

Свенцицкая Э.М.

Учебно-научный институт филологии и журналистики
Таврического национального университета имени В.И. Вернадского

ПРОБЛЕМА ДЕЙСТВЕННОГО СЛОВА В ДРАМЕ «БАЛАГАНЧИК» А. БЛОКА

Статья посвящена анализу драмы А. Блока «Балаганчик» как художественного целого. Ценностный центр этого произведения – проблема слова, которое тяготеет к античному Логосу и несет в себе интенцию преобразования действительности. Мир искусства осмысливается в драме как множественность преобразований. Но эти преобразования являются имитацией, поскольку происходят в мире неопределенности. Таким образом, выявляется трагедийность существования действенного слова в пределах литературной реальности.

Ключевые слова: художественное целое, автор, театральность, карнавал, теургия.

Постановка проблемы. Драму «Балаганчик» современники восприняли как пародию на теургические чаяния символистов и на себя-символиста. Примерно в этом ключе ее воспринимают и литературоведы. Так, Д. Магомедова пишет: «Кошунственное осмеяние и пародирование важнейших мотивов «Стихов и Прекрасной Дамы» происходит и в стихах «Нечаянной радости», и в драме «Балаганчик». Ожидаемая мистиками «Дева далекой страны» оказывается сначала «Коломбиной, невестой Пьеро, а затем мертвой картонной куклой. Мир «далей», «весны», плывущей в вышине, о котором поет Арлекин, просто нарисован на бумаге, кровь паяца оказывается клюквенным соком, рыцарский шлем сделан из картона, меч деревянный. Все атрибуты Рыцаря и Дамы из ранних стихов Блока на глазах мертвеют, обнаруживают свою призрачность, «кукольность», искусственность. Подлинной оказывается грустная песенка Пьеро, горюющего над гибелью призраков» [1, с. 28]. Ироническое начало в произведении подчеркивает Н.И. Фадеева-Ищук в статье «Театр ближайшего будущего» А. Блока». Выявляя в «Балаганчике» различные типы театральности (мелодраму, народный театр, символический театр), различные сюжетные планы (мистики, Пьеро и Арлекин, Автор), исследовательница констатирует противоречивость блоковской эстетики театра. Ирония становится всеобъемлющей благодаря столкновению этих различных планов, а также романтического несоответствия замысла его осуществлению: «Ориентированная на традиционный русский театр – балаган – она заключает

в себе, начиная с речевого уровня и заканчивая неопределенным жанровым, глубокую иронию» [2, с. 97]; «Выступая в защиту традиционного театра, Блок тем не менее оказывается в классической ситуации драматической иронии, когда желаемое и достигнутое разительно не совпадает...» [2, с. 99].

Постановка задания. Цель данной статьи – проанализировать драму «Балаганчик» как художественное целое, выявить смысловое наполнение многослойности пьесы, представить ценностным центром переживание действенного слова – слова, призванного к преобразованию бытия, – внутри поэтического универсума.

Изложение основного материала. Уже само название драмы, так же как список действующих лиц и ее первая ремарка, подчеркивают, что действие происходит не на самом деле – все здесь театр, искусство: «Мистики обоюбого пола в сюртуках и модных платьях, а потом в масках и маскарадных костюмах...» «Обыкновенная театральная комната с тремя стенами, окном и дверью». Эта отрефлектированная, подчеркнутая театральность, по-видимому, четко очерчивает пределы происходящего: мир искусства в целом (даже даль в окне комнаты в конце пьесы оказывается нарисованной, – то есть герои буквально живут в искусстве).

В этой реальности вполне естественно сосуществование в одном пространстве и времени узнаваемых жизненных персонажей и героев произведений искусства, о чем заявлено сразу в первой ремарке, где соседствуют Мистики и

Пьеро (персонаж комедии дель-арте): «У освещенного стола с сосредоточенным видом сидят мистики обоюга пола – в сюртуках и модных платьях. Несколько поодаль, у окна, сидит Пьеро в белом балахоне...». Парадоксально, что герои «из жизни» и герои «из искусства» здесь совершенно равноправны, а Автор, по идее, творец этого мира, всячески третируется. (Пьеро «не обратил внимание на автора. Сидит и мечтательно вздыхает», «Высунувшаяся из-за занавеса рука хватается автора за шиворот. Он с криком исчезает за кулисой»). Ему отказано даже в праве на понимание происходящего на сцене, что явно развенчивает авторские претензии на то, чтобы действительно главенствовать в этом мире, он действительно в нем живет – и только.

Еще одна черта этой жизни в искусстве – временная пластичность: в начале, как мы видели, соединены современность и барокко, затем, при появлении третьей пары влюбленных, появляется средневековье: «В среде танцующих обнаружилась третья пара влюбленных. Они сидят посреди сцены. Средневековье. Задумчиво склонившись, она следит за его движениями». Затем действие переходит в современность. Точно также пластично и пространство: в начале пьесы перед нами обыкновенная комната, затем в этой же комнате происходит бал, и она наполняется масками, рыцарями, дамами, паяцами, в ней появляется «скамья, где обыкновенно целуются Венера и Тангейзер». В одной из финальных ремарок действие происходит в комнате и за ее окном одновременно: «Ночь истекает, копошится утро. На фоне занимающейся зари стоит, чуть колеблемая дорассветным ветром, – Смерть, в длинных белых пеленах, с матовым женственным лицом... Все бросились в ужасе в разные стороны. Рыцарь споткнулся о деревянный меч. Дамы разроняли цветы по всей сцене».

Превращения происходят в пьесе не только на пространственно-временном уровне. Мир искусства осмысливается именно как стихия превращений: «Дева из дальней страны» – Смерть – превращается в Коломбину, Коломбина становится картонной куклой. На этой триаде превращений, собственно, строится фабула пьесы. Превращения эти выглядят как перетекания друг в друга различных ипостасей какой-то одной женственной сущности, при этом демонстрируется внутренняя связь этих ипостасей между собой: Смерть оживает, становясь Коломбиной, живая девушка оказывается куклой. Тут действует карнавальная амбивалентность, и в принципе здесь, возможно,

присутствует рефлексия над карнавальностью эпохи, потому что здесь есть, пожалуй, главная из составляющих карнавального мироощущения – игра со смертью, притом серьезная игра. Смерть куклы, кукольность смерти – этот оборотный мотив пронизывает драму, начиная от картонной Коломбины, упавшей в снег, и до паяца, истекающего клюквенным соком. И то, что Смерть превращается в куклу, и Коломбина превращается в куклу, не снимает страха смерти, но ведет к пониманию, что есть вещи страшнее смерти. Кукольность – сущность происходящего в мире искусства. И проблема не в том, что «все это у нас ненастоящее», а в том, что это действительно ненастоящее, иллюзорное, кукольное и есть самое настоящее, самая суть мира, из которого выход один – как Арлекин, «вверх ногами в пустоту». И еще один момент, который в пьесе А. Блоком не педалируется, но прочитывается достаточно четко: картонная кукла в конце концов забыта на заснеженной улице, забыта настолько прочно, что о ней даже речи нет в финале, Пьеро горюет о живой невесте, превратившейся в куклу, сама же кукла оказывается никому не нужной. Это и есть нечто более страшное, чем смерть, потому что смерть – все-таки хоть какая-то определенность. Судьба куклы – и, если вспомнить логику пьесы, мира искусства – столь же тяжела, как смерть, но при этом именно неопределенна, это и существование, и несуществование одновременно, при жуткой и абсурдной реакции любящих Пьеро и Арлекина:

«И под пляску морозных иголок,
Вкруг подруги картонной моей –
Он звенел и высоко прыгал,
Я за ним плясал вкруг саней!».

Тут, собственно, начинается изнаночный, действительно потусторонний мир, где все реакции противоположны обычным: «Не могла удержаться сидя!.. Я не мог сдержать свой смех»; «И мы пели на улице сонной: «Ах какая стряслась беда!». В сущности, это еще мир жестокого смеха – иронии, когда смеются именно тогда, когда больно (статья «Ирония»: «Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним» [3, т. 5, с. 348]).

Начало пьесы (что, возможно, и дало основание говорить о пародийности) прочитывается в контексте теургических ожиданий символизма. Мистики, ожидающие Ее, – ожидают с Ее приходом «нового неба и новой земли». Для Пьеро, ожидающего невесту, тоже с ее приходом должно начаться преображение, но в более конкретном, жизненном масштабе (не говоря о том, что «неве-

ста» – одно из наименований Вечной Женственности у А. Блока и В. Соловьева). Характерно, что и реакции на ее появление сопоставимые и в чем-то родственные: «Восторженный Пьеро молитвенно опускается на колени. Заметно, что слезы душат его. Все для него – неизреченно»; «Мистики в ужасе откликнулись на спинки стульев. У одного беспомощно болтается нога. Другой производит странные движения рукой. Третий выкатил глаза». И тот, и другие ведут себя как люди, извлеченные из обыденного порядка вещей в совершенно иной порядок. Но преобразования не совершаются не только потому, что теургическая ситуация накладывается на фабулу комедии дель-арте: то ли Она выбирает своих рыцарей, то ли Арлекин уводит у Пьеро Коломбину.

Кроме того, преобразование ведь все-таки есть реальное изменение сущности, а здесь происходит нечто совершенно иное. Сущность – едина и неопределенна, в явившемся каждый видит свое. Объективно это: «Необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом матовой белизны. Она в белом. Равнодушен взор спокойных глаз. За плечами лежит заплетенная коса» (ремарка). Но мистики говорят: «Прибыла... Это смерть», а Пьеро: «Это – Коломбина! Это – моя невеста!». И понять, что есть явившееся на самом деле, нет никакой возможности, как говорит Пьеро: «Или вы правы, и я – несчастный сумасшедший! Или вы сошли с ума – и я одинокий, непонятый вздыхатель». То есть, все зависит от того, кто смотрит, а не от того, на что смотрят, и именно потому объект ожиданий в конце концов оказывается куклой, забытой на заснеженной улице, а сцену заполняют маски, факельное шествие – карнавал, торжество жизненного хаоса. Проблема именно в том, что в мире неопределенности, в мире, где неотличимы «ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба» (3, т. 5, с. 346), где одно превращается в другое, нет возможности совершить преобразование, когда объект преобразования текуч и изменчив.

Ситуация несвершающегося преобразования повторяется в финале драмы, но в несколько измененном виде. Прежде всего, становится ясно, что за пределами мира, в котором дали нарисованы на бумаге, то есть мира, существующего по законам искусства, – ничего нет, «пустота». Именно из этой пустоты и возникает та, которую ожидали в начале: «На фоне занимающейся зари стоит, чуть колеблемая дорассветным ветром, – Смерть, в длинных белых пеленах, с матовым женственным лицом и с косой на плече». Обратим внима-

ние на сходство данного описания с описанием девушки в начале пьесы: матовость лица, белый цвет одежд и т.д. То есть перед нами действительно являются две ипостаси чего-то единого, как едины Смерть и Красота (характерно, что Мистики воспринимают явившуюся им Смерть прежде всего эстетически: «О, как мрамор – черты»... «О, какой чистоты и какой белизны!...»).

Второе явление Смерти происходит объективно, здесь нет той зависящей от взгляда неопределенности, которая была в начале пьесы. Однако явление ее никому не нужно, никто ее не ждет, мистики давно растворились среди масок. Единственный, кто ее встречает, – это Пьеро: «Как из земли выросший Пьеро медленно идет через всю сцену, простирая руки к Смерти. По мере его приближения черты Ее начинают оживать. Румянец заиграл на матовости щек. Серебряная коса теряется в стелющемся утреннем тумане. На фоне зари, в нише окна, стоит с тихой улыбкой на красивом лице красивая девушка – Коломбина».

Действительно, произошло преобразование. Произошло оно потому, что Пьеро добровольно пошел навстречу смерти, хотя, возможно, он пошел навстречу Коломбине, ведь для Пьеро явившаяся – именно Коломбина. И тогда превращение можно воспринимать как торжество истинной творческой воли: именно она претворяет самое мертвое – Смерть – в живое. То, что реально для личности, в конце концов становится объективной реальностью.

Но торжество это, по сути дела, мгновенно. Уничтожает, сводит на нет только что совершившееся преобразование, так же как и разрушает мир пьесы, вмешательство Автора: «Автор хочет соединить руки Коломбины и Пьеро. Но внезапно все декорации взрываются и улетают вверх. Маски разбегаются». Отсюда следует, что автор – это лишь порождающий импульс, он не властен влиять ни на процесс созидания мира произведения, ему не дано даже адекватного понимания происходящего, и уж во всяком случае он не властен завершить этот мир по собственному намерению, тем более, что подлинный финал происходит уже при полном отсутствии Автора, после того, как «автор убегает стремительно». Заметим, что в пьесе наименование этого персонажа пишется и с большой буквы (как Пьеро, Коломбина – как имя героя), и с ма-ленькой, причем написание с ма-ленькой – в авторском, то есть в блоковском тексте – как будто бы поэт имеет в виду самого себя. И тогда здесь действительно очень мрачный юмор, очень злая насмешка над самим собой: мир

произведения творится сам из себя, противится авторскому вмешательству, всячески претендует на самостоятельное существование и существование безальтернативное – для чего и необходим этот разрыв связей с автором и всяческое его третирование вплоть до отрицания его существования.

Отсюда в принципе очень недалеко до постмодернистской «смерти автора», но разница в том, что здесь автор сам воссоздает процесс собственного уничтожения, сам описывает свою смерть. Его присутствие в произведении обнаруживается через описание его собственного уничтожения. Данная ситуация вполне закономерна, так как все действие драмы с самого начала разворачивается под знаком теургии. Магическое же слово, которое ее может осуществить и которое является нереализуемой перспективой данного поэтического слова, предполагает растворение индивидуальности в коллективной творческой воле, почему и возникает такая множественность авторов уже внутри эстетической реальности, которая как будто бы сама изгоняет из себя автора.

В финале драмы нет ни Смерти, ни Коломбины. От совершившегося только что преобразования не остается и следа. Вне декораций, которые «разлетелись», значит, вне «театра», остается один Пьеро, поющий о своей картонной невесте. Получается, что и Пьеро не заметил совершенного им же преобразования Коломбины, которая мгновение назад была живой. Ведь его монолог начинается обращением к Арлекину и отсылает к тому моменту, когда они вместе блуждали по улицам:

«Куда ты завел? Как угадать?

Ты предал меня коварной судьбе».

Получается, что с окончания монолога Пьеро об этих блужданиях и до его финального монолога для него продолжались эти блуждания (на что косвенно указывает фраза:

«И всю ночь по улицам снежным

Мы брели, Арлекин и Пьеро», –

а также ремарка: «Как из земли выросший Пьеро медленно идет через всю сцену...»), и все происходящее между этими монологами накладывалось на эти ночные блуждания. То, что происходит на сцене, можно охарактеризовать как кульминацию карнавальности (маски, факельное шествие) и одновременно ощущения непрочно-сти всего этого театрального мира (выпадение Арлекина в окно, Паяц, истекающий клюквенным соком). Общее в этих параллельных ситуациях – потеря себя, потеря границ собственной личности (не зря в третьей паре возлюбленная – по сути

дела, эхо своего любимого, а перед уходом Пьеро «кажется, что на стульях висят пустые сюртуки» вместо людей).

Именно поэтому Пьеро и не замечает оживления Коломбины: потеряв себя, он продолжает блуждать по снежным улицам. И главное, почему происшедшее преобразование оказалось нестойким, незамеченным и никому ненужным: оно произошло в космосе искусства, то есть не на самом деле, а как бы разыграно в театре (ведь не только здесь кукольная смерть, но и живая девушка – тоже кукла). Но кроме театра, кроме искусства, этому преобразению происходит негде – а здесь оно не может происходить в силу неопределенности, подвижности и текучести феноменов этого мира.

И даже когда разлетаются декорации, сцена все-таки остается, следовательно, и то, о чем говорится в этот момент, является альтернативой театральности мира, а точнее, это единственное, что остается в этом мире человеку – перед лицом всеобщей кукольности. В финальном монологе Пьеро говорит о Коломбине, с одной стороны, как о живой девушке, как о невесте, ушедшей с другим:

«Бедняжка Пьеро, довольно лежать,

Пойди, поищи невесту себе.

Ах, как светла – та, что ушла

(Звонящий товарищ ее увел)...».

Но с другой стороны, она для него – картонная кукла, и момент ее превращения в куклу он продолжает переживать в этом монологе:

«Упала она (из картона была),

А я над ней смеяться пришел»;

«А встать она уж никак не могла

Она картонной невестой была».

Что следует из этой двойственности? Пьеро жалеет картонную куклу так, как будто она живая девушка. Эта живая человеческая жалость направлена не просто на куклу – на персонаж комедии дель арте, то есть на нечто изначально не живое, а сотворенное и разыгранное в чужом слове, и так и не ставшее живым в поэтическом слове вновь создаваемом. Собственно, такова главная проблема пьесы: сохранить живые чувства, сохранить переживание жизни в направленности его на то, что есть заведомо не жизнь, а лишь поэтическое слово, которое никогда не станет жизнью. И важно, осознав, что поэтическое слово – лишь тень подлинного преобразования, теургии, творцу этого слова не стать тенью личности, направить жизненный импульс на творчество эстетической реальности.

Выводы. Проведенное исследование дало возможность сделать следующие выводы. Если у А. Белого балаганом оборачивалась мистерия, то у А. Блока им становится именно жажда теургии в пределах искусства и в той ситуации, когда она связана с символическим словом, и является, скорее, интуицией поэтической философии. А. Блоком переживается промежуточный характер поэтического слова, которое на

фоне слова теурга выглядит как нечто недостаточное, творящее не феномены, а фантомы, призраки (образ, создавший в поэтическом слове, таким представляется на фоне феномена, творимого словом теурга). И А. Блок эту суть поэтического слова осознает как трагедию, из которой «исхода нет», кроме создания поэтического слова, воссоздающего переживание этой трагедии.

Список литературы:

1. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. 221 с.
2. Фадеева-Ищук Н.И. «Театр ближайшего будущего» А. Блока // Александр Блок и мировая культура: Материалы научной конференции, 14-17 марта 2000 г. / Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого; Отв. ред. В.В. Мусатов; Сост. Т.В. Игошева. Великий Новгород, 2000. С. 94–101.
3. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Л.: Гос. издательство художественной литературы, 1960–1963.

ПРОБЛЕМА ДІЄВОГО СЛОВА В ДРАМІ «БАЛАГАНЧИК» О. БЛОКА

Стаття присвячена аналізу драми О. Блока «Балаганчик» як художнього цілого. Ціннісний центр цього твору – проблема слова, яке тяжіє до античного Логосу, яке несе в собі інтенцію перетворення дійсності. Світ мистецтва осмислюється в драмі як множинність перетворень. Але ці перетворення є імітацією, оскільки відбуваються в світі невизначеності. Таким чином, виявляється трагедійність існування дієвого слова в межах літературної реальності.

Ключові слова: художнє ціле, автор, театральність, карнавал, теургія.

THE PROBLEM OF THE ACTIVE WORD IN A. BLOCK'S PLAY "LITTLE SHOW-BOOTH"

The article is devoted to the analysis of A. Block's play "Little Show-Booth" as an artistic whole. The value center of this work is the problem of the word that tends to the ancient Logos, which carries the intention of transforming reality. The world of art is interpreted in the drama as the multiplicity of transformations. But these transformations are a simulation, since there are uncertainties in the world. The author reveals the tragic nature of the existence of the active world within the literary reality.

Key words: artistic whole, author, theatricality, carnival, theurgy.