

БАЛАГАН КАК «ТЕКСТ О СИМВОЛИЗМЕ» (ПО ПЬЕСЕ Ф. СОЛОГУБА «НОЧНЫЕ ПЛЯСКИ»)

© 2008 Е.С. Шевченко

Самарский государственный университет

Русскому символизму на всех этапах его развития было свойственно внимание к «чужому» тексту: мифу, сказке, легенде, фольклорному театру, мировой литературе. Причины подобной заинтересованности символизма в «тексте культуры» коренятся в «панэстетизме» символистов, т. е. «восприятии и художественном воссоздании мира как, в основе своей, “эстетического феномена”, и в свете тех или иных эстетических представлений» [2, 178]. Символизму, в связи со свойственным ему «панэстетическим» отношением к миру, на ранней и особенно на завершающей стадии его развития было присуще понимание искусства и культуры в целом как высшей ценности. В начале пути представление символистов о «самоценности» искусства и культуры было обусловлено поисками собственной идентичности и, в связи с этим, желанием и необходимостью противопоставить собственное творчество и собственное искусство «утилитарному» искусству прошлого. Еще острее испытал потребность в авторефлексии поздний символизм (1907–1910), что нашло отражение в статьях и художественных произведениях, представляющих собой автометаописания и связанных с попытками самоидентификации в кризисную эпоху.

Балаган был выбран символистами как структура для метаописаний преимущественно позднего символизма, что было обусловлено изменением символистского мироощущения и символистской картины мира после трагических событий первой русской революции (1905–1907). В эти и последующие кризисные годы в установке модернистского искусства на культуру как таковую, античность и миф акцент переместился на народную культуру города, культуру городских «низов» [1, 185-186], что отражало «сдвинутость» картины мира и традиционной системы ценностей.

Шутовские драмы Ф. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан» (1908) и «Ночные пляски» (1908) несут в себе все основные черты позднего, или, как определяет его О. А. Ханзен-Лёве [4], «гротескно-карнавализующего», символизма и

представляют собой метаописание сологубовского творчества и символизма в целом. Обе пьесы Ф. Сологуба представляют собой модернистскую стилизацию, где мир изначально явлен как «эстетический феномен», как условность, как символ. Источником заимствования в «Ночных плясках» послужила одноименная сказка из сборника А. Н. Афанасьева, о чем автор сообщает в предисловии пьесы. И хотя композиция «Ночных плясок» не столь изощрена и причудлива, как «Ваньки Ключника», и в основном повторяет сказочную, «романтическое» двоемирие в ней сохраняется и принимает типично сологубовские очертания. В основе ее конфликта – антиномия Красоты и безобразия, Единой Сущности и видимостей, Лика и масок и амбивалентность изображаемого. Действие разворачивается в двух условных сказочных пространствах: во дворце короля Политовского и в подземном царстве заклятого царя, противопоставленных друг другу как мир действительности и мир мечты, идеала.

Король Политовский созывает гостей на пир, чтобы те дали совет, как ему быть с двенадцатью дочерьми, которые замуж не идут и женихов гонят, а сами каждую ночь исчезают из дворца, или же помогли делом в «великом горе» и выяснили, куда уходят юные королевны. Традиционный сказочный мотив соперничества женихов представлен в виде балаганного состязания персонажей. Заморские короли и королевичи и другие гости дают советы – один нелепее другого: Басурманский король советует запереть королевских дочек и приставить к ним евнухов, Эфиопский королевич – бить плетью, пока не признаются, Татарский хан – приставить к ним шпионов, Зельтерский король видит причину в глистах и советует дать им слабительного, архиерей – «окропить опочивальни святою водою», генерал – найти и наказать сообщников («злодеев военным судом повесить»). Абсурдность «рекомендаций» накапливается от одного гостя к другому; шут довершает полноту картины, в своем ироническом отклике

как бы совмещая последние предложения - священнослужителя и военного: «...генералы наши умны, годятся во игумны» [3, 241]. Диалог короля Политовского и лекаря также разворачивается в духе балагана и напоминает аналогичную сцену с лекарем в театре Петрушки.

Свойственные балагану отсутствие единого взгляда на мир, «расфокусировка» и, как следствие, обилие точек зрения и тематический «разброс» (от «глистов» и «евнухов» до «шпионов» и государственных преступников), без какой-либо градации «тем», - все это создает мозаичную фрагментарную картину мира. Помимо прочих, советы королю Политовскому дают богатый купец, хулиган и ласковая старушка, но ни один не устраивает его, пока, наконец, в разговор не вмешивается Юный Поэт. Как и другие персонажи, он является частью балаганного мира, но в то же время и возвышается над ним.

В образе Поэта ощутимо лирическое начало: его реплики резонируют с известными авторскими сентенциями о Красоте как внутреннем преображении мира и о Поэте как истинном творце Красоты, многократно повторенными в прозе, поэзии, драматургии и статьях Сологуба. «Мы, мудрецы и поэты, хранители и провозвестники древнего обетования о преображении святой плоти, мы не даем пустых обещаний. Я сказал, - я сделаю», - восклицает Поэт [3, 243]. Он выполняет в пьесе ту же функцию, что и сказочный герой, который должен разгадать загадку - и дочерей короля Политовского, и заклятого царя.

Жанр сказки используется Сологубом как прямая форма декларации эстетических принципов, балаган - как непрямая, «околичная», при помощи иронии и смеха все остраивающая, в том числе и возвышенное поэтическое слово. Тайна предстает и в явно сниженном, почти что фарсовом, балаганном обличье, и в облике возвышенном, поэтическом: Поэт должен узнать, где королевские дочери каждую ночь изнашивают свои покрывала, из-за чего королевская казна терпит убытки, а также должен приоткрыть покровы подземного мира заклятого царя и приобщиться к его Тайне. Один из излюбленных сологубовских мотивов - мотив покрывала, покрывала, завесы, скрывающих Единую сущность мира, - звучит здесь и иронически, пародийно, и серьезно, возвышенно поэтически.

Как и «Ванька Ключник», «Ночные пляски» стилизованы Сологубом в духе лубочной литературы. В этой пьесе драматург обращается к традициям лубочной сказки - жанра не менее популярного, чем рыцарские и любовные повести и романы. Сологуб поступает так же, как до него поступали переводчики и создатели произведений лубочной словесности: как бы «адаптирует» материал сказки

к запросам массового читателя, снабжая реплики персонажей пояснениями и ссылками «книжного» характера. Так, например, в третьем действии, когда королевские дочери насмеются над Поэтом, тот говорит им: «Фряжская пословица в русском переводе говорит: смеется хорошо, кто смеется последний» [3, 257]. Далее лубочная стилизация включается в еще один игровой ряд: вслед за словами Поэта выстраивается ряд «мудрых» народных изречений, где всячески подчеркивается национально-фольклорное («Пословица не мимо молвится», «Пословица до веку не сломится» [3, 257]). Реплика шута («Глупая речь не пословица» [3, 257]) присоединяется к предшествующим механически: только по видимости она подключается к этому ряду, по смыслу же противоречит ему, осмеивая и опровергая, тем самым, высказывание Поэта. Национально-фольклорное начало обнаруживает в пьесе свое искусственное, игровое, «лубочное» происхождение.

Изображаемый в «Ночных плясках» мир предстает как «квазиреальный». Так, Поэт, сочинивший шесть стихотворных строк о своем незавидном положении (его ждет виселица, если он не выполнит данного королю обещания), размышляет: «Кажется, это не плагиат? Впрочем, ведь я живу в доисторические времена, сказочные, когда, по меткому выражению Некрасова,

Свободно рыскал зверь,
А человек бродил пугливо.

Все поэты, которым я мог бы подражать, будут жить после меня» [3, 244-245]. Эта реплика обращена к зрителю и имеет характер авторского «метапояснения». Драматург превращает анахронизмы в прием, отдаляя текст от читателя на неопределенное время и представляя «чужую» эпоху как «свою» и «свою» как «чужую». Обнаруживается столь свойственная модернистскому тексту игра эпохами, текстами, стилями, а вместе с тем - и металитературный характер пьесы: все в ней - текст и все - искусство.

С точки зрения Сологуба, только искусство может спасти мир, открыть его Тайну. Поэтому даже сказочный «волшебный помощник» - Намалеванный старик - появляется из мира искусства: он вылезает из картинной рамы, чтобы утешить поэта и помочь ему. Помимо волшебного предмета - шапки-невидимки, Намалеванный старик дает Поэту дельный совет, как обмануть королевен:

Намалеванный старик. А ты посмотри на потолок, да и зачитай им грустным голосом стихи:

Выхожу один я на дорогу.
Сквозь туман кремнистый путь блестит.
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездой говорит.
В небесах торжественно и чудно.
Спит земля в сияньи голубом.

Девки – дуры, тоже засмотрятся, на потолке звезды увидят.

Юный Поэт. Да увидят ли?

Намалеванный старик. Верь в магию слов, и они поверят словам [3, 246].

Цитата из Лермонтова открыто включается в текст пьесы и насыщается «символистскими» смыслами. В приведенном эпизоде иронически обыгрывается не лермонтовский текст, а «текст» младосимволизма и свой «текст». Юный Поэт обманывает королевских дочерей при помощи «лермонтовского» сюжета, – авторская ирония же направлена при этом на увлечение младосимволистами мистикой, на их любовь к «далекому», «Иному» и на свою мечту о прекрасной звезде Ойле, о которой он с такой нежностью писал в ранних стихах. Демифологизация, или ироническое отстранение важнейших младосимволистских мифов и собственного мифа о звезде Ойле, осуществляется Сологубом путем помещения «магических слов» о звездах в контекст балагана и лубочной сказки, их буквального понимания и буквально же реализации в балаганном, по сути, действии.

Свойственная балагану стратегия буквализации метафоры прослеживается на всем протяжении пьесы и в целом характеризуют ее поэтику. Так, в заключительном третьем акте пьесы, когда Юный Поэт открывает королю Политовскому тайну его дочерей и заклятого царства, королевны по очереди восклицают:

– Он вас обманул!

– И поэты лгут, как все!

– Тьмы низких истин им дороже их возвышающий обман [3, 257].

Последняя из приведенных реплик представляет собой цитату из пушкинского стихотворения «Герой» (1830) («Тьмы низких истин мне дороже // Нас возвышающий обман...»). Балаганная стратегия буквализации метафоры ведет к «передергиванию» смысла источника и его формы (о поэтах говорится отстраненно, в третьем лице). Очевидный для читателя или зрителя «зазор» между прежними метафорическими смыслами строк пушкинского стихотворения и новым значением этих строк, помещенных в другой контекст и истолкованных буквально, способствует созданию комического эффекта: «возвышающий обман» трактуется в прямом смысле как «ложь», как «обман», потому что «поэты лгут, как все». Дочери короля Политовского открывают для себя «тьмы низких истин», причем «низких» в буквальном смысле: по ночам они спускаются в подземное царство заклятого царя, то есть в царство Смерти. Звезды их отвлекают и обманывают. Мистика превращается в хитрую уловку Юного Поэта, до которой, однако, он додумался не сам, – на мысль о ней натолкнул его Намалеванный старик.

Очевидно, в пародийной форме здесь воспроизводятся установленные в младосимволистской среде отношения между Владимиром Соловьевым-учителем и А. Блоком, С. Соловьевым и другими его учениками. В комическом сюжете пьесы, в травестийном обыгрывании в нем символистских ценностей и символистской образности, Ф. Сологуб выражает скептическое отношение к идее мистического преображения мира, надежду на которое в прежние годы питали младосимволисты, и утверждает собственную веру – веру в «низкие истины», в то, что только они и могут возвысить человека. По Сологубу, только «тьмы низких истин» приближают человека к Единому, то есть к Смерти. Низкое способно возвысить – в этом парадокс его «истин», настойчиво провозглашаемых им во всем творчестве (шутовские драмы здесь не исключение). Как бы «изымая» из пушкинской цитаты историософский – «наполеоновский» и «библейский» – подтекст, Сологуб насыщает ее «подтекстами» собственного творчества и модернистского искусства в целом. Это относится ко всем цитатам, вплетенным в текст «Ночных плясок»: в символистском контексте сологубовской пьесы они обретают иные, прежде им не свойственные, смыслы, наполняются новыми значениями. При этом и цитирование «чужого», и автоцитирование имеют ярко выраженную пародирующую, снижающее-травестийную направленность. Сологуб развенчивает не только «чужие» и «чуждые», но и собственные мифы; и это карнавальное отрицание-утверждение.

Так, авторская мысль об избранности Поэта, его миссии творить Красоту реализуется в насквозь пародийной фабуле: вечную Тайну Поэту открывает фарсовое разоблачение королевских дочек. Он приобщается к ней в час мистерии – во время ночного танца королевен в царстве заклятого царя, напоминающего ему «танцы в стиле знаменитой Айседоры Дункан под музыку великих композиторов разных времен и народов» [3, 254]. Слова Поэта, обращенные к королю Политовскому, который в этот момент, как следует из ремарки, королевен «ждет, пьет мед и поэта потчует» [3, 254], имеют характер шуточного «метапояснения», рассчитанного на современного Сологубу зрителя, и продолжают тему некоторых его статей, прежде всего статьи «Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)». В этом «металитературном» эпизоде Сологуб в шутливо-иронической форме обыгрывает как собственное «пленение» танцем Айседоры Дункан, имя которой казалось ему созвучным имени Дульцинея и в живой пластике которой он видел «творимую красоту», «дульцинирование жизни», так и всеобщее модернистское «пленение» сулящими мистерию стихиями ритма, музыки, танца. Мистерия же остраивается балаганом: ночные пляс-

ки дочерей короля Политовского у зачатого царя во втором действии ассоциируются не только с изящным танцем, но и с балаганным весельем, тем более что их предваряет комическая пантомима придворного шута и одной из королевен в первом действии. Иронически-пародийная аура окружает излюбленные символистские образы Розы и Кубка: и Золотая Роза и Кубок с начертанием-напутствием лишь предметы, добытые Поэтом в царстве зачатого царя. «Вечное» превращается в «вещное», воспеваемая Сологубом творимая красота - в уже созданное, реализованное, «обработанное», а потому не оставляющее свободы для творца.

Включение Сологубом как множества «чужих» текстов, так и устойчивых образов и лейтмотивов собственного творчества, то есть «своего» текста, позволяет говорить о сложной интертекстуальной структуре «Ночных плясок». В интертекстуальных связях «чужих» текстов со «своим» происходит становление символа; в них проходят проверку, выдерживая или не выдерживая ее, разные пласты его значений: социально-политические, национально-фольклорные, религиозно-мистические, философские («шопенгауэровские», «ницшеанские», «вагнеровские» и т. д.) и, наконец, панэстетические. Как и в другой шутовской драме «Ванька Ключник и паж Жеан», иерархия смыслов здесь остраивается (и разрушается) присущей балагану иронией.

Рефлексия символистской системы ценностей и символистской эстетики, авторефлексия обретают в буффонаде Ф. Сологуба «Ночные пляски» игровой, «балаганный» характер, что обусловлено кризисом символизма второй половины и конца 1900-х годов. В «Ночных плясках», как и в «Ваньке Ключнике», балаган участвует в сложном синтезе фольклорных и литературных традиций, занимая среди них приоритетное положение, благодаря свойственному ему принципу релятивизма, или всеобщей относительности. Таким образом, балаган может быть понят как своего рода «метатекст» позднего символизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю. М. Блок и народная культура города / Ю. М. Лотман // Избранные статьи: В 3-х т. — Таллинн: Александра, 1993. — Т.3. — С. 185-200.
2. Минц З. Г. Блок и русский символизм: В 3-х т. / З. Г. Минц. — СПб.: Искусство, 2004. — Т.3. — 480 с.
3. Сологуб Ф. Ночные пляски / Ф. Сологуб // Собр. соч.: в 12-ти т. — СПб.: Шиповник, 1909-1912. — Т.8. — С. 223-263.
4. Ханзен-Лёве Оге А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм / О. А. Ханзен-Лёве. — СПб., 1999.