, а затем нисхождение в преисподнюю, позволяет ему опознаться и приобрести знания необходимые в реальном мире. Сюжет *Игрока ломбера*, доказывает М. Ди Сальво, складывается как цепь пародийно-дидактических встреч и испытаний, которые способствуют возрастанию самосознания героя. При том автор пародирует как приемы эпической поэмы, так и других жанров, в том числе философской повести. [Ди Сальво 1992-1993: 465]

Сюжетное строение *Игрока ломбера*, характер мотивов, прежде всего центрального, карточной партии-битвы, показывает, что Майков создает традиционное по своей структуре произведение, реализующее в рамках жанровой нормы функцию *docere*. Реально-бытовая окраска яркой сатирической картины партии ломбера в начале поэмы намекает на художественный метод зрелой поэмы В. Майкова *Елисей, или раздраженный Вакх* (1771).

В *Елисее*... проявляется генетическое родство как с ироикомической поэмой Булало, как и бурлеском Скаррона, при чем оба инварианта органически сочетаются. [Ермоленко 1991: 26] Поэма повествует о проделках молодого ямщика – пьяницы, кулачного борца, буяна и страстного любовника, который по воле Вакха опустошает погреб и винные склады петербургских откупщиков, в финале поэмы лишившись магического средства, гарантирующего ему безнаказанность, отдается в солдаты.

Тенденция к поискам новаторских решений, усиливающих занимательность сюжета, обнаруживается уже в заглавии поэмы. Введение в заглавие имен двух героев, Елисея и Вакха, намекает на равноценность обоих персонажей в структуре сюжета, что противоречит декларированной нормативной поэтикой концентрации событий вокруг протагониста. В итоге, в поэме Майкова выстраиваются две сюжетные линии – Елисея (более обширная) и Вакха.

Фантастической сюжетной линии Майков, вопреки установкам нормативной поэтики, уделяет мало внимания. Она ограничивается небольшими фрагментами первой, третьей и пятой песен. Похождения главного героя только отчасти обу-

словливаются замыслами Вакха. Бог вина своей волею не столько предопределяет судьбы героя, сколько использует его незаурядные способности, чтобы отомстить наносящим ему вред откупщикам. Гермес помогает бравому ямщику освободиться из тюрьмы и объятий сладострастной начальницы Калинкина дома, Зевес лишает героя шапки-невидимки и посылает его в рекруты. Божественные персонажи в такие моменты сохраняют свое традиционное амплуа – они повелители действий эпического героя (Вакх), чудесные помощники (Гермес), антагонисты (Зевес).

Художественная форма фантастического плана детерминирована поэтикой бурлеска. Мифологические персонажи подвергаются снижающей травестии, а тривиализация божественного плана реализуется прежде всего путем его указания в шутовском костюме (маскарадное ряжение олимпийцев, подчеркнутая телесность их действий и эмоций). В итоге совершается депрециация функции божественной машинерии, а оба плана, реальный и фантастический, сближаются.

Сюжетная линия Елисея обильна зато неожиданными поворотами действия. Ее направленность обуславливается похождениями лихого ямщика, которые в свою очередь, проверяют и модифицируют представления о нем и его позиции в мире. По ходу сюжета он: ямщик – узник – любовник – кулачный боец – модный франт – любовник-невидимка – главарь шайки пьяниц – опять кулачный боец – солдат. На каждом этапе герой вынужден проявлять свои незаурядные способности, состязаться с противниками, которые оказываются на привилегированной позиции в общественной иерархии, побеждать их силой, смекалкой, иногда с помощью магической шапки-невидимки. Этапами странствия героя оказываются кабак, тюрьма, исправительный дом для распутных жен, который на первых парах воспринимается им как монастырь, а затем становится для него очередной тюрьмой, лес, купеческий дом в Петербурге, опять кабак на окраине города, и в конце солдатские казармы, куда не по своей воле он попадает. Обильно насыщенный забавными перипетиями сюжет, сочетавший героические подвиги с эротическими приключениями, намеренное переплетение и наслаивание разных по своей природе жанровых клише (эпической поэмы, былины, плутовского романа, комической новеллы) [*История русской литературы в 10 томах* 1947: 213-215; Ермоленко 1991: 26; Николаев 1986/5: 77-78] придают сатирическо-комический оттенок изображаемому миру.

На уровне реального мира особой значимостью наделяется время [Николаев 1986/5: 77]. Временные рамки происходящего фиксируются деталями городских народных праздников. Приключения Елисея начинаются в масленицу, их финал совпадает с весенне-летним гулянием. Последовательность народного календаря обуславливает расчленение истории Елисея на цепь обособленных эпизодов. В итоге, составляющие композиционную раму кабак и праздничная рыночная площадь становятся фоном, подчеркивающим жизнерадостность и буйное веселье народных гуляний, а тюрьма, исправительный дом для проституток, купеческий дом, кирпичный завод, где оказалась жена Елисея, указывают темные стороны русской действительности. Именно они, а также два вводных рассказа (Елисея о деревенской битве и исповедь его жены) и перипетии начальницы и молодой купеческой жены, усугубляют сатирическую направленность поэмы. Таким образом, применяя возможности, созданные комической поэмой, Майков затрагивал важные для просветителей проблемы, раскрывал перед читателями мир городских низов и заодно оригинально «вписывался» в русло сатирического направления в русской

литературе XVIII века, предвещая те перемены, которые произойдут в ней в конце XVIII – начале XIX века:

Яркое и достоверное описание народной жизни говорит о новаторстве Майкова и национальной самобытности созданной им поэмы [...] Эти эпизоды свидетельствуют о том, что изображение русского простонародного быта было одной из важнейших художественных задач жанра ироикомической поэмы. [Ермоленко 1991: 26.]

Поэмы М. Чулкова *Стихи на качели*, *Стихи на Семик* и *Плачевное падение стихотворцев*, не представляя особой художественной ценности, являются однако интересным этапом становления жанра комической поэмы в русской литературе.

В поэме *Плачевное падение стихотворцев* действие перенесено в условное пространство. Где-то между Парнасом и Олимпом народная толпа следит за появлением чудовищного всадника, гротескно-комического представления о сущности поэтического творчества. Поднявшаяся на площади суматоха заставляет Юпитера проявить активность и включиться в действие. Он вынужден сразиться с новыми гигантами – бездарными наглыми поэтами, которые на своих «пегасах» (свиньях, коровах и волах) штурмуют Парнас. Разгневанный Юпитер, как «купец выбрасывающий гнилые огурцы», прогоняет их с Парнаса.

Связь реального и чудесного планов в поэме Чулкова мотивирована лишь фигурой поэта-повествователя. Он соучастник происходящего на площади, а затем, по приглашению музы, очевидец деяний Юпитера на Парнасе.

Предельно скудный сюжет строится на механическом сочетании традиционных жанровых клише эпической поэмы. События на уровне человеческого мира намекают на эпические схемы (топос предсказания будущего, появление таинственного мужа, описание всадника, его доспехов и коня, штурм и битвы), зато обряженный в народные костюмы и перенесенный в условия простонародной жизни фантастический мир полностью теряет свое амплуа. Отвлеченность совершавшегося не снимает однако с образа представляемой действительности окраски актуальности, что в итоге придает ему яркую, явно выраженную сатирическую направленность против литературных антагонистов.

В *Стихах на качели* и *Стихах на Семик* сюжетная линия слабо обозначается. Композиционной доминантой в обоих поэмах является повествователь – несмышленный, но предприимчивый поэт, который открыто заявляет о своем пренебрежении к поэтическим нормам и меркантильном отношении к искусству. Он наделяется новыми функциями: он одновременно участник и свидетель народных гуляний, нацелен на описание праздника и демонстрацию своих потенциальных возможностей управлять по своей воле миром произведения. Его цель – удовлетворить вкусам необразованной спутницы «кумушки-голубушки» и добиться денег. Он и его прогулки по праздничной площади становятся опорой аморфного по своему характеру сюжета.

В названных поэмах Чулкова значение имеет не скудный событийный план (он ограничивается информацией о прогулке поэта по праздничной площади), а увиденное героем. Тем способом на первый план выдвигаются колоритные зарисовки народных обрядов, игр, драк, стола, экспонирование типичности их участников. Этим фактором обуславливается, в свою очередь, мозаичность композиционной структуры.