

ИГРОВЫЕ МОТИВЫ В ПОЭМЕ "ДВЕНАДЦАТЬ"

Б.М. Г а с п а р о в, Ю.М. Л о т м а н

"...И больше нет городского -
Гуляй, ребята, без вина."

0.1. Начиная с последней трети XIX в. в европейском искусстве, и в особенности в России, резко возрастает интерес к арлекинаде, эксцентрике, балагану. Истоки этого интереса могли быть различными - от стремления к "народности" до желания эпатировать публику. Интерес Блока к данному явлению общеизвестен, однако связывается обычно главным образом с "Балаганчиком" и стихами к "Балаганчику". Между тем, в поэме "Двенадцать" можно заметить продолжение данных тенденций поэтики Блока.

0.2. "Двенадцать" связаны с "Балаганчиком" текстуально: мотив гибели "картонной невесты" Пьеро, которая мчалась с Арлекином в "извозчичьих санях" и затем "упала в снег", - повторяется, с многочисленными текстуальными параллелями, в драматической кульминации "Двенадцати" (гл. 6). Следы трактовки Арлекина как двойника Пьеро можно видеть в портрете Ваньки, который дан глазами Петрухи ("Вот так Ванька - он плечист! / Вот так Ванька - он речист!"). Однако поэма не только воспроизводит, но значительно уси-

¹ Ср., однако, одиночные и выпадающие из приведенного ряда образы типа "Утро Воскресенья".

ливает и развивает мотив карнавалльно-балаганного действия.

1.0. Для понимания роли игровых мотивов важно установить время действия поэмы. Действие разворачивается глубокой зимой (постоянно повторяемый мотив вьюги, снега, холода). Другой указатель – связь с созывом Учредительного собрания (плакат).

Первое (и последнее) заседание Учредительного собрания состоялось 5 января (старого ст.); непосредственно перед этим город был переполнен соответствующими плакатами. Таким образом, действие происходит около этой даты (может быть, в течение нескольких дней) – т.е. в дни святок. Это обстоятельство, во-первых, более конкретно объясняет роль темы Христа в поэме, а, во-вторых, накладывает на все происходящее в поэме отпечаток святочного карнавала: приход ряженых, с интермедиями музыкально-драматического характера на популярные мотивы и с широким привлечением примет злости дня (нередко в парадоксальном сопоставлении), кукольный балаган, раек с прибаутками-зазываниями раешника, характерное сочетание сакральных и кощунственных элементов и, наконец, заключительное общее шествие, – все это полифонически переплетается, создавая чрезвычайно сложную, и в то же время сотканную из примитива, карнавальную структуру.

Рассмотрим данные элементы последовательно.

2.1.1. Ряд мест поэмы ассоциируется с представлением кукольного балагана. Так, начало гл.1 имеет вид театральных ремарок: "Черный вечер. Белый снег" (ср. дальше: "Поздний вечер. Пустеет улица"). Балаганно-цирковая атмосфера дополняется словами: "От здания к зданию протянут канат". Характерна и многократно повторяемая в гл.1 тема "скольжения": персонажи здесь не ходят, а подпрыгивают, переворачиваются, скользят, ковыляют – как куклы.

Отметим еще появление в конце поэмы пса, который "скалит зубы" и не отстает, несмотря на то, что герои усиленно гонят его от себя: ср. финал народного представления о Петрушке, где, после всех подвигов героя (побил и прогнал цыгана, доктора, капрала, убил немца и т.д.), появляется огромная рычащая собака и съедает Петрушку.

2.1.2. Рядом с балаганом располагался обычно раек, причем изображения в панораме сопровождалось рифмованными комментариями раешника; последние постоянно вводятся оборотами Вот... , А вот... , А это... и иногда, кроме собственно экспозиции, содержат иронический призыв-совет слушателям ("А это вот<...> город Париж, поглядишь - угоришь. А кто не был в Париже, так купите лыжи - завтра будете в Париже"). Данные интонации с очевидностью проступают в гл. I ("Вот барыня в каракуле...", "А вот и долгополый...", "А это кто? - длинные волосы..."), полифонически переплетаясь с указанными выше элементами балаганного представления.

2.2. Драматическая часть поэмы (гл.2-8) обнаруживает определенную связь с народным театром. Характерна в этой связи гетерогенность сюжета: переплетение мотивов, с одной стороны, "жестокой" любовной драмы (ср., несколько позднее, чрезвычайно близкую трактовку данного сюжета в известной "Мурке"), а, с другой, - разбойничьей драмы ("Лодка", различные варианты песен и представлений о Стеньке Разине), с мотивом убийства возлюбленной как отречения от любви во имя разбойничьего братства и общего дела. Переакцентировка драматического сюжета проступает в гл.7 в диалоге Петрухи с товарищами - на "мотив" известной песни о Стеньке Разине. Ср. в особенности:

- Ох, товарищи, родные,	С этой девкой проводил...
Эту девку я любил...	- Ишь, стервец, завел шарманку,
Ночки черные, хмельные	Что ты, Петька, баба, что ль?"

(ср.: "Ночку с бабой провозжался - Сам наутро бабой стал").

Ср. также принцип движения лодки как организующего стержня всех событий (замещенный, в соответствии со святочной обстановкой, шествием Двенадцати), с характерными восклицаниями типа "Гляди верней, / Сказывай скорей!" и т.д.

Само действие организуется как сочетание драматических отрывков с музыкальными интермедиями, использующими популярные жанры: частушку, цыганские куплеты с пляской, разбойничью (воровскую) песню, эпико-героическую песню, с вкраплением (кстати и некстати, иногда и с нарочитой парадоксальностью) формул, которые были "на слуху" как у артистов, так

и у зрителей, — от отрывков церковной службы до злободневных лозунгов.

2.3.1. Обязательная примета карнавального представления — его обрамление спонтанной активностью площади, на которой разворачивается гулянье. Разговоры зрителей, крики нищих, зазывания торговцев и т.д. составляют, с одной стороны, метаплан по отношению к происходящему на подмостках, с другой, — сливаются с ним в единую картину карнавального действия. Уже в "Балаганчике" Блок широко использует прием вторжения метаплана в сценическую структуру. В "Двенадцати" эта тенденция продолжена. Мы слышим крики нищих ("Хлеба!"), окрики патруля ("Проходи!"), зазывания проституток ("Эй, бедняга! Подходи — поцелуемся"), отдельные возгласы в толпе ("Что впереди?", "Холодно, товарищи, холодно!", "Скучно!"), слышим звуки стрельбы, наконец, читаем и слушаем лозунги, — может быть, выступления импровизированных ораторов, или выкрики газетчиков, или надписи на стенах. Все это переплетается со "сценической", смешивается, переходит одно в другое, так что часто невозможно различить, идут ли куплеты в рамках разворачиваемого "на сцене" действия, или возникают спонтанно "в толпе"; персонажи драмы, только что подававшие стилизованные речитативные реплики (гл.6) и исполнявшие куплеты, "смешиваются с толпой" и переходят на разговорные бытовые интонации, которые, в свою очередь, перебиваются вновь возвращающимися референциями-лозунгами (гл.10) и т.д.

2.3.2. Общая картина дополняется уличным музыкантом, который исполняет (может быть, под шарманку) старинный романс, с комическим вкраплением в текст злободневных примет ("Стоит буржуй на перекрестке...", "И больше нет городского — / Гуляй, ребята, без вина").

2.4. Наконец, важнейшей приметой святочного действия является его организация по принципу шествия ряженных. Шествие, как поток, все время стремится вперед, растекаясь на ходу в статические интермедии: балаган, драматическое представление (где, кстати, персонажи не идут, а летят на лихаче, бегут, падают, пляшут и т.д.), и вновь превращается в поток, следует дальше, ассимилируя новые игровые элементы, пока на-

конец не превращается в заключительный "парад"-апофеоз, с глубоко-декоративной фигурой Христа во главе (с протонародной огласовкой имени, в венчике белых - бумажных? - роз и с красным флагом - этой, вкрапленной в действо, злободневной деталью) и с комически завершающей шествие безобразной собакой.

Несение впереди шествия коляды вертепа с фигурой младенца Христа было распространенным обычаем, в особенности в западных областях. В связи с этим сама процессия осмысливается как свита Христа - "божьи ангелы" или апостолы:

"а ті йангелі всі колідники. Ой ми тут прийшли тай Христа нашли". "Господзinya <т.е. хозяйева - Б.Г.> столи стелила - гостей сі сподівала - святого Павла, святого Петра, любого гостя Ісуса Христа" ¹.

Коляда искала хозяев по свету, по "переулочкам", чтобы выполнить свою сакральную миссию:

Уж и ходим мы,
Уж и бродим мы,
По проулочкам,
По закоулочкам.
Уж и ищем мы
Иванов двор...

Коляда-коляда, отворяй ворота.
Снеги на землю падали,
Перепадывали.
Со небёс Христос
Что с ангелом Гавриилом,²
Со Иваном Призачётом...

За свой труд коляда требует награду; отказ хозяев вызывает угрозы, придающие шествию амбивалентный сакрально-разбойничий смысл, вписывающийся в общий карнавалыный контекст:

винесіть книш,
бо впустю ніж,
винесіть курку,

бо я в вікно штуркну,
а винесіть ковбасу,³
бо я хату пірознесу.

(Ср. строки, с которых, по свидетельству К.Чуковского, началась работа Блока над поэмой: "Уж я ножичком / Полосну,полосну", а также концовку гл.7).

3. В заключение необходимо остановиться еще на одной черте, характерной для всякого народного гулянья вообще, а для

¹ І. Свенціцкий. Різдво Хрістове в поході віків. Львів, 1933, с.112.

² Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970, с.71,78.

³ Свенціцкий, с.147.

рождественско-святочного в особенности - на его детскости. Во всей обстановке рождественских каникул, карнавала, представлений ряженых много детского. Этот мотив Блок намечает уже в стихах к "Балаганчику". В структуре поэмы "детские", сказочные интонации прорываются, например, в гл.10 ("Снег воронкой завился, / Снег столбушкой поднялся"; ср. у Пушкина: "Сын на ножки поднялся, / В дно головкой уперся"), в гл.7 ("Что, товарищ, ты не весел?.. /Что, Петруха, нос по-весил?"). Двусмысленная реплика проститутки (может быть, куклы балагана?) в гл.1 "Пойдем спать" - парадоксальным образом вызывает в памяти сакраментальную формулу детского быта.

Но в особенности ярко данный мотив выступает в заключительном апофеозе - появлении стилизованной фигуры Христа. Ритмика последних шести строк поэмы является традиционно "детской": ср. "Сказку о царе Салтане", "Сказку о мертвой царевне", "Сказку о золотом петушке" Пушкина; ср. и позднее широкое использование данного ритма в детских стихах Маяковского, Маршака и мн.др. В результате все действие в совокупности, со всей его полифоничностью, с разнообразными метавкраплениями, приобретает еще один - рождественский, сказочный, "елочный" ракурс, как бы представ, в целом, в восприятии ребенка.

4. Мы проследили - далеко не полно - текстовую фактуру поэмы. Возникает вопрос о том, какая интерпретация телеологического характера может быть сопоставлена данной фактуре. Возвращаясь в этой связи к введению в настоящий анализ, заметим, что истоки обращения поэта к данной структуре имели комплексный характер. Это, во-первых, "народность" и, конкретно, установление связи с русской революционно-демократической традицией. Ср. многие параллели с Некрасовым - от текстуральных совпадений до самого принципа карнавала с музыкальными интермедиями ("Пир на весь мир"), ср. также "Раек" Мусоргского. Кстати, раннее обращение, в данной традиции, к жанру народного карнавального действия привело к острой игре со сменой масок, интонаций повествования, выходами в метаплан ("Нос", "Раек" Мусоргского, "Что делать?" Чернышевского). Для

Блока в поэме интерес к этой линии имел, быть может, не только собственно-литературный, но и "метафизический" смысл, — как знак распадающегося мира. Далее, черты мистерии, религиозно-кошунственная окраска действия вводит апокалиптические мотивы. Наконец, детскость, инфантильность, окрашивающие такого рода празднество, могут рассматриваться как разновидности "скифства": инфантильность как анти-личность (в смысле европейско-ренессансной культуры).

5. Поиски нового искусства для Блока отождествлялись со стремлением к некоторому эстетическому идеалу, в котором сливались "демократизм" и "простота". В этом отношении, народное искусство мыслилось как очищенное от психологизма, бытовизма, ориентации на "жизнеподобность". "Наивность", "детское" в словаре Блока этих лет — всегда синонимы понятий: "высокое", "истинное", "нравственное", "народное". Стремление к наивному искусству определило интерес не только к Шиллеру и Гюго (ср. сказанные в 1919 г. слова о том, что "Разбойники" и "Орлеанская дева" звучат в воздухе, как весь Шиллер" — 8,521), но и к дубочной литературе — книжкам для народного чтения, выпускаемым в начале XX в. Сытинем и пресловутыми "издателями Никольского рынка" в Москве, типографией П.П.Сойкина в Петербурге и проч. Литература этого типа, наряду с "бестселлерами" никольского рынка, такими, как "Разбойник Васька Чуркин" или "Битва русских с кабардинцами, или Прекрасная магометанка, умирающая на гробе своего мужа", включала и "перефасоненные" (технический термин, сохраненный в мемуарах И.Д.Сытина) произведения Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Блок был чужд просветительски-пренебрежительного отношения к подобным изданиям. Он видел в них не "кошунство" и "профанацию", а отраженную в глубке народную эстетику. Освобождение сюжета от подробностей, динамика повествования, страсти, убийства, герои-маски создавали тот простой и яркий мир художественного примитива, который, в сознании Блока, соприкасался с искусством будущего.

6. Аналогичным было отношение Блока к кинематографу. Блоку претила "обывательщина и пошлость "великосветских" и т.п.

сюжетов" (8,515):

В кинематографе вечером
Знатный барон целовался под пальмой
С барышней низкого звания,
Ее до себя возвзшая... (3,51).

Однако Блока привлекало здесь то, что многих от кинематографа отталкивало: то, что кинематограф еще не стал "высоким" искусством, не отделился от зрелищной стихии народного балагана. Сильные страсти, примитивные характеры, зрелищность, непосредственность восприятия неискушенного зрителя, — все это воспринималось Блоком не как недостатки, не как то, от чего следует избавляться, а, напротив, как свойства, которые следует переносить в другие сферы искусства. Сюжетное построение (смена картин) и структура характеров в треугольнике "Ванька — Катька — Петруха" в "Двенадцати" несут следы непосредственного воздействия поэтики немого кино 1910-х гг.

6.1. Особенно интересно, в этом отношении, соотношение поэмы с той частью репертуара кинематографа, которая связывала экран с песенной традицией, представлявшей преломление народной лирики сквозь призму городской культуры начала XX в. в очень широком ее спектре — от низового лубка до шляпинских концертов. В 1908 г. по сценарию В.Гончарова (режиссеры и операторы: В.Ромашков, А.Дранков, Н.Козловский) был снят фильм "Понизовая вольница (Стенька Разин и княжна)". С 1909 по 1916 гг. были поставлены три (!) фильма на сюжет "Ваньки-ключника", "Ухарь купец" (1909), "Коробейники" (1910), "Песнь каторжанина ("Бывали дни веселые...")" (1910), "По Старой Калужской дороге" (1911), "Последний нынешний денечек" (1911). Одновременно внимание Блока привлекала кинематографическая традиция простонародной мелодрамы: "Драма в таборе подмосковных цыган" (1908). С этим же направлением связана лента "Катерина-душегубка ("Леда Макбет Мценского уезда")" (1916) А. Аркатова и ряд других фильмов. Соединением песенного сюжета, мелодрамы из народной жизни и кинематографических приемов, рассчитанных на вкус той публики, которую Блок называл "девица в кинематографе" (8,525), был ряд постановок Протазанова: "Тайна нижегородской ярмарки", "Вниз по матушке по Волге", "За-

прягу я тройку борзых, темно-карих лошадей", "Не подходите к ней с вопросами" (по "На железной дороге" Блока), "Ее влекло бушующее море" (1915-1917 гг.).

6.2. Композиция "Двенадцати" во многом напоминает построение киносценария для экранизации стихотворного или песенного произведения. Только, если там происходило перенесение балладного текста на экран, то здесь - противоположное: привнесение экрана в поэзию. Деление текста на отчетливые сегменты-сцены, линейный переход от сцены к сцене с последовательным драматическим нарастанием дают сюжетную организацию, исключительно типичную для фильмов данного рода. Сцена 1: патруль красногвардейцев, разговор о Ваньке и Катьке; сцена 2: "А Ванька с Катькой в кабаке..."; сцена 3: Ванька с Катькой на лихаче несутся сквозь метель; сцена 4: (в воспоминаниях) Петька гуляет с Катькой, Катька "блудит" с офицером, Петька убивает офицера ножом; сцена 4: встреча патруля и лихача, убийство, бегство Ваньки, труп Катьки на снегу; сцена 5: карнавальная сцена разгула-грабежа, расплаты за гибель Катьки ("Гуляет нынче голтыба!").

Весь этот отчетливо кинематографический сюжет играет роль вставного эпизода - он обрамлен картиной революции. Подобное сочетание выпадало уже из поэтики знакомого Блоку кинематографа, свидетельствуя о том, что Блок не имитирует тот или иной тип художественного примитива, а использует его как элемент для создания принципиально нового языка искусства.

Отчетливо кинематографически - контрастно, с отказом от психологической детализации - даны характеры и конфликт центрального эпизода. Сюжет, основанный на ревности старого любовника к новому и убийстве любовницы и опирающийся на народно-мелодраматическую разработку характеров, успел к этому времени превратиться в мелодраматический штамп "дурного вкуса". Однако именно примитивность и так называемый "дурной вкус", в данном случае, привлекали, а не отталкивали Блока. Не случайно он говорил, что "актеру, воспитанному на Шпагинском, нельзя дать Шекспира" (8,515), а в кинематографе видел путь к шекспировскому - примитивному и масштабному одновременно - зрелищу.

6.3. Влияние кинематографа ощущается и за пределами новеллистического эпизода поэмы. Сцены с самого начала отчетливо членятся на кадры с отмеченной сменой планов (плакат — общий план, старушка — близкий и др. многочисленные примеры). Сближение лихача и красногвардейцев, кончающееся трагическим столкновением, дано как параллельный монтаж, пример которого Блок мог видеть в "Драме у телефона" Протазанова (движение красногвардейцев дается в гл.2 дважды, перебивая рассказ о Катьке, а затем гл.3 и 4 создают монтажный эффект сближения двух групп. Наконец, в гл.7 движение красногвардейцев повторяется снова). В определенном смысле обгоняя кинематографическую технику своего времени, но двигаясь в ее русле, Блок создает композиционное напряжение как столкновение двух ритмических рядов кадров.

6.4. Контрастность упрощенного психологизма, сливаясь с черно-белой техникой киноизображения, создавала образ кинематографа как контрастного "черно-белого" искусства. В этом смысле черно-белая цветовая (световая) гамма "Двенадцати" вряд ли случайна. Появление красного ("кровавого") флага в конце, — как и в "Броненосце Потемкине", — лишь подчеркивает эту специфику, превращая ее в художественно осознанный факт. Возможно, что концовка "Двенадцати" подсказала Эйзенштейну его решение.

7. В истории искусства многочисленны примеры, когда расположенный вне художественных норм определенной эпохи тип "низового" творчества на следующем этапе становится генератором высокой нормы искусства. Так, Карамзин возвел "полусправедливую повесть", а Белинский — очерк в ранг доминирующих жанров, распространяющих свои законы на все искусство. Блок в "Двенадцати" стремился создать новую поэзию, опираясь на материал народного примитива. Это позволяло разорвать со всеми формами господствовавшего в его время искусства. Однако, стремление создавать поэму как текст "на их языке" (на языке сознания, отверженного той культурой, которую Блок сознательно отвергал) приводило к резкому усилению "игрового момента" в тексте поэмы. Забвение этой стороны поэмы искажает ее смысл как художественного целого.

8. Сложная амальгама игровых моментов, создание художественного языка на базе синтеза "высокого" искусства с разнород-

ными импульсами, идущими от народного примитива, позволяли Блоку построить особый и принципиально новый для литературы мир, в котором ужасное и прекрасное отождествлялись, кощунство оказывалось наиболее глубинным выявлением религиозности, убийство и веселье, грабеж и "сознательность" ("...бессознательный ты, право") оказывались синонимами. То, что с позиций литературного сознания мыслилось как несовместимые крайности, в праздничном и кровавом мире "Двенадцати" оказывается тождественным. Это делает поэму Блока органически связанной с миром игровой семантики.