

О.С. Рощина

Новосибирский государственный педагогический университет

Специфика иронии в драме А.А. Блока «Балаганчик»

Сам Блок отмечал, что его драмы 1906 года («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка») «объединены тем насмешливым тоном, который, быть может, роднит их с романтизмом, с тою «трансцендентальной иронией», о которой говорили романтики». Это единство, по его мнению, выражается в том, что главные герои всех трех пьес «ищут жизни прекрасной, свободной и светлой... Для всех трех прекрасная жизнь есть воплощение образа Вечной Женственности» [Блок, 1960-1963а, с. 434].

Для Ф. Шлегеля, теоретически обосновавшего концепцию романтической иронии, она является сущностью, как философского знания, так и художественного творчества, где любая идея осмысливается как «понятие, доведенное до иронии в своей завершенности, абсолютный синтез абсолютных антитез, постоянно воспроизводящая себя смена двух борющихся мыслей» [Шлегель, 1983, с. 296]. В этой концепции иронии актуальными оказываются не столько «абсолютные антитезы», сколько синтезированное их восприятие, что и обуславливает романтическую (точнее, раннеромантическую) картину мира как «бесконечно полного хаоса», цельного и гармоничного в своей основе.

Многие исследователи [Волков, 1926; Громов, 1961; Рубцов, 1968; Горелов, 1970; Родина, 1972; Фролов, 1979; Федоров, 1980; Соловьев, 1980] считают, что в «Балаганчике» ирония направлена на засилье мистики, условность сцены, и автором «осмеивается балаганная искусственность, нелепость, мертвенность маскарадных эмоций и масок, скрывающих подлинный лик бытия. «Балаганчик» был первым ударом не только по утратившим для поэта значение мистическим представлениям, ... но и смело высказанным протестом против лирической уединенности, бесперспективности самоуглубления» [Заровная, 1981, с. 11-12]. Другие [Орлов, 1978; Долгополов, 1980] склонны усматривать в любовном треугольнике Пьеро – Коломба – Арлекин отображение отношений Блока, Любови Дмитриевны и Белого. Но такая сугубо автобиографическая интерпретация пьесы, на наш взгляд, слишком сужает и обедняет блоковское мировидение. Вряд ли можно согласиться с тем, что в этой пьесе осмеиваются «мистические представления», «недовоплощенность личности» или «лирическая уединенность», поскольку эта пьеса, как и подавляющее большинство стихотворений первой книги стихов, построена на принципе «абсолютного синтеза абсолютных антитез», выявляющего не только противоположность «косной материи» и «звонкой лирики» [Блок, 1960-1963б, с. 170], но и их взаимодополнительность, образующую всю полноту бытия и многоуровневость его смыслов.

С точки зрения пространственно-временной организации пьесы многоуровневость смысла задается одновременным совмещением и противопоставлением разнообразных хронотопов. Так, мистики, Пьеро, Коломбина и Арлекин находятся в замкнутом пространстве «обыкновенной театральной комнаты» ночью, и в то же время Пьеро, Коломбина и Арлекин – еще и во внесценическом пространстве «улиц сонных» и «распутий в серых сумерках зимнего дня». Арлекин оказывается еще в пространстве бала, где находятся маски и паяц, при этом первая пара масок пребывает во времени «вечерней зари», вторая – ночи, третья – «на исходе этой зловещей ночи». Автор находится на авансцене и в пространстве кулис, и все персонажи – в пространстве сцены.

Также в пьесе достаточно значим мотив круга, выявляющий взаимодополнительность и смысловую парность различных персонажей. Пьеро и Коломбина связаны «назначенным кругом», Арлекин и Коломбина – «венчальным перстнем-кольцом», голубая и розовая маски – куполами и встречами, красная и черная маски – «очарованным кругом», дама и рыцарь – «пониманием значения начертанного круга». К этого рода смысловым «кругам» можно отнести связанность Пьеро и мистиков ожиданием встречи и связанность Пьеро и Арлекина «неразлучностью на много дней». За пределами этих смысловых кругов остается лишь Автор (персонаж), профанирующий любой смысл.

Характерно, что всякая парность персонажей сопровождается добавлением к ним разнообразных третьих лиц, которые выполняют одну из двух функций: в одном случае – отрицают поле смыслового круга парных персонажей, но тем самым и утверждают их общность, в другом случае – отрицают именно парность и тем самым обнажают их раздельность и несовместимость. Таким образом создаются новые смыслы, пересекающие и углубляющие семантическое поле прежних. Каждый уровень отношений, заданный парностью персонажей, становится многомерным, прежние смысловые «круги» трансформируются в своеобразные «сферы» смыслов, где парность как утверждается, так и отрицается, и тем самым противоположности удерживаются в некоем смысловом единстве (основной принцип иронии). Так, появление и реплики Автора по контрасту лишь подчеркивают серьезность и значимость ожиданий Пьеро и мистиков. Но в то же время появление Коломбины выявляет принципиальную противоположность их установок. В отношениях Пьеро, Коломбины и Арлекина каждый из этих персонажей выявляет как парность, так и раздельность двух других, образуя с каждым из них свою пару. Намерение Коломбины уйти с Пьеро, а потом уход с Арлекином опровергает восприятие ее мистиками как смерти, но ее превращение в «картонную невесту» и Смерть подтверждает действительность этого определения.

Характерно, что Коломбина почти безответна и бездейственна. Она произносит лишь одну реплику, обращенную к Пьеро – «я не оставлю тебя», – и по существу совершает лишь одно действие – уходит с Арлекином. Причем оба эти волеизъявления оказываются противоположными друг другу в своей смысловой определенности. Превращения же, которые происходят с ней, совершаются не столько по ее воле, сколько в соответствии с неким глубинно-сущностным законом бытия, который и выявляет развитие сюжета пьесы.

Пьеро и Арлекин, будучи соперниками, вместе смеются и грустят о «картонной невесте». Причем по отношению к паре Пьеро – Коломбина помимо Арлекина появляется еще «кто-то» третий. Свой последний монолог Пьеро начинает обращением к «нему»: «Куда ты завел? Как угадать? // Ты предал меня коварной судьбе. // Бедняжка Пьеро, довольно лежать, // Пойди, поищи невесту себе». Актуализация «его» вне сценических декораций в конце пьесы, с одной стороны, утверждает отношения Пьеро, Коломбины и Арлекина как любовного треугольника, но, с другой стороны, и снимает этот план значений. Поскольку «коварство

судьбы» и побуждение «пойти поискать невесту себе» могут быть соотнесены в одном случае с упоминаемым в этом монологе уходом Коломбины, и таким образом описывать отношения внутри любовного треугольника. В другом случае уход Коломбины может быть соотнесен с ее ипостасью «картонной невесты», что относится уже ко всему сюжету пьесы. Таким образом, этот монолог Пьеро и его бессловесная песня на дудочке «о своем бледном лице, о тяжелой жизни и о невесте своей Коломбине» соединяют все разнородные значения в единый бесконечный смысл, вся глубина и многозначность которого не поддаются окончательной изреченности на вербальном уровне, и потому только и могут быть обозначены совмещением разнородных значений или обращением к внесловесному плану выражения («на дудочке»).

Определенность значений и их отдельность друг от друга как раз и связаны с проявлением картонности-смерти как нивелированием многомерности смысла. И наряду с этим почти для всех персонажей существует настоятельная необходимость выявить несказанное, сущностное. Поэтому весь художественный мир пьесы балансирует на грани подлинности – картонности как бесконечности – завершенности смысла и в конечном итоге бытия – небытия. Мистики превращаются в «пустые сюртуки», которые «безжизненно повисли на стульях», маски «кажутся куклами из этнографического музея», Арлекин, прыгнув в окно, улетает «вверх ногами в пустоту», «все декорации взвиваются и улетают вверх», но остается Пьеро, играющий на дудочке свою песню.

При этом в процессе действия Пьеро дважды «валится», тоже становясь на какое-то время «картонным», кукольным, но впоследствии подымается. Первый раз он «валится» от руки Арлекина в тот момент, когда Коломбина уходит от него, второй раз – после попытки соединения его и Коломбины Автором и исчезновения декораций. В обоих случаях эти падения, сопрягаемые с возможностью того или иного разрешения ситуации любовного треугольника, оказываются связаны с сужением смысла до какой-либо окончательной определенности. Но последующие подымания Пьеро выявляют как неоконченность действия, так и углубление и расширение обозначенных ранее смыслов до бесконечности путем соединения их в динамическое единство.

Характерно, что Коломбина именно после ухода от Пьеро и получения всех возможных разрозненных смысловых определений ее (как Смерти, невесты Пьеро, подруги Арлекина) из «необыкновенно красивой девушки с простым и тихим лицом матовой белизны» превращается в «картонную невесту». И только при встрече с Пьеро, способным оцельнять все разнородные значения в единый бесконечный смысл, Смерть вновь превращается в «красивую девушку – Коломбину».

Немаловажно, что мистики, маски и Арлекин, не говоря уже об Авторе, проходят только путь от бытия к небытию в отличие от Пьеро и Коломбины, которые после всех состояний кукольности вновь оживают. По-видимому, это обусловлено тем, что мистики, маски, Арлекин и Автор причастны к созданию однозначных смыслов, однозначных именно в силу завершенности в своем развитии и потому не способных к взаимодействию друг с другом. Так, мистики в «красивой девушке» видят только то, что приготовились увидеть – Смерть. Каждая пара масок выявляет только какой-то один тип отношений влюбленных. Арлекин, проваливаясь в пустоту и выпадая за рамки художественного мира пьесы, реализует свое желание «совершить в пустом безлюдьи веселый весенний пир».

Коломбина, существуя в художественном пространстве пьесы, прежде всего, в качестве символа сущности бытия, выявляет эту взаимосвязь определенности, отдельности значения с исчерпанностью смысла. Превращение Коломбины в Смерть как бы иллюстрирует собою тютчевское определение «мысль изреченная есть ложь» (по существу, концентрированную формулу романтической иронии). Пьеро же изначально связан с многомерностью и неоконченностью смыслов.

Уже в первом своем монологе он обнажает неадекватность любого выражения бесконечности содержания, нетождественность маски и души. Поэтому-то при появлении Коломбины «все для него – неизречно», и всю полноту смыслов для него возможно «изречь» только на дудочке. Именно в силу причастности к выявлению бесконечности и многомерности смысла Пьеро и Коломба оказываются интеграторами всевозможных двойников (Пьеро – мистики, Пьеро – Арлекин, Пьеро и Коломба – пары масок).

Отношения каждой пары масок представляют собой различные варианты отношений влюбленных. У первой пары эти отношения паритетные, что подчеркивается рифмовкой их речей. Во второй паре «она» оказывается инициатором действия, а «он» идет за ней, «покорен участи строгой». В третьей паре дама оказывается лишь эхом рыцаря, оживающем в его присутствии и наполняющимся смыслом его речей. Эти отношения развиваются в разные промежутки времени – вечерняя заря, ночь, исход ночи, – которые, однако, образуют единое течение времени. Оказывается, что пары масок демонстрируют не только различия любовных отношений на уровне сцены бала, но и инвариант связанности «я» и «ты» на уровне художественного целого всей пьесы. Это подтверждает пара Пьеро – Коломба, которая последовательно проходит эти же стадии отношений и в те же временные промежутки. В «вечер ожидания событий» Коломба собирается остаться с Пьеро, затем он идет за ней и Арлекином и видит их «сквозь ночь», и когда «ночь истекает, копошится утро», с появлением Пьеро Коломба-Смерть оживает.

Характерно, что в эпизодах с каждой парой масок также появляются свои третьи лица: в эпизоде с розовой и голубой масками – «кто-то темный», в эпизоде с красной и черной масками – его невеста и двойник, в эпизоде с дамой и рыцарем – пацц. Все эти третьи в свою очередь оказываются двойниками мистиков, Арлекина или Автора, так или иначе разрушающих или профанирующих парность Пьеро и Коломбины, которые тем не менее у Блока остаются парой в силу равноценности своих способностей: его – к полноте восприятия, ее – к полноте проявления смыслов бытия, бесконечных, многомерных и всеохватных.

Н.С. Зеленцова, развивая мысль З.Г. Минц о том, что в «Балаганчике» «реальность мифа снимается нарочито условной театральностью» [Минц, 1981, с. 188], интерпретирует сцены с парами влюбленных как «воплощение разных масок героя и героини первой книги лирики Блока», где драматизированные чувства и переживания, из которых складывается мир мифа первой книги стихов, снижаются, берется под сомнение даже само его пространство... Происходит снятие сакральной «вертикали», отрицание высшей ценности – Прекрасной Дамы», и таким образом, по ее мнению, «Балаганчик» представляет собою «авторский моно-миф в момент его распада» [Зеленцова, 1986, с. 37].

Можно частично согласиться с этим выводом, оговорив, что «реальность мифа» первого тома лирики в пьесе не столько снимается, сколько трансформируется в новый миф балаганной арлекиниады и новые способы создания самого этого мифа. Где как раз «борьба иронического, агностического и «высокого» (связанного с темой надежды на новое обретение мистического идеала) истолкований одного и того же образа» [Минц, 198, с. 189] и создает принцип двойственности, одновременного утверждения – отрицания любой смысловой определенности и окончательности.

Двойственность связана здесь с принципиальным для романтической иронии «чувством неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания» [Шлегель, 1983, с. 287]. В силу чего, с одной стороны, утверждается необходимость изреченности, оформленности смысла в предметном или словесном выражении и, с другой стороны, отрицается окончательность и полнота любого такого выражения, поскольку «безусловность сверхчувственного, воспринимаемая

только в «обусловленности» чувственного, для романтиков никогда не тождественны.

Само ожидание «последней встречи» мистиками, содержание диалогов первой и третьей пары масок и последний монолог Арлекина действительно отсылают к художественному миру «Стихов о Прекрасной Даме». Включенность этих моментов в создание нового мифа как раз и обнаруживает естественность переосмысления прежнего мифа, в процессе которого «высшая ценность – Прекрасная Дама» не отрицается, а лишь переходит в иной образ – Коломбину, иной способ ее восприятия и взаимоотношений с ней героя (ср. также мнение Блока, приведенное в начале статьи). Если в ранней лирике отношения «Я» и бытия статичны в своей смысловой закреплённости («здесь» и «там»), то здесь эти отношения задаются в динамике пересекающихся разнородных значений, «неподвижное» состояние мира сменяется амбивалентностью бытия – небытия, выходя на уровень «подлинно трансцендентальной буффонады, бесконечно возвышающейся над всем обусловленным» [Шлегель, 1983, с. 382].

Поэтому вряд ли можно согласиться с мнением большинства исследователей, что противоположные начала здесь разрушают друг друга, так как любые противоположности в пьесе не только антиномичны, но и взаимодополнительны. Невозможно согласиться и с мнением Д.Е. Максимова, что «в первом томе и феерии «Балаганчик» антиномическая сдвоенность персонажей (юноша – старик, Пьеро – Арлекин, двоящиеся лики Возлюбленной и возлюбленных) соответствовала расщеплению личности индивидуалистического типа, а следовательно и разветвлению ее путей» [Максимов, 1975, с. 158]. Это суждение, на наш взгляд, точно лишь в отношении последующего развития темы двойничества у Блока. Здесь же двойственность выявляет не «расщепление личности», а, напротив, цельность (ироническую) внутреннего «я» и его многогранность, которая выражается во многих двойниках и множественности осмыслений чего-либо.

В пьесе «Балаганчик», как и многих произведениях периода 1903 – 1906 годов, как раз нет постоянной антиномической сдвоенности персонажей, поскольку, как отметила Г.И. Карпова, «постоянного контраста в пьесе не существует, контрастные персонажи в чем-то оказываются едиными, а ранее единые – сталкиваются в контрасте» [Карпова, 1990, с. 178]. Двойственность одновременного утверждения – отрицания и соположения – противопоставления различных значений задается тем, что любая одномерная закреплённость смысла профанируется дальнейшим развитием сюжета и в первую очередь появлением разнообразных третьих лиц, что обнаруживает бесконечность, внутреннюю динамичность и единность разнородных значений в глубинном смысле, а также и невозможность его вполне адекватной оформленности в чувственном выражении.

Таким образом, на наш взгляд, осмеянию в пьесе подвергается отнюдь не «условность сцены», «мистические представления», «недоволощенность персонажей» или «лирическая уединенность автора», а непричастность многих персонажей выявлению всей глубины и полноты подлинных смыслов в силу неспособности интегрировать все отдельные значения в смысловое единство. Но при этом утверждается как необходимость и законность каждого такого значения для создания всего спектра смысла, так и чувственно-сверхчувственный (мистический) способ постижения единого смысла, которому в той или иной мере оказываются причастны все персонажи пьесы за исключением Автора, в силу чего этот персонаж подвергается сугубо отрицающему осмеянию.

Литература

- Блок А.А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 4. М.-Л., 1960-1963а.
Блок А.А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. М.-Л., 1960-1963б.

- Волков Н. Александр Блок и театр. М., 1926.
- Горелов А.Е. Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. Л., 1970.
- Громов П. Герой и время. Л., 1961.
- Долгополов Л.К. Александр Блок: Личность и творчество. Л., 1980.
- Заровная В.П. Лирическая драма А. Блока: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1981.
- Зеленцова Н.С. Некоторые особенности Блока – драматурга // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 735. Тарту, 1986.
- Карпова Г.И. Драматургия А. Блока в литературном процессе начала XX века // Проблемы метода и жанра. Томск, 1990. Вып. 16.
- Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975.
- Минц З.Г. В мире Блока. М., 1981.
- Орлов Вл. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. М., 1978.
- Родина Т.Б. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.
- Рубцов А.Б. Драматургия Александра Блока. Минск, 1968.
- Соловьев Б.И. Поэт и его подвиг: Творческий путь Александра Блока. М., 1980.
- Федоров А.Ф. Александр Блок – драматург. Л., 1980.
- Фролов В.В. Судьбы жанров драматургии: Анализы драматических жанров в России XX века. М., 1979.
- Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В. 2 т. М., 1983. Т. 1.