

Н.М. Солнцева

Репутация Арлекина

Аннотация: В статье рассмотрена интерпретация Арлекина в литературе XX в., описан биографический контекст русской арлекинады. Автор обращается к текстам И. Анненского, А. Ахматовой, А. Белого, А. Блока, П. Верлена, Е. Гуро, Н. Евреинова, Г. Иванова, М. Кузмина, И. Северянина, М. Турне, И. Чиннова, В. Шершеневича и др.

Ключевые слова: акцидентный, Арлекин, гедонизм, Коломбина, кукла, онтологический, Пьеро, сюжет, экзистенциальный

Abstract: The article describes Harlequin interpretation in literature of XX century and biographic context of Russian harlequinade. Author turns to texts of I. Annensky, A. Ahmatova, A. Bely, A. Bloc, P. Verlen, E. Guro, N. Evreinov, G. Ivanov, M. Kuzmin, I. Severyanin, M. Turne, I. Chinnov, V. Shershenevic and others.

Key words: accidental, Harlequin, hedonism, Colombine, doll, ontological, Pierott, subject, existential

Гедонизм Арлекина – общее место в литературе. Арлекин не безупречен. В отличие от Пьеро, беспринципен и коварен. Вероятно, изначально в их отношении была заложена известная идея о единстве противоположностей. Это и примиряет их как философские символы, как образы земного бытия, о чем, возможно, и размышлял И. Анненский: «Пришли Арлекин и Пьеро, / О, белая помпа бюро! / И стали у гроба с свечами» [1: 130]. По словам французского писателя, лауреата Гонкуровской премии М. Турне [29], в своей сказке «Пьеро, или Что таит в себе ночь» он выразил одну из коренных идей «Этики, доказанной в геометрическом порядке» (опубл. 1677) Спинозы. Есть прачка Коломбина, булочник Пьеро и маляр Арлекин. Бледному, в перепачканном мукой балахоне и работающему ночами Пьеро, человеку луны, Коломбина предпочла веселого, румяного, рыжего, в разноцветном трико дитя солнца – Арлекина. Как сказано у М. Кузмина: «Арлекин на ласки падок, / Коломбина не строга» [22: 39] («Маскарад», 1908). Она закрывает свою прачечную, в повозке Арлекина покидает город, но наступает осень, потом зима, блекнут краски Арлекина, романтические отношения сменяются буднями, прачка возвращается к Пьеро, и вот теперь-то голубой ночной снег ей

милее едкой голубой краски из банка Арлекина, печь Пьеро ей уже видится не черной, а золотой, ей тепло и уютно в его пекарне. Приплетается сюда и замерзший Арлекин. Пьеро выпекает булочку в виде Коломбины, и втроем они эту булочку съедают. Суть истории в том, что Пьеро месит тесто, на дрожжах порождается живая сущность, субстанция, а Арлекин может сделать только нечто случайное, противоположное субстанциальному, он аллегория акциденции или, если мы воспользуемся термином Спинозы, модуса, т. е. единичного проявления субстанции. В сюжете с традиционными героями и нетрадиционной концовкой раскрыты идеи Спинозы о природе творящей и сотворенной, о связи между природой и человеком, выраженной в аффектах желания, удовольствия или неудовольствия, о единственно возможной свободе действовать в соответствии с порядком вещей. Однако в сюжете, придуманном Турне, несмотря на предпочтения автора, противоположности все же сосуществуют, объединяются за поеданием булки-символа.

Арлекин далеко не всегда мелок, арлекинада не всегда акцидентна. Б. Вышеславцев («Вечное в русской философии», 1955), рассуждая о двуличии власти, ссылается на строки из стихотворения А. Пушкина «К бюсту завоевателя» (1829): «Таков и был сей властелин: / К противочувствиям привычен, / В лице и в жизни арлекин»; им предшествует – «Недаром лик сей двуязычен» [34:273]. Предположительно имелся в виду бюст Александра I работы Б. Торвальдсена. Вышеславцев же, отмечая русско-византийский характер царей, полагал, что такое восприятие Александра не вполне справедливо, ведь он «носил в своей душе живую трагедию власти, живую антиномию власти, ее утверждение и отрицание, он знал, что власть связана с тираноубийством и тиранией, с освобождением и закрепощением, и он никогда не мог до конца привыкнуть к этому “противочувствию”» [14: 203], а сам Пушкин показал трагизм власти в Борисе Годунове. Получается, что за видимой арлекинадой может скрываться трагедия. Бывает, что Арлекин убеждается в несостоятельности политической арлекинады. 16 ноября 1917 г. А. Таиров поставил в Камерном театре пьесу о власти «Король-Арлекин» австрийского драматурга Р. Лотара: шут Арлекин, он же друг и убийца наследного принца, рядится в одежды принца и добирается до власти; однако шут на троне – бесплодная смоковница, он ничего не может изменить в сложившейся системе; лучше быть свободным шутом, чем бесполезным и по сути несвободным королем. В наше время пьеса возродилась в постановке Р. Виктюка.

Политическая арлекинада – это еще и буффонада, но и в таком виде она к самочувствию самого Арлекина имеет непростое отношение. С. Шумихин датирует «Похождения Электрического Арлекина» В. Шершеневича 1919–1920 г. Текст авангардистский, но близок эстетике балагана с его грубой комикой, эксцентрикой, утрированием. Сюжет соотнесен с Первой мировой войной, Февральской революцией, а начинается с невинного бытового фрагмента. На полочке в мансарде Милли (Людмилы) и Тэдди стоит электрический Арлекин из стекла цвета электрик, повествователь представляет читате-

лю «ИГРУШЕЧНОНАСТОЯЩЕГО ЭЛЕКТРИЧЕСКАГО АРЛЕКИНА ОТЦА ВСЯКИХ ПАКОСТЕЙ ВЕЛИКОЛЕПНЫХ СЫНА ПОЭЗИИ-с (законного) КУЗЕНА ГНУЩАГОСЯ ВСЕХ ВЕСЕЛИЙ И ПРИЯТНОСТЕЙ!..» [48: 11]. Входит Милля, включает свет, электричество пронизывает пространство комнаты – «бьет свет оглушительного электричества» [48: 8]. Его так много, что Арлекин просит не разорять Тэдди и соблюдать декрет Исполкома Совнаркома о норме. Он вообще сообразительный и наблюдательный. Вот он смотрит на переодевающуюся у зеркала Миллю: «Милля не из фаянса, а еще как из тела и мяса» [48:9]. Входит ее супруг Тэдди, под полою его резинового плаща – томик Северянина. Он именно Тэдди. Изначально в известном имени плюшевого медвежонка характеристики не только инфантильности, но и амбициозности: Тэдди – краткое имя президента Т. Рузвельта, который в 1902 г., охотясь, пожалел медвежонка, газеты об этом написали, и торговец сладостями изготовил игрушечных мишек Тэдди. Герой Шершеневича – поэт и дитя, бегущее от реальности.

Людмила оживленно встречает Тэдди, но он отправляет ее спать – ему надо работать. Он подходит к полке, снимает Арлекина: «Поговорим, что ли! / По душам. / Арлекин! Картавый голубь! Арлекин! Луну за твоё здоровье!» [48: 14]. Следует шуточный диалог Тэдди и Арлекина. Уставший Тэдди желает побыть обычным человеком – и оживляет Арлекина, вкладывает в него свой талант: «Можешь моим именем проделывать что угодно. Я вдохну в тебя жизнь» [48:14]. Электрическому Арлекину, его стеклянному сердцу «вольготнее без души, сподручнее бездуховному» [48:14]. Оба подписывают по этому поводу договор, но не кровью: у Арлекина вместо крови морс. Он сменяет балахон на брюки и отправляется «арлекинствовать в траляля» [48: 14]. Вот он, вездесущий, на войне, воплощается в политических мужах Германии и России – в них обнаруживается «электрический дьявол» [48: 15], «хохочущий шут, гаер» [48: 19], «оборотень электрический <...> Арлекин» [48: 17]. Политические авантюры захлестывают мир: «Здесь Арлекин и там Арлекин», «В лето бывшее осенью от Рождества Христова, с того самого дня бывшего ночь 1918 утверждаю: Арлекин воевал с арлекином» [48: 26]. Последствия арлекинского «траляля» грандиозны – начинается революция. Ражу Арлекина нет предела, ему хочется «вьюги событий» [48: 30] этого и прошлых веков – и хронотоп далее представляет собой картину хаотическую, изменчивую, беспричинную, но распада времен и пространств не происходит; напротив, Арлекин – темпоральная координата, он связывает прошлое и настоящее. Арлекин Кихотом устремляется в Испанию, в сюжете мелькает Нью-Йорк, Германия, вновь события разворачиваются в России, затем Арлекин Дон-Жуаном оказывается под балконом Донны Анны, она, в свою очередь, вследствие исторической «перепутанницы» [48: 39], ассоциируется с «донной французской революции» [48: 39]. Но в итоге для Тэдди феерия заканчивается зловеще: Арлекину надоело шарлатанствовать, он, как Тэдди, захотел обывательского счастья и прочно занял его место в мансарде, у него теперь «комната с женой» [48: 44],

а поэт, автор пяти томов стихов, перемещается на полку – и бесполезно жаловаться Блоку.

Для имажиниста Шершеневича Арлекин – знак его эстетики; имажинизм – это почва для внеклассового и арлекинадного идеализма (« $2 \times 2 = 5$ », 1920). Арлекин, гаер (Георгий Гаер – псевдоним Шершеневича), шут – агент жизнетворения, что, заметим, противоположно идее М. Турне. Даже смерть Арлекина в «Одной сплошной нелепости» Шершеневича не настоящая, игровая. Электричество по сути своей близко Арлекину, в «Одной сплошной нелепости» он танцует с электрическими лучами. В то же время смех Арлекина может скрывать скорбь; ленинградские имажинисты назвали свое издательство «Распятый арлекин»; Арлекин из «В танце полуночных кукол...» (1913?) Шершеневича минорный.

Электрическая кукла в «Похождениях» обнаружила неожиданные для имажиниста смыслы. Через Арлекина стала очевидна контаминация высокой патетики и гаерства в революции. Через Арлекина посрамляется самоустрашение интеллигента. Наконец, обозначился предел арлекинады, шутовство иссякло, стеклянное сердце устало. И в доимажинистском стихотворении «Эпизоды и факты проходят сквозь разум...» (1913) электрическое сердце не защищено: «Электрическое сердце мигнуло робко / И перегорело. – Где другое найду?!» [33: 67], и в последующих произведениях поэтическое гаерство не затмевало «задушевных строк» [33: 93] («Эстрадная архитектоника», 1918), «любви немножечко» [33:93] («Сердце частушка молитв», 1918), «фабрики грусти», души, что «разливается в поволжское устье» [33: 95] («Кооперативы веселья», 1919). С электрическим Арлекином случилось то, что с поэтом в посвященной С. Есенину «Лирической конструкции» (1919): сначала «Вместо сердца – с холодной плешинной, / С глазами холодными, как вода на дне, / Издеваюсь, как молот бешеный / Над раскаленным железом дней», потом «Смиряться, как собака под плеткой тубо», «А из сердца поэта не вытащить / Глупую любовь» [33: 100].

Черта нашей литературы – узнаваемость Пьеро и Арлекинов, их атрибуция. С. Алымов посвященное Д. Бурлюку стихотворение начинал так: «Я – Пьеро, хромой и одноглазый... / Волосу – один хвостатый клок. / Я люблюсь на детей в салазках / Через мой опаловый монокль» [38: 48]. Имя куклы-персонажа с известной репутацией могло быть знаком вызова, брошенной перчатки. В посвященной Г. Иванову «Диссоне» (1912) И. Северянина арлекинада противоположна творчеству автора стихотворения:

Вашим супругом, послем в Арлекинии, ярко правительство:
Ум и талант дипломата суть высшие качества...
Но для меня, для безумца, его аристотельство,
Как и поэты мои для него, лишь чудачество... [40: 35]

Сарказм пассажи в следующем: Иванов, конечно, мужчина, он «Ваше Ситительство», но его венгерка не просто комичного цвета, она еще и дамская,

тело его вообще «универсальное», душа подходит «для проституток и для королев» [40: 36], к тому же у него есть супруг – это сам же Иванов. Итак, Иванов – из Арлекинии. Как отмечает В.Н. Терёхина, в «Диссоне» явная игра в мужское и женское в одном персонаже, и этой игре соответствуют отзывы мемуаристов о женственности внешности и быта Иванова [42: 189]. В медальоне «Георгий Иванов» (1926) тема двуприродности заменена темой двуличности; Северянин перечислил черты, вполне соответствующие характеру Арлекина: «коварный паж», «друг невеликий», «бессердечный» [40: 382] и т. п. Иванову, напротив, ближе Пьеро: «Вот я ломака, я Пьеро. / Со мною Арлекин. Он пышет / Страстями, клянчит серебро» («Болтовня зазывающего в балаган», 1913), «Я кривляюсь вечером на эстраде: / Пьеро двойник», «Сколько получил я за день затрецин / И улыбок сколько» («Я кривляюсь вечером на эстраде...») [18: 126, 177]. Однако его ответ («Петербургские зимы», 1928; «Китайские тени», 1924–1930) на выпады Северянина был с остроловием Арлекина.

Арлекиния, как и арлекинад, в литературе наделена коннотациями беззаботности, беспечности, бравады, позерства, полусветского снобизма и богемного равнодушия, всего того, что в «Поэме без героя» (1940–1965) А. Ахматовой стало темой размышлений печальных, ироничных и тревожных – «нужно платить по счету» [2, III: 183], «замаливать давний грех» [2, III: 173], «оправдаться» [2, III: 194]. В преамбуле к «Решке» говорится: «Только что пронеслась адская арлекинад тринадцатого года, разбудив безмолвие великой молчальницы-эпохи и оставив за собою тот свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок – дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры...» [2, III: 190]. Поколение коломбин, пьеро, арлекинов оказалось поколением негероев, самоубийц и невольных убийц, «маскарадная болтовня» обернулась «петербургской чертовней» [2, III: 176]. У И. Анненского: «Что на белый циферблат / Пышный розан намалеван» [1: 123]; у Ахматовой более того – размалеван: «В гривах, в сбруях, в мучных обозах, / В размалеванных чайных розах / И под тучей вороньих крыл» [2, III: 180], по другому поводу: «Размалеван пестро и грубо» [2: III, 175]. Столь созвучная ремеслу Арлекина из сказки Турне размалеванность, но в соседстве с траурностью «вороньих крыл» передает ощущение пира во время чумы, близости «адской арлекинады». Ахматова настолько устала от памяти о ней, что произносит опасные, в духе Фауста, слова: «За одну минуту покоя / Я посмертный отдам покой» [2, III: 177].

Коломбина – «петербургская кукла, актриска» [2: III, 183] О. Глебова-Судейкина. Биографическая расшифровка персонажей развернута в комментариях С.А. Коваленко к шестому тому указанного собрания сочинений Ахматовой. В репертуаре Глебовой-Судейкиной танец Коломбины. У Ахматовой: «И мохнатый и рыжий кто-то / Козлоногую приволок» [2, III: 178] – Глебова-Судейкина танцевала в балете И. Саца «Козлоногие». У Ахматовой: «Окаянной пляской пьяна / <...> Так парадно обнажена» [2, III: 178–179] – порой

Глебова-Судейкина танцевала полуобнаженной; о ее сценической нескромности читаем у Г. Чулкова: «<...> там танцевала скромно-нескромный танец хрупкая маленькая актриса» [47: 424]. Обнаженной ее изобразил С. Судейкин. Была успешна в пьесах Ю. Беляева «Путаница, или 1840 год. Святочная шутка в 1 д., с Прологом» (1910), «Псиша» (1914) – и в этих ролях она на картинах Судейкина. И еще просто ее портрет 1910 г. его работы.

Она замужем за Судейкиным с 1907 по 1915 г. В ней самой достаточно дарований: актриса, танцовщица, расписывает фарфор, вышивает бисером картины, после разрыва с Судейкиным шьет куклы, после революции, работая на Императорском фарфоровом заводе, делает фарфоровых кукол на тему русского балета, и эти куклы идут на экспорт. У Ахматовой она «подруга поэтов» [2, III: 183]. Она узнаваема в стихах М. Кузмина и Ф. Сологуба. Северянин писал о «томлении и нежности», к которым побуждают его ее колени, уста, «вздых мимозного лица», «русалчьи» глаза [40: 65] («Поэза предвесенних трепетов», 1913). Для Вс. Рождественского она северная Эвридика («Эвридика», опубл. 1921). Чулков ценил ее за умение жить в мире сказки, «среди своих игрушек», он говорил ей: «Куклы чудом оживи» – и вспоминал – «Век безумный Казановы, / Дни дуэлей и страстей» [47: 785] («В жизни скучной, в жизни нищей...», 1920; ср. у Ахматовой: «Вы дитя, синьор Казанова...» [2, III: 177]). У Иванова она среди тех, кто «блистал в тринадцатом году» [18: 287] («Январский день. На берегу Невы...», 1928).

Иванов же упомянул о «Другом влюбленном в ментике гусарском» [18: 287]. Ахматова пишет о том, кто «в шинели и в каске» [2, III: 179], он «драгунский корнет со стихами» [2, III: 188], гибель его подлинная и «бесмысленная» [2, III: 188], он «с улыбкой жертвы вечерней» [2, III: 184], жертва любовных перипетий («не поймешь, кто в кого влюблен... / Столько гибелей шло к поэту, / Глупый мальчик, он выбрал эту, – / Первых он не стерпел обид» [2, III: 188], он «драгунский Пьеро» [2, III: 185]. Итак, в сюжете есть Пьеро-самоубийца, на наш взгляд, своей историей опровергший мысли Шопенгауэра о целесообразности страданий («Если ближайшая и непосредственная цель нашей жизни не есть страдание, то наше существование представляет самое бестолковое и нецелесообразное явление» [49:38]) и терпения («Ничто не может быть пригоднее для внушения терпения в жизни и спокойного перенесения зол и людей, как следующее буддийское изречение: “Это есть сансара, мир похоти и вожеления, а потому мир рождения, болезни, одряхления и умирания; это есть мир, который не должен бы был существовать. И это здесь есть народ сансары. Чего же, следовательно, ожидать лучшего?” Я предписал бы всякому сознательно повторять это изречение четыре раза в день» [49: 60]). Пьеро «не стерпел» [2, III: 188].

Пьеро – Вс. Князев, поэт, вольноопределяющийся 16-го гусарского Иркутского полка. Его имя названо Ивановым в процитированном выше стихотворении (из книги «Розы», 1931: «Но Всеволода Князева они / Не вспомнят в дорогой ему тени» [18: 608; 19: 83]). Князев сам в стихотворении «Вы – милая,

нежная Коломбина...» (1912?) называет Глебову-Судейкину Коломбиной, а себя Пьеро, и ему больно оттого, что он всего лишь Пьеро. В Пьеро из «Сонета», напротив, есть уверенность в себе, в любви к Коломбине ему не страшен Арлекин. Ей же посвящены «И нет напевов, нет созвучий...» (1912), «Вот наступил вечер... Я стою на балконе...» (1912). В Судейкина, в свою очередь, записала 2 августа 1918 г. о том, как Судейкин рассказывал ей о «любовных неудачах» Ахматовой: «Князев, граф Зубов, Блок, Лурье» [41: 203].

Как в классическом сюжете, в жизни Арлекин успешней Князева-Пьеро. Князев – один из известных самоубийц того времени (в 1911 г. В. Гофман, в 1913 г. – Н. Львова, в 1914 г. – И. Игнатъев и В. Комаровский). Роман Князева с Глебовой-Судейкиной начался летом 1912 г., в апреле 1913 г. его не стало. В посвященном Глебовой-Судейкиной стихотворении «Голос памяти» (1913) Ахматова обращается к адресату с вопросом, что она видит, «тускло на стену смотря»: «иль того ты видишь у своих колен, / Кто для белой смерти твой покинул плен?» [2, I: 124]. В поэме говорится о ревности: «Возвратилась домой... не одна! / Кто-то с ней “без лица и названья”... / Недвусмысленное расставанье / Сквозь косое пламя костра» [2, III: 187]. По-видимому, в этом треугольнике «без лица и названья» – Блок. Сравним с портретной характеристикой Глебовой-Судейкиной из стихотворения Северянина: «Лица, которого бесчертны / Неуловимые черты» [40: 65] («Поэза предвесенних трепетов»).

Ахматова выводит ситуацию за рамки любовного треугольника, она пишет об «адской арлекиnade» – есть некий inferнальный Арлекин. Блок – лишь романтический демон, причем «с улыбкой Тamarы» [2, III: 182], он в этой истории безвиновен и случаен. Герой «адской арлекиnade» – другой, и ему, «общему баловню и насмешнику» [2, III: 173], Ахматова придает зловещий смысл: «Хвост запрягал под фалды фрака... / Как он хром и изящен...» [2, III: 173]. Так было у Пушкина. В «Сцене из Фауста» (1825) на слова Фауста: «Мне скучно, бес», – Мефистофель говорит: «Как арлекина, из огня / Ты вызвал наконец меня» [35: 71]. Бес и Арлекин оказались родственными семами.

Адский Арлекин узнаваем («Маска это, череп, лицо ли», [2, III: 173]); некоторые характеристики Ахматова не включила в окончательный текст: «И под пальцами клавишины», «Пусть глаза его как озера...» [2, III: 205], «Он глядит как будто с картины» [2, III: 205]. Как будто с портрета Кузмина 1909 г. работы К. Сомова. Кузмин – автор цикла (1909) и сборника (1912) «Осенние озера». О глазах Кузмина есть запись Цветаевой от 15 июня 1912 г.: «Было много народу. Никого не помню. Помню только К<уз>мина: глаза. <...> Великолепные. Два черных солнца. Нет, два жерла: дымящихся. Такие огромные, что я их, несмотря на мою чудовищную близорукость, увидела за сто верст, и такие чудесные, что я их и сейчас (переношусь в будущее и рассказываю внукам – через пятьдесят лет – вижу)» [45: 34]. В поэму не вошли строки: «И с ухватками византийца / С ними там Арлекин-убийца, / А по-здешнему – мэтр и друг» [2, III: 205]. Арлекин – персонаж из «Венеци-

анских безумцев» (1812) и «Вторника Мэри» (1917, опубл. 1921) Кузмина. У посвящавших друг другу стихи Кузмина и Князева свои отношения [43: 113–121]. Во «Втором вступлении» к циклу «Форель разбивает лед» (1929), как в «Поэме без героя», говорится о «непрощенных гостях» из прошлого, среди них «гусарский мальчик / С простреленным виском...» [22: 283]. Судейкин в 1912 г. работал над совместным портретом Кузмина и Князева. В записях В. Судейкиной есть строки от 18 января 1918: «<...> и Сережа досказывал историю Кузмина – Князева и Ольги, я им читала стихи Кузмина из этого периода» [41: 67]. Свои отношения с Глебовой-Судейкиной, «приятельницей милой» [22: 240] («А это – хулиганская», – сказала...», 1922), Кузмин считал роковыми («Пускай нас связывал издавна...», 1918).

Арлекин в «Балаганчике» (1906) – акциденция. Пьеса раскрывает арлекинаду начала века, и к ней в той или иной степени имели отношение некоторые персоналии, так или иначе связанные с ситуацией «Поэмы без героя». Она отразила определенный период в мировоззренческих исканиях Блока и в его семейной жизни. Приведем некоторые известные факты. 23 января 1906 г. Блок сообщил Чулкову, что «Балаганчик» «кончен, только не совсем отделан» [47: 373]; пьеса была опубликована в первом номере альманаха «Факелы», вышедшем под редакцией Чулкова в апреле 1906 г. 10 декабря 1906 г. началась работа Мейерхольда над «Балаганчиком» в театре В.Ф. Комиссаржевской. 29 декабря 1906 г. Блок сделал запись: «Завтра идет “Балаганчик”. Вчера была генеральная репетиция – хорошо» [8: 86]; премьера состоялась 30 декабря 1906 г.

По предложению Мейерхольда, музыку к спектаклю написал Кузмин. Художник декораций – Н.Н. Сапунов. Оформлению спектакля сопутствовала интрига Кузмина, декорации Судейкина ему были предпочтительнее (они познакомились 14 октября 1906 г.), но Мейерхольда уговорить не удалось: «<...> кажется, это непоправимо» [32: 154]. Судейкин писал Мейерхольду в первой половине декабря 1906 г.: «<...> Я знаю от М.А. Кузмина, что уже начались считки “Балаганчика” Блока и что музыку поручено писать Кузмину. Желание Кузмина и мое было совпасть в какой-нибудь постановке, что не раз высказывал Вам. Михаил Алексеевич высказывал мне прямо, что желал бы писать музыку к моим декорациям. По сообщению Кузмина знаю, что и А. Блок этого желает...» [9: 263]. Неучастие Судейкина в постановке словно подрезает Кузмину крылья: «Как мне не хочется писать музыки к “Балаганчику”» (8 декабря 1906 г.), «Как мне не хочется писать музыки! как у меня ничего не выходит!» (9 декабря 1906 г.), «Как было бы прекрасно, если бы “Балаганчик” ставил Судейкин, как я бы писал музыку!» (10 декабря 1906 г.) [32: 154]. Наконец 22 декабря 1906 г. он написал Мейерхольду: «Я так люблю эту вещь Александра Александровича, так ценю его талант, Ваш и Николай Николаевича, так искренне предан Вашему театру, что оказать такое малое, такое слабое участие в Вашей работе – мне лучшая награда и лучший гонорар <...>» [25: 81]. Кузмин – не единственная причина намерения Судейкина

стать художником «Балаганчика». Его увлечение арлекинадой растянулось на годы. В 1917 он работал над картиной «Моя жизнь»: тут среди прочих Юркун в образе Пьеро, пишущего книгу, Глебова-Судейкина в образе Коломбины, сам Судейкин – Арлекин. Запись В. Судейкиной от 5 <6> мая 1918 г.: «Вечером Сережа начинает “Арлекинаду”»; от 7 мая: «Сережа занялся “Арлекинадой”»; от 16 мая 1919 г.: «Сережа усиленно заканчивает “Арлекинаду” и “Итальянскую комедию”. Первую он называет “Балаганом Арлекина”, а вторую “Комедиантами”» [41: 372, 380].

Чулков, по просьбе Мейерхольда, объяснил актерам, что они играют мистическую сатиру, фарс. Традиционно мистика и сатира – не корреляты, скорее они пребывают на противоположных семантических полюсах. Чулков вспоминал о неоднозначном восприятии спектакля: «Все, кто был на этом первом представлении “Балаганчика”, помнят, какое страстное волнение охватило зрительный зал, какое началось смятение в партере, когда замерли последние звуки острой, пряной, тревожной и сладостной музыки Кузмина и занавес отделил зрителя от загадочного и волшебного мира, в котором жил и пел поэт Пьеро. Я никогда ни до, ни после не наблюдал такой непримиримой оппозиции и такого восторга поклонников в зрительном зале театра. Неистовый свист врагов и гром дружеских аплодисментов смешались с криками и воплями» [47: 232]. Об этом же есть у В. Пяста: «На представлениях “Балаганчика” наша компания, т. е. Гофман, Мосолов, конечно, Е. Иванов и некоторые другие, отхлопывали себе ладоши, создавая энтузиастическую клаку и заражая часть публики, – другая часть которой неистово шипела и свистела, как делала это и на всех других представлениях театра Комиссаржевской и Мейерхольда» [36: 93]. Кузмин записал в дневнике 2 января 1907 г.: «“Балаганчик” привлек немного публики, которая опять хлопала и шикала» [32: 155]. А.В. Гиппиусу Блок писал 20 января 1907 г. об успехе «Балаганчика», о том, что на первом и втором представлениях его много раз вызывали, но и «обильно свистели и шикали» [7, VIII: 176].

«Балаганчик» – сатира. В орбиту арлекинады Блок ввел мистиков. Чулков, имея в виду 1904 г., писал: «Юные поэты, окружавшие З.Н. Гиппиус, как пажи королеву, говорили тихо, многозначительно, все чаяли новых откровений и верили, что наступила эпоха “Третьего Завета”. Блок среди них был “свой” и “чужой”, вечно ускользающий»; по Чулкову, уже тогда “Балаганчик” был «весь в предчувствиях, и нужен был только срок для его воплощения» [47: 148, 140]. Гиппиус вспоминала, как она и Д. Мережковский, решив создать внутри религиозно-философского общества свою секцию, привлекли туда Блоков, «однако после нескольких заседаний и он, и жена его – исчезли» [15: 21]. Охлаждение Блока к Мережковским пришлось на весну 1905 г.

В пьесе участвуют «мистики обоего пола» [7, IV: 7]. Их фразы о пришествии некой мистической девы снижены банальными рифмами. Вызов был и в балаганном утрировании. В живой девушке они видят некий символ, куклу

с пустыми глазами и мраморными чертами. Они не верят словам Пьеро о том, что девушка – его невеста Коломбина. Поэт еще летом 1905 г. в отношении к Л.Д. Блок стремился отделить мистику от реальности. После ухода девушки мистики – в постановке Мейерхольда – выглядят как картонные куклы, разрисованные сажей и мелом, они безжизненны: «За столом сидят мистики так, что публика видит лишь верхнюю часть их фигур. Испугавшись какой-то реплики, мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук. Оказывается, это из картона были выкроены контуры фигур, и на них сажей и мелом намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички, манжеты. Руки актеров просунуты были в круглые отверстия, вырезанные в картонных бюстах, а головы лишь приклеены к картонным воротничкам» [24: 250]. Все это соответствовало ремарке Блока. В определенной степени собрание мистиков «Балаганчика» отразилось в вечере бумажных дам из рассказа Кузмина «Картонный домик» (1907).

Сценические решения режиссера соответствовали ремарке Блока и были им одобрены. После предгенеральной репетиции он 22 декабря 1906 г. высказал Мейерхольду пожелание сделать глупость мистиков выразительнее: председатель собрания мистиков должен произносить монолог не только со «священным» трепетом, но и «дурацким» [7, VIII: 171]. Блок писал Мейерхольду о том, что любой балаган стремится «пробить брешь в мертвечине» [7, VIII: 169]. В пьесе есть Автор, запрограммированный на сценические штампы и не понимающий смысла балаганной эстетики. Блок разъяснял Мейерхольду: «Этот автор – всему помеха, он не понимает главного», того, что балаган «преодолеывает обманом косную материю» [7, VIII: 171]. Идея пьесы и сама поэтика балагана провоцировали определенные круги на ответные вызовы. В. Розанов в 1908 г. писал: в ряде «бессмысленных» сцен автор показал, «что вся человеческая жизнь и все человеческие отношения в сущности представляют собой балаган, шутовство, что-то в высшей степени незначущее и в высшей степени ненужное» [37: 262–263]. Он сравнил успех пьесы с успехом скаковых лошадей на бегах, а тенденциозность автора – с песней чижики, который только и поет песню чижики. Раздражение Розанова было вызвано и статьей Блока «Литературные итоги 1907 года» (1907), в которой автор карикатурно представил возобновленные в октябре 1907 г. религиозно-философские собрания: «Образованные и ехидные интеллигенты, посевшие в спорах о Христе и антихристе, дамы, супруги, дочери, свояченицы в приличных кофточках, многодумные философы, попы, лоснящиеся от самодовольного жира, вся эта невообразимая и безобразная каша, идиотское мелькание слов» [7, V: 210]. Блок в ту пору был под влиянием писем Н.А. Клюева, видел в них народную правду. Первые два письма были написаны в конце сентября – до третьего октября и после 17 октября – до 12 ноября. Не называя имени Клюева, он противопоставил его письма собраниям. Розанов, считая религиозно-философские собрания «одним из лучших явле-

ний петербургской умственной жизни» [37: 268], распространил сарказм и на корреспондента из народа.

Белый увидел представление «Балаганчика» осенью 1907 г.: «Мы с А.А. никогда не беседовали о “Балаганчике”; раз он повел меня сам: посмотреть на него. Посмотрели мы молча» [5: 208]. В опубликованной в февральском номере журнала «Перевал» за 1907 г. рецензии Белого на «Нечаянную Радость» (1907) говорилось о том, что реальные мистики не вполне верно поняли гностику, но это не повод для издевательства в «Балаганчике» над ними и над собственным прошлым. По Белому, Блок как предвестник грядущего не состоялся. Его мнение словно находится в пародийных отношениях с мнением блоковского председателя мистиков, назвавшего не постигшего мистических глубин Пьеро «простецом» [7, IV: 13]. Но и Белый в свое время был уличен в карикатуре на мистиков. Имея в виду его «Симфонию» (1901), Иванов-Разумник писал, что «осмеивание “крайностей мистицизма” во второй симфонии было со стороны молодого автора плохо осознаваемым ударом по самому себе», что «ядовитейшие насмешки» направлены на теософов, которые «сидят друг против друга и спускаются в теософскую глубину» о ноуменальном пурпурном цвете и феноменальном красном, но «не прошло после “симфонии” и двух лет, как Андрей Белый написал статью “Священные цвета” (1903), в которой опустил до самого дна призрачных теософских глубин: “теософская двойственность красного цвета”, “теософское открытие призрачности красного цвета” – этим переполнена статья. С особенным восторгом относился Андрей Белый к открытию Мережковского, что черт – серого цвета: “Этим определением Мережковский заложил прочный фундамент для теософии цветов, имеющей будущее”...» [20: 558, 594]. В письме от 24 марта 1907 г. Блок написал «милому Боре»: «Издевательство искони чуждо мне, и это я знаю так же твердо, как то, что сознательно иду по своему пути, мне предназначенному, и *должен* идти по нему неуклонно» [7, VIII: 184]. Позже он, по-видимому, попытался смягчить остроту их отношений и 15–17 августа написал Белому: «Но “Балаганчику” Вы придаете смысл чудовищный – зачем и за что? Если повернуть вопрос так, как Вы, – он омерзителен, вреден, пожалуй, “мистико-анархичен”. Поверните *проще* – выйдет ничтожная декадентская пьеска не без изящества и с какими-то типиками – неудавшимися картонными фигурками живых людей» [7: 199–200]. 23 сентября 1907 г. в его письме к Белому были такие строки: «Если бы я был уверен, что мне суждено на свете поставлять только “Балаганчик”, я постарался бы просто уйти из литературы (может быть, и из жизни)» [7, VIII: 209].

«Балаганчик» не только сатира, но прежде всего лирическая драма. Судя по письму Блока к Мейерхольду от 22 декабря 1906 г., «Балаганчику» присуща «звонкая лирика» [7, IV: 169]; ее постановка на сцене, с одной стороны, позволила автору выйти из «лирической уединенности» [7, IV: 170], а с другой – именно Мейерхольд не довел интимное содержание до публичности:

«Да и к тому же за основу своей *лирической* души я глубоко спокоен, потому что знаю и вижу, какую истинную *меру* соблюдает именно Ваш театр: того, чего нельзя предавать толпе, этому слепому и отдыхающему театральному залу, – *он никогда не предаст*» [7, IV: 170]. Пьеса отразила перипетии личной жизни Блока и Белого.

Описана драма Пьеро. Роль Пьеро исполнял Мейерхольд, его портрет в костюме Пьеро работы Н.П. Ульянова широко известен. Мейерхольд писал Блоку 18 декабря 1906 г.: «Ах, как я волнуюсь за Пьеро! Боюсь, не выйдет у меня» [25: 81]. Пьеро доверчив к Арлекину, а тот соблазняет Коломбину. В сценическом любовном треугольнике узнавались отношения Блока (Пьеро), Л.Д. Блок (Коломбины), Белого (Арлекина), которому З.Н. Гиппиус в июне 1905 г. посоветовала «не очень там увлекаться блочьей женой» [9: 225]. 12 февраля 1906 г. Белый и Л.Д. Блок объяснились в любви. О непростой ситуации говорят мартовские письма 1906 г. Л.Д. Блок к Белому: «Люби меня, люби!»; «Знаю связь с вами – но как ее воплотить? Вы ведь знаете весь мой демонизм и все мои соблазны. Увижу Вас, и опять меня потянет к Вам ближе, ближе, ближе... а я не хочу, не надо, не надо! Если знаете, как мне не изменить Саше, как быть с вами – скажите!»; «<...> я опять принадлежу поровну и ему, и тебе, милый, милый!»; «Целую тебя долго, долго, милый» [9: 240, 241]. После 15 июня 1906 г. Л.Д. Блок писала Белому: «Я рада, что Вы меня любите; когда читала Ваше письмо, было так тепло и серьезно. Любите меня – это хорошо; это одно могу Вам сказать теперь, это я знаю» [9: 225]. В четвертой строфе «Ссоры» (1907) Белого есть строки: «Устами жгла давно ли ты, / До боли мне уста, давно ли, / Вся опрокинувшись в цветы / Желтофиолей, роз, магнолий» [3: 166]. В августе 1906 г. поэты объяснились, потом Белый вызвал Блока на дуэль, которая не состоялась; было решено год не общаться друг с другом; в марте 1907 г. Блок и Белый перестали переписываться.

Блоковские Пьеро и Арлекин – противоположности, как и в классическом сюжете. З. Гиппиус писала: «Трудно представить себе два существа более противоположные, нежели Боря Бугаев и Блок. Их различие было до грубости ярко, кидалось в глаза» [15: 13].

Внешне Пьеро из «Балаганчика» не отличается от классической куклы Пьеро; такой он на картинах А. Ватто, П. Сезанна и др. Блок пишет о нем: «<...> мечтательный, расстроенный, бледный, безусый и безбровый, как все Пьеро» [7, IV: 9]. Пьеро называет свое лицо лунным, и стихотворный цикл А. Жиро назван «Лунный Пьеро» (1884); Тэдди из «Похождения Электрического Арлекина» видит в окно, как «у КеллеРаочеРедьПьерРо за пудрой» [48: 37]; в «Пьеро» (1884) П. Верлена в переводе Г. Шенгели сказано: «И от белил еще ужасней этот час / Лицо бескровное с мертвецки-острым носом» [12: 83], в переводе А. Эфрон: «И белою мукой запудрено до жути / Бескровное лицо – и заостренный нос» [50: 109]. Эмоционально блоковскому ближе всех Пьеро тот, что на «Портрете мальчика в костюме Пьеро» (1922) Пикассо: живой, с влюбленными глазами, в которых грусть и наде-

жда, с прямым, блоковским, носом, с выразительными бровями, с выдающими беззащитность и чувствительность губами. Пьеро положено страдать, что он и делает уже в начале пьесы. Но у традиции есть подтекст; 20 марта 1906 г. Л.Д. Блок писала Белому: «Саша почувствовал мое возвращение к тебе и очень страдает» [9: 241], 10 апреля (в апреле был опубликован «Балаганчик»): «Саша боится меня потерять» [9: 244].

Если в воспоминаниях Гиппиус «Блок весь твердый, точно деревянный или каменный», волосы «темные, пышные» [15: 13], то Белого она характеризовала так: «танцующий Боря», «водопадные речи Бори, с жестами, с лицом вечно меняющимся, – почти до гримас», «тотчас унесется в пространство на крыльях тысячи слов», «мягкий, сладкий, ласковый», волосы «легче пуха и желтенькие», «легкий» [15: 14]. Арлекин – не страдающий, стремительный, легкий в любви и дружбе. Он просто берет Коломбину за руку, долго шепчется с нею под покровом плащей, потом сажает в сани, с которых она – бац! – свалилась. Такая реализованная метафора нравственного падения. В сценическом Арлекине Блок хотел видеть подчеркнутую победоносность и беспечность, он советовал Мейерхольду: Арлекин должен говорить «с оттенком победоносной галантности, но и изящества», он «вечно юный», «очень юный, гибкий, красивый» [7, VIII: 171]. Арлекин – как бубенчик: «поют бубенчики» [7, IV: 14]; когда он усадил Коломбину в сани, он «звенел бубенцом» [7, IV: 15], его первый монолог: «Жду тебя на распутьях, подруга, / В серых сумерках зимнего дня! / Над тобою поет моя вьюга, / Для тебя бубенцами звеня! [7, IV: 14]. Ассоциация персонажа с бубенчиком не в пользу персонажа; как заметил Г. Свиридов, «не наполненные внутренним смыслом» звуки бубенцов «превращаются в обыкновенный, железный лязг» [39: 128].

Блоковский Арлекин создан из цитат стихотворений Белого. Бубенчики Арлекина поют «серебристыми голосами», Пьеро говорит, что для Арлекина и Коломбины «серебристая вьюга» свила «перстень-кольцо» [7, IV: 15], но и в лирике Белого част мотив серебристого: «И ручей / чуть сверкает серебряным знаком» («Бальмонт», 1903 [3: 46]); «Смеюсь – и мой смех серебрист» («Все тот же раскинулся свод...», 1902; [3: 52]; «В лучах борода серебрилась» («Гном», 1902 [3: 77]); «В сырой росе, как серебре, / Над беломраморною урной» («Судьба», 1906 [3: 121]).

Актуальной для сюжета «Балаганчика» оказывается отмеченная Гиппиус антитеза верности – неверности: Блок «по существу был *верен*» [15: 14], «Боря Бугаев – сплошная неверность» [13: 13, 14]. О неверности Блок пишет Мейерхольду, в режиссерском решении он увидел «присутствие истинной любви, которая *одна* спасает от предательства» [7, VIII: 170]. Блоковский Арлекин лукав: он легко побеждает простодушного соперника, а потом называет его братом, нежно к нему прижимается. Слово «брат» – из переписки поэтов. В воспоминаниях о Блоке Белый писал: «<...> потеряв в А.А. брата <...>» [5: 208]. Написанное 13 января 1906 г. стихотворение Блок начинает

обращением к Белому: «Милый брат! Завечерело...» [7, II: 91]; в нем отражена идиллия дружбы втроем: «Возвратясь, уютно ляжем / Перед печкой на ковре / И тихонько перескажем / Всё, что видели, сестре...» [7, II: 92]. Л.Д. Блок отмечала: «братский» – «модное было у Белого слово» [10: 173]. Оно звучит в его лирике: «Ты сказал: “Океан голубой / еще с нами, о братья!”» («Бальмонт», 1903; [3: 45]). «Здравствуй, брат! За око око. / Вспомни: кровь за кровь» («Убийство», 1908 [3: 111]).

Коллизия простодушия и лукавства разворачивается на заснеженных улицах: «По улицам сонным и снежным / Я таскал глупца за собой» [7, IV: 19]; над Арлекином «снежный ветер пел» [7, IV: 20]. В ранней лирике Белого достаточно часты вихри и вьюги: «И сквозь вихрь непрерывных веков / что-то снова коснулось меня» («Вечный зов», 1903 [3: 50]); «Пусть холодная вьюга бунтует», «Пусть февральская вьюга бунтует» («С.М. Соловьеву», 1901 [3: 87]); «Пусть вьюга белоцвет метет» («Отчаянье», 1904 [3: 130]). В 1907 г., обращаясь к прошлому, Белый писал в «Ссоре»: «Как мы, любовь лелея, млели, / Внимая вьюге снеговой, / Как в рыхлом пепле угли рдели» [3: 166].

Прозаичный в любви Арлекин – мечтатель в жизненных устремлениях. В последнем монологе он говорит о желании «юной грудью / Широко вздохнуть и выйти в мир» [7, IV: 20], что соотносится с лирикой Белого: «Я в восторге, я молод» («На горах», 1903, [3: 69]), «Но ты руку воздел к небесам / и тонул в ликовании мира» («Бальмонт», 1903 [3: 46]); «душит тем же восторгом нас мир» («Вечный зов», 1903 [3: 50]). Арлекин славит «веселый весенний пир» [7, IV: 20], побуждающий к уходу из привычного мира, к освобождению от обыденного. Такой же смысл у мотива весны в лирике Белого начала 1900-х гг.: «улыбались – священной весны / все задумчиво грустные дети», «Омыта лазурью, весна / над ухом звенит однозвучно» («Бальмонт», 1903, [3: 45,47]); «Ушел я раннею весной», «И как повеяло весной, / Я убежал из душных камер» («Успокоение», 1904–1906 [3: 142, 143]).

Арлекин устремляется в «золотое окно» [7, IV: 20] мира. У Белого: «В золотой дали / облака, как рубины» («Бальмонт», 1903 [3: 45]); «Страстно тянутся ветви ко мне / Золотых, лучезарных деревьев» («Вечный зов», 1903 [3: 50]); «Вдали горизонт золотой» («Три стихотворения», 1902 [3: 52]); «Эти мечты золотые» («Знаю», 1901 [3: 81]); «Золотой мой фонарь / зажигает лучом ваши окна» («Безумец», 1904 [3: 81]); «Золотое небо криком / Остро взрежет стриж» («Ты», 1906 [3: 151]). В рассказе «Аргонавты» (1904) люди возвращаются на свою первейшую родину, на Солнце – повисший над морем золотой орех.

Однако мечты выдают онтологическую слепоту Арлекина: он стремится к весне, бросается в «золотое окно», но видимая в окне даль нарисованная, бумажная. Опошлив Колумбину, он и сам становится заложником условности, его высокие слова о весне, о душе мира оборачивается грубой комикой: Арлекин через лопнувшую бумагу «полетел вверх ногами в пустоту» [7, IV: 20].

Белый писал: «Пусть туманна огнистая даль» («Три стихотворения», 1902 [7: 53]), а Арлекин бросается в бутафорскую «даль» [7, IV: 20].

«Балаганчик» был вызовом. 25 февраля 1906 г. Белый присутствовал на чтении пьесы: «Вот – чтение “Балаганчика”, или удар тяжелейшего молота: в сердце <...>. Нелепые мистики, ожидающие Пришествия, девушка, косу (волосяную) которой считают за смертную косу, которая стала “картонной невестой”, Пьеро, Арлекин, разрывающий небо, – все бросилось издевательством, вызовом: поднял перчатку! Назвать “Балаганчик” хорошим – не мог; и его написал – А.А. Блок?» [5: 208]. В «Между двух революций» (опубл. 1935, 1937) есть иронические фразы в адрес автора пьесы: «<...> о нет, – не читать, а истекать... “клюквенным соком”; истекает он вяло; и – в нос:

– “Э, да это – издевка?”

Традиции “приличного тона”: застегиваюсь и натягиваю, как перчатку, улыбку:

– “Да, да, – знаете”.

С Блоком – ни слова» [4: 71].

Как ответ «Балаганчику» выглядит написанное в ноябре 1906 г. стихотворение Белого «Арлекинада», посвященное современным арлекинам. В «Балаганчике» Арлекин прыгает в пустоту, из «Арлекинады» следует, что он не умер, похороны его преждевременны. Ватага арлекинов идет за красным гробом; паяц касается камелии, и покойник чудесным образом встает, он бредет по «полумертвым» [3: 136] улицам, стучится в окна, врывается в храм и молит Бога о мщении «роду кощунственному, лукавому», который полагал его шутком и к которому он обращается так: «Вы думали, что умер я, – / Вы думали? Я снова с вами. / Иду на вас, кляня, грозя / Моими мертвыми руками» [3: 136]. В «Арлекинаде» есть мотивы и образы «Балаганчика», но наполненные противоположным смыслом. Как ответ воспринимается и фрагмент из созданной в 1906 г. первой части «Кубка метелей» (1907). Белый изобразил Блока не без иронии:

«Вышел великий Блок и предложил сложить из ледяных сосулек снежный костер.

Скок да скок на костер великий Блок: удивился, что не сгорает. Вернулся домой и скромно рассказывал: “Я сгорал на снежном костре”» [6: 282].

Как писал Чулков об идеале того времени: «Они были декадентами, одинокими эстетамы, грустившими, как их любимец Пьеро, о какой-то дивной, но неверной Коломбине» [47: 423]. В собранной в декабре 1907 г. Мейерхольдом для спектаклей в провинции труппе Коломбину играла Л.Д. Блок. И Пьеро, и Арлекин называют Коломбину подругой, но Пьеро называет ее и невестой. В блоковской Коломбине увидели иронию автора по отношению к прежним идеалам: «В драмах Блок прямо высмеивает свою юношескую мечту о Вечноженственном, воплощая его в образ Коломбины, которая, в конце концов, оказывается “картонной невестой” <...> Что раньше заставляло Блока слагать молитвы и петь гимны, то теперь стало для него темой для фарса»

[11: 435]. Поначалу Коломбина противоположна мистикам, в ней подчеркнутая природность, она «необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом» [7, IV: 12], с заплетенной косой за плечами. В черновом варианте Блок назвал героиню простым именем Маша. Она непосредственна, ведома чувством, сначала устремляется за Пьеро, потом отдается на волю Арлекина. Близость с Арлекином ее губит, она становится статичной куклой. В окончательном варианте картина падения из саней дана в монологе Пьеро, но в черновом – в экспрессивной ремарке, усиливающей неэстетичность положения: «Улица. Некто и хозяин сажают на извозчика куклу. Усаживают на сани с трудом. Кукла качается. Наконец сани тронулись. Кукла покачнулась и шлепнулась на мостовую. Лежит она распростертая» [7, IV, 427]. Мистики видели в ней символ – с Арлекином она становится картонной, как мистики. Кукол из папье-маше, завоевавших благодаря германским кукольникам свое место на европейском рынке игрушек с 1850–1860-х гг., называли «картоновыми»; с конца XIX в. распространились по Европе придуманные в Англии за сто лет до того картонные куклы со сменными нарядами, их звездный час – конец XIX в. Но в литературной интерпретации картонности, как правило, придается негативная коннотация. В отзыве А. Лозины-Лозинского на повесть Городецкого «Адам» (1915) говорится о «картонных людях» с «пошлыми мыслями, вульгарными чувствами» [23: 9]. В стихотворении «Картонный домик» (1907) Кузмина имеется в виду картонный домик, подаренный ему С. Судейным 3 декабря 1906 г.: «Без огня ты – картонный и мрачный: / Верно ли я твой намек понимаю?»; у него же в стихотворении «Всю тину вод приподнял сад...» (1914): «Расставя лапы в небо, ель / Картонно ветра ждет, но даром!» [22: 31, 201].

К стихотворению Белого «Побег» (1906) можно также отнести как к лирической рефлексии на точку зрения Блока. Лирический герой замечает мертвенность в «сестре» еще до побега: «Твои очи, сестра, остеклели: / Остеклели – глядят, не глядят», «Дай мне бледную, мертвую руку – / Помертвевшую руку свою» [3: 157]. Он говорит о родственности душ: «Но, сестра: говорят, я безумен; / Говорят, что безумна и ты», об «отважном побеге» и грядущем обновлении: «Мы опять убежим; и заплещут / Огневые твои лоскуты. / Закружатся, заплещут, заблещут, / Затрепещут сухие листы» [3: 158]. Вместе с тем Л.Д. Блок для Белого – то живая, то кукла. В вышедших в 1922 и 1923 гг. воспоминаниях о Блоке он писал, как она хотела освободиться от навязываемой ей мистической роли: «<...> она – человек, а не кукла, не символ» [5: 214]. Но вспоминая ноябрь 1907 г. в «Между двух революций» (1934), он произнес последнее «правдивое» слово, обращенное к ней, – «кукла» [4: 299].

Сюжет о Пьеро, Арлекине и Коломбине пародируется в сюжете о масках. Первая пара масок, в голубом и розовом, соответствует поэтизации Коломбины влюбленным Пьеро. Вторая, в красном и черном, передает острое чувство Пьеро к Коломбине, экстаз и ревность. Третья – лишенная своей вну-

тренней жизни женщина-эхо и рыцарь, деревянным мечом поразивший паяца, который истекает клюквенным соком и потом удаляется как ни в чем не бывало, – не знает ни платонической восторженности, ни экстаза, лишь играет в любовь. По К. Мочульскому («Александр Блок», 1948), тот, что в голубом, и та, что в розовом, – образы мистической любви-молитвы; дама и тот, что в картонном шлеме и с деревянным мечом, – образ рыцарской любви, любви-служения, воспетой в «Стихах о Прекрасной Даме»; та, что в черной маске, красной плаще, и тот, что в красной маске и черном плаще, – образ любви-страсти.

В Пьеро есть детская доверчивость. Белый вспоминал в связи с Блоком: «Но Л.Д. говорила, что нужно беречь его; что в нем – много больного и детского; но и другие – суть дети (что детское было – доказывает пристрастие Блока к картинкам; он, взрослый, вырезывал их, чтобы наклеить в тетрадь) <...>» [5: 209]. Детское отмечали и в Белом. З. Гиппиус писала: «Стороны *чисто* детские у них были у обоих, но разные: из Блока смотрел ребенок задумчивый, упрямый, испуганный, очутившийся один в незнакомом месте. В Боре сидел баловень, фантаст, капризник, беззаконник, то наивный, то наивничавший» [15: 15]. В посвященном Белому и Блоку стихотворении «Шел...» (1918) она назвала обоих «потерявшимися детьми», сиротами «малыми» [16: 203]. В «Проповедуя скорый конец...» (1903) Белый ассоциирует себя с осмеянным и рыдающим «как дитя» [3: 51] арлекином, которого пинками загоняют в смиренный дом. Детская беззащитность, ранимость звучит, таким образом, и в блоковском Пьеро, и в Белом-Арлекине. Более того, в Белом чувствовали тоску Пьеро. Стихотворение Волошина «В цирке» (1903) посвящено Белому. Речь идет о Пьеро, он поет «Песню страсти лебединой / Коломбине и луне», ему знаком звук «Мокро хлещущих пощечин», в первой и последней строфе звучат строки: «И на гипсовом лице / Два горящих болью глаза» [13: 31]. По предположению комментатора собрания сочинений Волошина (изд. «Эллис Лак»), в стихотворении отражены впечатления Волошина от вечера в Московском литературно-художественном кружке 18 ноября 1903 г., на котором К. Бальмонт прочитал лекцию об О. Уайльде, выступал А. Белый, окружение было настроено враждебно; из дневника Сабашниковой о Белом: «Он вышел спокойный и тихий и посмотрел на публику своими узкими и проникновенными глазами. – Апостол Павел сказал... – публика покатывается со смеху; он остановился и посмотрел, она затихла, он продолжал говорить. Странно слышать этого мальчика и его чистые слова среди этого содома» [13: 445]. Беззащитность Белого – или его героя – остро проявилась в его поэме «Маленький балаган на маленькой планете “Земля”» (1922). Как писал К. Мочульский: «Трагические объяснения с Асей в берлинских кафе, интимные “выяснения отношений” подробно излагаются в своеобразной форме “лирического монолога”, саркастически озаглавленного “Маленький балаган на маленькой планете “Земля”»» [26: 218]. Сердце поэта «исплакалось» [3: 221]. Экспрессивные, рваные фразы, разностоп-

ность строк создают интонацию рыдания: «Взвизгни ж, / Сердце / Мое, – / Дикий / Вырванный / Стриж» [3: 225]. В новом страдании звучит старая боль; если Тургеневой он бросает: «Ты – тень теней... / Тебя не назову. / Твое лицо – / Холодное и злое...» («Ты – тень теней», 1922 [3: 220]), то и о Л.Д. Блок он писал: «Непоправимое мое / Припоминается бывшее... / Припоминается ее / Лицо холодное и злое» («В поле», 1907 [3: 170]).

Тема страдающего Арлекина-маргинала прозвучала в пьесе Е. Гуро «Ничий Арлекин» (1909). Ему также приданы черты Пьеро. Он в трико, с бубенчиками, но зябнет от холода, страдает от одышки, лицо печальное и бледное, как у умирающих детей. Дети его любят, ему с ними легко, но он чужой среди взрослых. Как говорит ему солидный господин из публики, он неуместен. Оказывается, он еще и сын Вечного Жида.

От традиции отступали, образ Арлекина усложняли, наделяли его либо философической двойственностью, либо чертами страдальца. Но и привычный Арлекин, веселый обидчик, вызывал симпатии как выразитель здорового гедонизма. Арлекин был «первой скрипкой» в сюжете, он генерировал эмоции сценического мира, фонтанировал идеями. По воспоминаниям Р. Нижинской, редактор журнала «Сатирикон» Корнфельдт и поэт Потемкин устраивали вечер, сказали Фокину, что назовут этот вечер «Карнавал». Название вызвало у Фокина ассоциацию с ранними фортепьянными пьесами Шумана. Ему перевели некоторые фрагменты из биографии и писем Шумана, и он погрузился в атмосферу старой Вены, «в эпоху австрийского бидермейера, на восемьдесят лет назад» [28: 97]. По решению Дягилева, написанную для пианино музыку Глазунов переложил для оркестра, в оркестровке приняли участие Лядов и Черепнин. «“Карнавал” – это рамка, внутри которой появляются такие персонажи: печальный Пьеро с разбитым сердцем, которого всегда дразнят и который всегда ищет себе любимую; Бабочка, веселая девушка-мотылек, которая кокетничает с Пьеро и играет им, а он относится к ней очень серьезно; Флорестан и Евсевий, которые воплощают один романтическую, другой бурную сторону характера самого Шумана; Панталоне, пожилой волокита, который вечно гонится за Коломбиной; озорник Арлекин и все юноши и девушки, которые смеются, танцуют, поддразнивают друг друга и кокетничают» [28: 97–98]. Пьеро с большим черным воротником из тафты, в просторной одежде с длинными белыми рукавами, придающими маске эффект беспомощности; Коломбина – в традиционной пышной юбке: по белой тафте Бакст нарисовал гирлянды из вишен. «Но главным был Арлекин – озорной, хитрый, наполовину кот, наполовину избалованный ребенок в белой крепдешиневой блузе и огромном черном, аккуратно повязанном галстуке и в облегающих трико, которые Бакст расписал красными, зелеными и белыми восьмиугольниками» [28: 99].

Во «Вторнике Мэри» (1917) Кузмина есть эпизод: на сцене кукольный сад, светит маленькая луна, действуют Пьеро, Коломбина, арлекин (с маленькой буквы), последний ловко танцует, поет серенаду – достаточно по-

шловато, но он же пародирует отношения между основными героями – Молодым человеком, Дамой, Пилотом. Пародия в сюжетах об Арлекине минимизирует трагизм. В «Венецианских безумцах» (1912) Кузмина события разворачиваются в Венеции XVIII в. Арлекин в обычном амплуа, плутовством, насмешками снижает трагический пафос любовной ситуации, участники которой – его жена Финетт, граф Стелло, друг графа Нарчизетто. Как в «Поэме без героя», «не поймешь, кто в кого влюблен» [2: 188]: Финетт влюбляет в себя Нарчизетто, тот ради любви к ней убивает Стелло, а потом понимает, что Стелло – его истинная любовь. Арлекин – лицедей, он ставит на сцене пошловатую пьеску, пародирующую высокую любовь. В «Веселой смерти» (1908) Н. Евреинова Арлекин – сметливый жизнелюб, шут, таким он остается и перед смертью; он уводит Коломбину от глуповатого и наивного Пьеро, соблазняет ее и с удовольствием наблюдает их ссору, и предпочитающий стихию игры Евреинов его не осуждает. У И. Чиннова («Хрустальное сердце прозрачней, чем лед...», 1974) свобода фантазии одинокого зрителя в опустевшем театре раскрывается в таком игровом видении: «Ночной арлекин подлетает к луне / Среди других aberrаций» [46: 352].

Арлекин был желанным в личной жизни. Если не в себе, то в ком-то близком хотели видеть Арлекина. М. Цветаева обращалась к К. Родзевичу 22 сентября 1923: «...Арлекин! – Так я Вас окликаю. Первый Арлекин за жизнь, в которой не счесть – Пьеро! Я в первый раз люблю счастливого, и может быть, в первый раз ищу счастья, а не потери, хочу взять, а не дать, быть, а не пропасть! Я в Вас чувствую силу, этого со мной никогда не было Силу любить не всю меня – хаос! – а лучшую меня, главную меня»; дальше: «Мой Арлекин, мой Авантюрист, моя Ночь, мое счастье, моя страсть» [45: 659, 661]. В. Набоков после выхода романа «Смотри на арлекинов!» (1974) написал «To Vera»:

Ах, угонят их в степь, арлекинов моих,
в буераки, к чужим атаманам!
Геометрию их, Венецию их
назовут шутовством и обманом.

Только ты, только ты все дивилась во след
черным, синим, оранжевым ромбам...
«N писатель недюжинный, сноб и атлет,
наделенный огромным апломбом...» [27: 74].

Наконец, Арлекин был героем. В «Щелкунчике и мышине короле» (1816) Э.Т.А. Гофмана арлекины храбро вступают с бой с мышинной армией.

В адрес Пьеро, напротив, звучала насмешка. Северянин иронизировал по поводу кубофутуристов: «Меня взорвало это “кубо”, / В котором всё бездарно сплошь», «Ослы на лбах, “пьеро”-костюмы / И стихотомы... без стихов!» («Поэза истребления», 1914 [40: 141]). Белый в докладе памяти Блока, зачитанном на заседании Вольфила 28 августа 1921 г., говорил об интеллигенте-

Пьеро: «“Логос” Владимира Соловьева вошел в рыцаря, и не в рыцаря, а просто в Пьеро, а Пьеро стал – “только литератор модный, только слов кощунственных творец”, и в нем – русский интеллигент; и дальше этот интеллигент стал босяком – “молчите, проклятые книги, я вас не писал никогда!” – и, наконец, этот босяк стал Петькой из “Двенадцати”» [30: 43]. А. Толстой ироничен к Блоку в неоконченной комедии «Спасательный круг эстетизму» (1912) и в арлекинаде «Молодой писатель» (1913). Возможно, он пародировал «Балаганчик»: в «Золотом ключике» (1935) Буратино – антитеза Пьеро (возможно, Блока [31: 175–176, 186; 17: 209]), а Арлекин узнает Буратино – столь они схожи.

С. Городецкий записал в дневнике 7 января 1947 г.: «Никуда не пошел. Читаю Блока (в изд. Орлова) <...>. Вечер с Блоком – “Роза и Крест”. Это опять оказывается арлекиниада: Алискан – Арлекин, Изора – Коломбина, Пьеро раздвоен на двух дураков: Гаэтана и Бертрана. Когда и почему арлекиниада так ушибла А.А., что стала ведущим сюжетным стержнем от “Стихов о Прекрасной Даме” до “Двенадцати”? (тоже ведь арлекиниада, я, кажется, писал об этом)» [21: 171]. В интерпретации Блока старик Гаэтан, сеньор и трувер, и Бертран, Рыцарь-Несчастье и сторож замка, – отнюдь не дураки. Песни первого, мечтателя и сновидца, всюду поют рыбаки и жонглеры, второй смел, благороден и безнадежно влюблен: Изора предпочла ему Алискана.

Литература

- [1] *Анненский И.* Лирика / Сост. А.В. Федоров. Л.: Худ. лит., 1979.
- [2] *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. / Сост., коммент., ст. С.А. Коваленко (т. III); сост., коммент., ст. Н.В. Королевой (т. I). М.: Эллис Лак, 1998.
- [3] *Белый А.* Соч.: В 2 т. / Вступ. ст., сост. В. Пискунова. Т. I. М., 1990.
- [4] *Белый А.* Между двух революций. М.: Худ. лит., 1990.
- [5] *Белый А.* О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи / Вступ. ст., сост., коммент. А.В. Лавров. М.: Прогресс-Плеяда, 1997.
- [6] *Белый А.* Кубок метелей. М.: Терра, 1997.
- [7] *Блок А.* Собр.соч.: В 8 т. / Общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. М.; Л., 1960–1963.
- [8] *Блок А.* Записные книжки. 1901–1920 / Сост., предисл., примеч. В. Орлова. М.: Худ. лит, 1965.
- [9] Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921) / Вступ. ст. Н.В. Котрелева, З.Г. Минц; публ. Н.В. Котрелева, Р.Д. Тименчика // Александр Блок. Новые материалы и исследования: В 4 кн. Кн. III. М.: Наука, 1982.

- [10] *Блок Л.Д.* И быль и небылицы о Блоке и о себе // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. I. М., 1980.
- [11] *Брюсов В.Я.* Александр Блок // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. / Сост и вступ. ст. Д.Е. Максимова. М.: Худ. лит., 1975.
- [12] *Верлен П.* Избранное / Сост., послесл. В. Перельмутера. М.: Мос. рабочий, 1996.
- [13] *Волошин М.* Собр. соч. / Сост., подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова; коммент. В.П. Купченко. Т. I. М.: Эллис Лак, 2003.
- [14] *Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного Эроса / Сост, вступ. ст., коммент. В.В. Сапова. М.: Республика, 1994.
- [15] *Гиппиус З.Н.* Живые лица: В 2 т. Т. II. Тбилиси: Мерани, 1991.
- [16] *Гиппиус З.* Сочинения / Вступ. ст., сост., коммент. К.М. Азадовского, А.В. Лаврова. Л.: Худ.лит., 1991.
- [17] *Гудов В.А.* Приключения Буратино в семиотической перспективе, или Что видно в скважину от золотого ключика (Материалы к энциклопедии Буратино) // Архетипические структуры художественного сознания: Сб. ст. Вып. 3. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2002.
- [18] *Иванов Г.* Собр.соч.: В 3 т. / Сост., вступ. ст. Е.В. Витковского, коммент. Г.И. Мосешвили. Т. I. М.: Согласие, 1994.
- [19] *Иванов Г.* Стихотворения / Сост, вступ. ст., примеч. В. Смирнова. М.: Эксмо, 2008.
- [20] *Иванов-Разумник.* Вершины. Александр Блок. Андрей Белый // Андрей Белый. Pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент. А.В. Лаврова. СПб.: РХГИ, 2004.
- [21] Из архива Сергея Городецкого / Вступ. ст., публ., коммент. В. Енишерлова // Наше наследие. 2001. №56.
- [22] *Кузмин М.* Избранные произведения / Вступ.ст., состав, коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л.: Худ. лит., 1990.
- [23] *Лозина-Лозинский А.* Бывший поэт // Журнал журналов. 1916. №17.
- [24] *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. I. М., 1968.
- [25] *Мейерхольд В.Э.* Переписка. 1896–1939 / Вступ. ст. Ю.А. Завадского. Сост. В.П. Коршунова, М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976.
- [26] *Мочульский К.* Андрей Белый. Томск: Водолей, 1997.
- [27] *Набоков В.* Ангелом задетый: Стихи. М., 1990.
- [28] *Нижинская Р.* Вацлав Нижинский: Воспоминания. М., 2005.

[29] omiliya.org>article/pero...tait-v...michel-turne.html; youtube.com/watch?v=XfS9U9ql-HU

[30] Памяти Александра Блока: Андрей Белый, Р. В. Иванов-Разумник, А.З. Штейнберг. Томск: Водолей, 1996.

[31] *Петровский М.* Что отпирает «Золотой ключик»? // Петровский М. Книги нашего детства. М.: Книга, 1986.

[32] Письма М.А. Кузмина к Блоку и отрывки из дневников М.А. Кузмина / Предисл., публ., коммент. К.Н. Суворовой // Александр Блок. Новые материалы и исследования: В 4 кн. Кн. II. Лит. наследство. Т. 92. М.: Наука, 1981.

[33] Поэты-имажинисты / Сост., примеч. Э.М. Шнейдермана. СПб.: Петербургский писатель, 1997.

[34] *Пушкин А.С.* Собр.соч.: В 10 т. / Общ. ред. Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксмана. Т. II. М.: Худ. лит., 1959.

[35] *Пушкин А.С.* Сочинения / Примеч. Д.Д. Благого, С.М. Бонди, С.М. Петрова, Т.Г. Цявловской. М., 2002.

[36] *Пяст В.* Встречи / Сост, вступ. ст., комент. Р. Тименчика. М., 1997.

[37] *Розанов В.В.* Автор “Балаганчика” о петербургских Религиозно-философских собраниях // Розанов В.В. Собр. соч.: О писательстве и писателях / Сост., подгот. текста, коммент. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1995.

[38] Русская поэзия Китая / Сост. В. Крейд, О. Бакич. М.: Время, 2001.

[39] *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002.

[40] *Северянин И.* Тост безответный / Сост., предисл., коммент. Е. Филькиной. М.: Республика, 1999.

[41] *Судейкина В.* Дневник: Петроград. Крым. Тифлис. 1917–1919 / Вступ. ст., коммент. И.А. Меньшовой. М., 2006.

[42] *Терёхина В.* Георгий Иванов и Игорь Северянин: мемуарная дуэль // Г.В. Иванов: Исследования и материалы / Сост. и отв. ред. С.Р. Федякин. М.: Изд-во Лит. института им. А.М. Горького, 2011.

[43] *Тименчик Р.* Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Даугава. 1984. №2.

[44] *Цветаева М.* Собр.соч.: В 7 т. / Вступ. статья А. Саакянц; сост. Л. Мнухина. Т. VI. М., 1995.

[45] *Цветаева М.* Неизданные сводные тетради / Подгот. текста, предисл., примеч. Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко. М.: Эллис Лак, 1997.

[46] *Чиннов И.* Собр. соч.: В 2 т. / Сост., вступ. ст., коммент. О.Ф. Кузнецовой. М.: Согласие, 2000.

[47] *Чулков Г.* Годы странствий / Вступ. статья, сост., коммент. М.В. Михайловой. М.: Эллис Лак, 1999.

[48] *Шершеневич В.* Похождения Электрического Арлекина / Публ. С. Шумихин // Новое литературное обозрение. 1998. № 31 (3).

[49] *Шопенгауэр А.* К учению о страданиях мира // Шопенгауэр А. Мысли / Пер. Ф. Черниговца. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013.

[50] *Эфрон А.* ...В небе – сохатый бьет копытом... / Публ. Р.Б. Вальбе. Послесл. Е. Эткинда // Новый мир. 2000. №1.

Сведения об авторе:

Наталья Михайловна Солнцева,
доктор филологических наук
профессор
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

NataliaSolntseva,
Doctor of Philology
Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University