УДК 881

Е.С.Шевченко*

ТРАГИЧЕСКАЯ АРЛЕКИНАДА Е. ГУРО: ПЬЕСА «НИЩИЙ АРЛЕКИН»

В настоящей статье пьеса Е. Гуро «Нищий Арлекин» рассматривается в контексте исканий русского и европейского театра и драматургии рубежа XIX-XX веков и начала XX века; устанавливаются отношения преемственности с символистской драмой, в особенности с лирическими драмами А. Блока. В заключение делается вывод о том, что в «Нищем Арлекине» Гуро сближает традиционный мир commedia dell'arte, воспринятый ею через блоковскую арлекинаду, с собственной поэтической мифологией, благодаря чему Арлекин примыкает к ряду семантически близких, перекликающихся друг с другом образов «бедного рыцаря», «небесного верблюжонка» и «юноши-сына».

Ключевые слова: драматургия Гуро, символистская драма, футуризм, commedia dell'arte.

Елену Гуро, как правило, рассматривают в контексте футуризма, считая ее, однако, при этом нетипичным представителем течения. Действительно, границы творчества Гуро не совпадают с границами футуризма даже хронологически; значительная его часть оказывается за пределами «футуристического» пространства и либо предваряет футуризм, либо вообще имеет к нему весьма отдаленное отношение.

К дофутуристическому периоду относится и ее пьеса «Нищий Арлекин». Она была впервые опубликована в 1909 году, наряду со стихами и прозой, в сборнике «Шарманка». Название сборника значимо и для понимания пьесы: в нем Гуро акцентирует связь собственного творчества с народной игрой – уличными представлениями и фольклорным театром, а также шарманкой как непременным их атрибутом. В осуществлении этой связи, проникновении традиционных театральных форм в художественный мир Е. Гуро значимую роль сыграл в первую очередь опыт предшественников-символистов. Пьесу «Нищий Арлекин» следует рассматривать как результат диалога ее автора, Е. Гуро, с символистской драмой и символистским театром – как европейским, так и русским, прежде всего, с лирическим театром А. Блока [1; 2].

Пьеса Е. Гуро создана под сильнейшим впечатлением от блоковской арлекинады: драматическое действие «Нищего Арлекина» вырастает из одной сцены «Балаганчика», где Арлекин, пытаясь прорваться в реальность, прыгает в окно, рвет бумажную декорацию, изображающую даль, и летит вверх ногами в пустоту. Потом Арлекин уводит с собой Коломбину, но это событие совершается уже за пределами сцены, и о нем мы знаем только со слов Пьеро. Последнее появление блоковского Арлекина на сцене – его неудачная попытка выйти из кукольного мира в действительный мир – становится в пьесе Гуро завязкой драмати-

---

* © Шевченко Е.С., 2009

Шевченко Екатерина Сергеевна – кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета

ческого действия. Граница между балаганным миром и миром действительным является в «Нищем Арлекине» источником драматизма и местом формирования конфликта; эту пограничную зону Гуро понимает как средоточие современной драмы. Ее Арлекин как бы продолжает путь блоковского Арлекина, настойчиво искавшего и не нашедшего контакта с реальностью. Появление Арлекина в холодном осеннем Петербурге – также очевидная отсылка к Блоку, но уже не к «Балаганчику», а к «Незнакомке».

Из достаточно «населенного» мира commedia dell'arte Е. Гуро выбирает для своей пьесы только фигуру Арлекина, что обусловлено самим характером ее творчества и выглядит совершенно естественно на фоне других ее произведений. Выбор лишь одного героя является концептуально значимым для Гуро, и герои разных ее произведений тяготеют к одному типу. В пьесе «Нищий Арлекин» и в других произведениях из сборника «Шарманка» *герой* и *картина мира* еще только начинают обретать те очертания, которыми отмечено все творчество Е. Гуро. Соотнесение данного текста с другими текстами Гуро, созданными несколько позднее (1912-1913), такими как «Осенний сон», «Небесные верблюжата», «Бедный рыцарь», позволяет говорить о единстве героя и изображаемого мира, которое В.Н. Топоров охарактеризовал как «некое в высокой степени перетекающее из одного текста в другой единство» [3.С.573]. Арлекин родственен и Вильгельму, сыну Элеоноры фон Нотенберг («Осенний сон»), и Верблюжонку («Небесные верблюжата»), и юноше-сыну Госпожи Эльзы («Бедный рыцарь»). Во всех этих образах проступают одни и те же черты; все они в известной степени воспроизводят один тип личности, в разных вариантах проигрывая судьбу этой личности в окружающем ее мире.

Поэтически живописный мир и *героя* Е. Гуро одним из первых с поразительной точностью описал Вяч. Иванов в отклике на ее небольшую книгу «Осенний сон» (1912): «Тех, кому очень больно жить в наши дни, она, быть может, утешит. <...> Это будет – как бы в глубине косвенно поставленных глухих зеркал – потерянный профиль истончившегося, бледного юноши – одного из тех иных, чем мы, людей, чей приход на лицо земли возвещал творец «Идиота». И кто уловит мерцание этого образа, узнает, как свидетельство жизни, что уже родятся дети обетования и – первые вестники новых солнц в поздние стужи – умирают. О, они расцветут в свое время в силе, которую принесут с собою в земное воплощение, – как теперь умирают, потому что в себе жить не могут, а мир их не приемлет. <...> Это именно иные люди, не те, что мы теперь, – люди с зачатками иных духовных органов мировосприятия, с другим чувствованием человеческого я, – люди, как бы вовсе лишенные нашего животного *я:* чрез их новое *я,* абсолютно проницаемое для света, дышит Христова близость ...» [4.С.45].

Арлекин у Е. Гуро тоже «дитя обетования» и «вестник новых солнц», из солнечной Италии попавший в холодный Петербург. Бледность Арлекина сразу бросается в глаза («У вас черные ресницы и большие глаза на бледном лице умирающих и детей...» [5.С. 171]), ведь балаганная традиция предписывает ее «белому» клоуну Пьеро, а не Арлекину. И если в commedia dell'arte Арлекин – соперник Пьеро, удачливый любовник, похищающий любовь Коломбины, то в пьесе Гуро он выглядит иначе, претерпевая существенные изменения в соответствии с авторским замыслом. Несмотря на то что Коломбина и Пьеро не появляются на сцене, они незримо присутствуют в пьесе: Коломбина – в монологах Арлекина, Пьеро – в облике своего традиционного противника Арлекина, поскольку этот последний, как уже было замечено, перенимает некоторые черты Пьеро, в том числе и его бледность.

Бледность – ключевое определение героя Е. Гуро как такового, а не только Арлекина. Эта черта характеризует, в частности, внешность героя «Небесных верблюжат»: «Это был бледный северный мальчик. В широкий упорный пролет меж его глаз вошло честное небо и море» [6.С.112]. *Бледность* в ее поэтическом мире, причем не только в стихах, но и в прозе, в драматургии – независимо от жанра – рифмуется с *бедностью, болезнью* или *страданием*, как, например, в «Осеннем сне»: «Он белокур, длинен, худ, и в его бровях постоянное выражение какой-то застенчивой боли или радости, за которую немножко больно» [7.С. 9]. Сопряжение значений происходит благодаря столь характерной для творческой манеры Е. Гуро «мифологической игре образами» [3.С. 561] русской и – шире – мировой литературы. Пушкинский *рыцарь бедный, князь Мышкин* Достоевского, *Рыцарь Печального Образа* Сервантеса и даже блоковская Незнакомка, хранящая «свой бледный падучий блеск», – все они входят в число образов-ассоциаций, родственную семантику которых вбирают в себя многие образы Е. Гуро. *Бледность* проявляется осенью и объясняется осенними холодами и недостатком солнечного света, а потому *бледный* означает *холодный*, *замерзающий, дрожащий от холода или от страдания,* как в «Бедном Рыцаре»: «Однажды он пришел к ней радостный, голубой как небо. Но руки его были *бледны, дрожали от страдания*» (курсив мой. – *Е.Ш.*) [цит. по: 3.С. 568]. *Бледный* может быть понят как *белый, светлый, светоносный; бледный человек светится изнутри, блеск исходит от него самого,*- все эти значения содержатся в дневниковых записях, сделанных Е. Гуро с 15 на 16 апреля 1910 года, в ночь на Страстной четверг (и тематически перекликающихся с первой частью «Бедного Рыцаря» – «Историей Госпожи Эльзы»): «Свет точно растопил меня – трогательный свет его смирения и готовности к мукам. Я заплакала. – “Не тосковать, а радоваться должна ты, Нора!”» [цит. по: 3.С. 568]. И, наконец, *бледный* означает *прозрачный, воздушный, материально недовоплощенный* и даже *бесплотный*. Наиболее полное выражение последние из указанных значений нашли в «Бедном Рыцаре» – в образе юноши-сына, мечты Госпожи Эльзы. Все эти значения контаминируются и в образе Арлекина, какие-то более отчетливо, какие-то – менее, поскольку этот образ был создан Е. Гуро раньше других.

По сравнению с commedia dell’arte, образ Арлекина существенно усложняется, так что Арлекин перестает быть только персонажем-маской. Трансформация традиционного балаганного героя в пьесе Е. Гуро соответствует самому духу исканий европейского и русского театра рубежа XIX-XX веков и начала XX века. Исследователь А.В. Федоров, рассматривая оперное либретто Г. фон Гофмансталя «Ариадна на накосе», обратил внимание на то, что «маски-актеры у Гофмансталя очеловечиваются» [8.С. 50]. Нечто подобное происходит и в так называемых «драмах о шутах», получивших распространение в европейской драме начала XX века, особенно в Германии: «Король Арлекин» (1900) Р. Лотара с подзаголовком «Драма масок»; «Такова жизнь» (1902) Ф. Ведекинда; «Шут Тантрис» (1906) Э. Хардта; «Величие шута» (“Ein Spielmannsdrama”) (1907) Р. Риттнера. В русской драматургии очеловечивание» маски затронуло лирические пьесы А. Блока, прежде всего, «Балаганчик». «Очеловечивание» маски означает обретение образом глубины, точнее – *смену плоскости глубиной,* и, как следствие, *психологической сложности*. Нечто подобное происходит и с героем Е. Гуро. Изменения касаются внутреннего мира героя: душа Арлекина становится своеобразным «полем битвы» противоположностей, поскольку свойственное комедии масок *соперничество клоунов* – Арлекина и Пьеро – здесь представлено как *внутреннее противоречие,* переживаемое только одним героем, Арлекином. По

отношению к образу Арлекина, созданному Е. Гуро, будут справедливы слова о *психологической сложности* и *глубине*, что персонажу commedia dell'arte в принципе не свойственно.

Помимо *психологизации*, процесс усложнения персонажа-маски в «Нищем Арлекине» Е. Гуро включает и *мифологизацию*: образ Арлекина здесь совершенно отчетливо обнаруживает свое *мифопоэтическое происхождение*. Арлекин, по его собственному признанию, «сын Агасфера, Вечного Жида» [5.С.172]. Лысина его под колпаком не только снижающая деталь («На земле было столько простуженных и веселых карнавалов, и столько пьют, и столько было у меня женщин, что я облысел немного, и теперь я просто зябну под бумажным моим колпаком» [5.С.172-173]), но и знак *инфернального происхождения, дьявольская отметина,* и потому Арлекину «*чертовски* холодно» (курсив мой. – *Е.Ш.*) [5.С.173] в Петербурге. В репликах Арлекина карнавальное кружение и кружение Дьявола неразличимы («И в бессонных зеркалах Альказара, полных светлого безумия, кружится бедный бессонный Дьявол, не разжимая губ, и когда он снимает колпак, то, смеясь в потолок, его лысина повторяет отблески сияющих люстр» [5.С.174]). Сближая Арлекина с Дьяволом, Е. Гуро точно следует генеалогии фольклорного персонажа, ведь большинство исследователей commedia dell'arte связывают происхождение маски Арлекина с «адскими» сценами средневекового театра и в качестве наиболее вероятного ее источника называют именно Дьявола [9]. Арлекин у Гуро помнит свою генеалогию, более того, «демоническое происхождение» выступает в качестве определяющего момента в самоидентификации героя.

К сказанному о мифопоэтической природе образа Арлекина необходимо присовокупить и следующее обстоятельство: собственный миф Е. Гуро – «миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении» [см.: 3.С.556-582], который в пору создания «Нищего Арлекина» только-только начинал оформляться в ее творчестве и с которым заглавный образ пьесы, хотя и не напрямую, но все же связан. Арлекин в пьесе Гуро искушен и в то же время невинен, как дитя; *инфернальное* в нем соседствует с *инфантильным*. Только с детьми Арлекин находит общий язык, только дети зовут его к себе, все остальные люди не понимают его и гонят прочь. Арлекин страдает, а Дьявол, как известно, не может страдать, он заставляет страдать других; по-настоящему сочувствуют Арлекину лишь дети.

Процесс «очеловечивания» маски, помимо *усложнения* персонажа и его *одухотворения*, включает у Е. Гуро и не менее важный момент, связанный уже с рецепцией образа, – это *сочувствие* герою, которое непременно должен испытать читатель или зритель и без которого немыслим, невозможен поэтический мир Е. Гуро. Таким образом, «очеловечивание» маски в «Нищем Арлекине» может быть понято, с одной стороны, как *усложнение* и *одухотворение* персонажа, а с другой – как *сочувствие* и *сострадание* ему.

«Очеловечивание» маски происходит у Е. Гуро через соединение традиции commedia dell'arte с иной традицией – *романтической*. В созданном ею образе сквозь *амплуа клоуна* отчетливо проглядывает *амплуа романтического героя*. Конфликт в пьесе напоминает *романтический* конфликт – одинокой личности и мира, не способного ее понять и принять. Каждая новая встреча сулит Арлекину новые беды и несчастья и увеличивает пропасть, отделяющую его от других людей. Эти последние отворачиваются от Арлекина, как только выясняется, что он не соответствует их жизненным установкам (точнее – стереотипам поведения) и что у него свои представления о веселье и радости, о печали и страдании.

Так, в первой картине последовательно разыгрываются две сходные по смыслу сцены: сначала Арлекин встречает молодую учительницу и пытается ее проводить, затем, потерпев неудачу с учительницей, увязывается за прохожим, который принимает его предложение проводить за непристойность. И если учительница в какой-то момент оказывается способной посочувствовать Арлекину, так что ее эмоции выливаются в пространный, исполненный патетики монолог (« <...> Вас так ужасно мучали! На вашей красной с черным одежде я вижу, точно, следы крови. На ваших бледных руках – царапины и синие пятна. Испуг на вашем пестром платье. Над вами столько издевались все века. Вы дрожите, вы страдаете...» [5.С.172]), то прохожий к каким-либо «сантиментам» совершенно не склонен. Однако и сочувствие молодой учительницы выглядит каким-то ущербным: она не слышит Арлекина и откликается только на те слова и те интонации, которые волнуют ее самоё. Кроме того, она готова пожалеть Арлекина – «сына Агасфера, Вечного Жида» [5.С. 172], но, как следует из ремарки, *«брезгливо отворачивается»* [5.С. 173] от Арлекина кривляющегося, Арлекина-клоуна. Обе встречи демонстрируют сосредоточенность современного человека на себе, его замкнутость в собственном индивидуальном пространстве, изолированность от бед и страданий других, не похожих на него самого. Завершает первую картину грустная канцона Арлекина – в полном одиночестве на пустой улице.

Вторая картина, являющаяся композиционным и смысловым центром пьесы, контрастирует с первой. Действие происходит в детской и за окнами детской, где на подоконнике устроился Арлекин. В сцене с детьми Арлекин меняется: согласно ремарке, выглядит он сейчас «добродушнее и толще» [5.С.180], страдание исчезает с лица его. Бездомный Арлекин почти обретает свой дом – на этом самом подоконнике со стороны улицы, напротив детской. В разговоре с детьми сам он делается похожим на ребенка, и детям открывается трепетность его души. Однако попасть в мир детства ему не суждено: от детей его отделяет едва заметная грань – хрупкое стекло, и кажется, что Арлекин вот-вот одолеет ее, но, завидев мать, вернувшуюся в детскую, он исчезает. Лампа в руках матери на мгновение освещает прижатое к стеклу лицо Арлекина – бледное, исполненное страдания. При соприкосновении с миром взрослых он каждый раз исчезает, поскольку этот мир для него – мир страдания и боли.

Третья картина, по сути, продолжает первую: Арлекин снова оказывается на темной улице. Но если в первой картине он провожал запоздалых прохожих, то теперь заблудился сам и ищет того, кто мог бы его проводить. Арлекина окружает толпа, но, как и прежде, он одинок. Более того, присутствие толпы только усугубляет это одиночество. Никто не хочет помочь Арлекину отыскать дорогу, и даже кокотка не верит ему, вполне логично рассуждая, что «заблудившиеся не танцуют матчиш среди улицы» [5.С.185]. И тогда Арлекин обращается к спасительному для него, шута, средству – игре. Чтобы удивить толпу, он показывает фокусы, но и здесь его усилия напрасны: подброшенная им пригоршня звезд не летит в небо, а падает камнем в лужу, отчего публика смеется, а сам он страшно смущен.

Дальнейшие шаги Арлекина приближают драматическую развязку. Следуя амплуа балаганного героя, Арлекин пытается плясать, но и это у него не выходит; он шатается и бледнеет, потому что обессилел и болен. В глазах толпы даже бледность Арлекина выглядит как что-то неприличное: «Его бледность прямо развратна. Такой бледности стыдятся» [5.С.187]. Отношение к бледности характеризует не самого Арлекина, а потешающуюся над ним толпу, и характеризует

негативно. Жестокая толпа продолжает глумиться над ним – трагедия, облаченная в шутовской наряд, ее совершенно не трогает. Игра Арлекина вызывает презрительно-снисходительные смешки, а естественное поведение заставляет подозревать его в обмане, в стремлении «надуть» зрителя. Публика Арлекину не верит. Он нищ и наг.

Символическое значение в финальной сцене имеет эпизод с потерей сапога. Арлекин остается без сапога, но этого никто не замечает, более того, женский голос из толпы обвиняет его во лжи, будто бы оба его сапога целы и ничего он не терял. Этот эпизод аналогичен карнавальному избиению-развенчанию или разъятию на части фольклорного персонажа и фактически означает смерть героя, правда, в отличие от фольклорного варианта, без последующего воскресения. Упрашивая публику помочь отыскать сапог, Арлекин вспоминает еще об одной утрате: «Я все грезил Миньоной: она – картина. Она не сойдет на зов Арлекина» [5.С.188]. Потере возлюбленной также никто не верит, тем более что на сцене она так и не появляется; и Арлекин остается один на один со своими бедами. На традиционную фольклорную конструкцию этого образа наслаиваются значения иных – литературных – образов: гётевской Миньоны и блоковской Коломбины [10.С.177]. В последнем упоминании Арлекина о возлюбленной («она – картина») актуализируются блоковские значения образа Коломбины («картонной невесты» Пьеро). Арлекин жаждет настоящих чувств, но его возлюбленная ненастоящая – она лишь кукла или картина, и мечта о ней не может воплотиться в реальность.

Однако и действительный мир не отвечает ожиданиям Арлекина: он бездуховен, приземлен, в нем пригоршня звезд сыплется в лужу вместо неба. Арлекин терпит фиаско в столкновении с современностью – ему нет в ней места. Но виноват в этом отнюдь не балаганный герой, а повседневная жизнь и погруженные в нее обыватели, не готовые к встрече с ярким, пестрым балаганом. В финале пьесы солидный господин, сидящий в переднем ряду партера, пробирается на сцену и произносит слова, звучащие как приговор Арлекину и представлению, которое он устроил перед «почтенной» публикой: «Позвольте, послушайте, любезный, перестаньте; поймите же, наконец, что вы с вашей пестротой здесь, в самый обыкновенный вечер, на главной улице, что вы – неуместны» [5.С.189].

На протяжении всей пьесы Арлекин постоянно исчезает при столкновении с пошлым обыденным миром, а затем вновь появляется на сцене; в финале же он исчезает окончательно – становится бесплотным, почти нематериальным, или материально не ощутимым, мотив, весьма характерный для Гуро. Прорваться к подлинной реальности не получилось не только у блоковского Арлекина, но и у героя Гуро.

Для понимания причин произошедшего следует остановиться на названии пьесы, поскольку оно, на наш взгляд, способно прояснить столь драматичный финал. Сразу заметим, что название «Нищий Арлекин» концептуально значимо не только для данной пьесы, но и в целом для творчества Е. Гуро. В авторском словаре Гуро слово «нищий» обладает специфическими смыслами, очень точно определяя ее героя (или героиню). В первой части «Бедного рыцаря» воздушный юноша является к своей земной матери Эльзе: «Он наклонился перед ней и поцеловал ее руки. Нищие руки воплощенной, грешной женщины» [цит. по: 3.С.571]. «Нищий Арлекин» – значит *воплощенный в реальность*. Такому Арлекину не избежать потерь: потому-то и звезды падают в лужу, что он утратил связь со *сверхреальным*, печется об утраченном сапоге. Из кукольного мира он

шагнул в настоящий, но и тот оказался лишь видимостью (примечательно, что исчезает Арлекин в петербургском тумане). «Нищий Арлекин» – значит *опустошенный* и *страдающий;* вечный странник, скитающийся по земле в поисках идеального мира и идеальных отношений. Арлекин, отмеченный чертами грустного клоуна Пьеро, трансформируется в персонажа *трагикомического.*

Подводя итоги, отметим, что в «Нищем Арлекине» Е. Гуро сближает традиционный мир commedia dell'arte, воспринятый ею через блоковский текст, с собственным поэтическим миром, где история бедного юноши обретает черты мифа [3], благодаря чему на фоне произведений других авторов на столь «модную» в те годы тему балагана ее пьеса воспринимается как произведение самобытное и оригинальное.

Библиографический список

1. Марков, В.Ф. История русского футуризма / В.Ф. Марков. – М., 2000.
2. Бирюков, С. Поэзия русского авангарда / С. Бирюков. – М., 2001.
3. Цит. по: Топоров, В.Н. Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб.: Искусство-СПБ, 2003.
4. Иванов, Вяч. И. Marginalia // Труды и дни. – 1912. – № 4-5.
5. Гуро, Е. Шарманка: Пьесы. Стихи. Проза / Е. Гуро. – СПб., 1909.
6. Гуро, Е. Небесные верблюжата / Е. Гуро. – СПб., 1914.
7. Гуро, Е. Осенний сон / Е. Гуро. – СПб., 1912.
8. Федоров, А.В. А. Блок-драматург / А.В. Федоров. – Л., 1980.
9. Молодцова, М. Commedia dell'arte / М. Молодцова. – Л., 1990.
10. Синегубова, К.В. «Нищий Арлекин» Е. Гуро и лирические драмы А. Блока // Системы и модели: границы интерпретаций: сб. тр. Всероссийской научной конференции с международным участием, 6-10 ноября 2007 г. – Томск, 2007.

E. Shevchenko

TRAGIC STORY ABOUT HARLEQUIN BY E. GURO: THE PLAY "INDIGENT HARLEQUIN"

The present paper views the play by E. Guro "Indigent Harlequin" in the context of strivings of the Russian and European theatre and drama dated the end of the 19th – beginning of the 20th centuries. It traces succession relations of the play with symbolic drama, particularly with lyric dramas by A. Blok. The author concludes that in "Indigent Harlequin" Guro associates the traditional world of commedia dell'arte, that she viewed via Blok's Harlequin story, with her own poetic mythology and, as a result, Harlequin joins the group of similar semantic types: "the poor knight", "heavenly young of camel" and "young son".

Key words: drama of E. Guro, symbolic drama, futurism, commedia dell'arte