

Куликова София Олеговна, студент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, г. Санкт-Петербург

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КАК ТЕКСТОПОРОЖДАЮЩАЯ СТРАТЕГИЯ В ЦИКЛЕ М. КУЗМИНА «РАКЕТЫ» (СООТНОШЕНИЕ РЕАЛЬНОГО И УСЛОВНОГО)

Аннотация: В статье анализируются принципы театрализации в поэтике Михаила Кузмина. Целью является рассмотрение соотношения реального и условного как текстопорождающей стратегии на основе семиотического и интермедиального методов. В центре внимания находятся театральные образы и приемы в стихотворном цикле «Ракеты» (1907 г.). Делаются выводы, что соотношение реального и условного способствует формированию художественной концепции мира как эстетического феномена, присущей поэзии русского символизма.

Ключевые слова: Михаил Кузмин, русский символизм, театрализация, мотив игры, художественная условность.

Annotation: The article analyzes the principles of theatricalization in the poetics of Mikhail Kuzmin. The aim is to consider the correlation between reality and artistic conventions as a text-forming strategy on the basis of semiotic and intermedial methods. We focus our attention on the theatrical images and principles in the poetic cycle “Rockets” (1907). We conclude that the relationship between the real and the conventional contributes to the formation of the artistic concept of the world as an aesthetic phenomenon inherent in the poetry of Russian symbolism.

Keywords: Mikhail Kuzmin, Russian symbolism, theatricalization, motif of the game, artistic convention.

Сборник «Сети», вышедший в 1908 году в издательстве «Скорпион», можно назвать одним из наиболее исследованных в контексте творчества писателя: существуют обширные научные работы, рассматривающие поэтику, мотивную структуру, интермедийные связи в данной книге стихов [8]. Несмотря на наличие работ, посвященных театральности в прозе М. А. Кузмина [5], проблема рассмотрения театрального подтекста в лирике поэта остается малоизученной.

Возможность рассмотрения театрального подтекста в лирике Кузмина обусловлена несколькими причинами: во-первых, искусству начала XX века была свойственна театральность, «театроцентризм», в котором виделась возможность синтеза искусств (*Gesamtkunstwerk*), в связи с чем язык литературных произведений активно взаимодействует с языком театральных искусств. Как пишет Ю. М. Лотман, для некоторых временных периодов характерно стремление жизни подражать искусству, театрализация и эстетизация быта — к таким периодам относится и начало XX века [13, с. 618]. Во-вторых, необходимо отметить личный интерес поэта к театру: Кузмин был автором пьес, делал переводы либретто, писал музыку к спектаклям, вел деятельность театрального критика, участвовал в театральных объединениях. Поэт неоднократно подчеркивал свою связь с театром, указывая на то, что его бабушка была внучкой французского актера Жана Офрена [11, с. 55—56].

В статье мы анализируем набор художественных средств, которые могут служить «маркерами» театральности, и рассматриваем, как принципы театрализации организуют цикл и способствуют формированию в нем концепции мира как эстетического феномена, сформулированной в работах З. Г. Минц [15]. Под театрализацией мы понимаем перенесение приемов и принципов драматургии в недраматический текст, создание в тексте модели театрального представления.

Согласно семиотическому подходу Ю. М. Лотмана, понятие текста основано на его многоуровневом характере: каждый текст включает в себя подтексты «на разных и взаимно не выводимых друг из друга языках», при этом

все подтексты сосуществуют в рамках языка одного вида искусства [14, с. 129—132]. Такой механизм взаимодействия языков различных искусств и литературы называют интермедиаальностью [19]. Говоря об особом языке театра, теоретик начала XX века Н. Н. Евреинов отмечает: «Театральность <...> одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмостки, декорации и освобождает нас от оков действительности» [3, с. 41—42].

Театральность в литературоведении связывается с «семиотическим удвоением» мира: попадая в сценическое пространство, вещи становятся знаками вещей [16], поэтому постановка проблемы театрализации текста связана с проблемой соотношения реального и условного времени и пространства. Исходя из этого, к приемам театрализации мы относим возникновение мотивов, связанных с семантической двуплановостью, а именно мотивов игры, обмана, искусственности.

В выделении элементов, маркирующих театральный подтекст, мы опираемся на опыт анализа взаимодействия языков литературы и театра в существующих научных работах. Исследователи данной проблемы на материале творчества А. А. Блока включают в поэтику театральности объективацию и театрализацию лирического переживания, театральную организацию пространства [7], особенности сюжетной организации стихотворения («сценичность»), диалоги и лирические монологи в тексте [6], ролевую лирику (различные «маски» лирического героя), визуальность [18].

На материале цикла «Ракеты», написанного в 1907 году и вошедшего в состав сборника «Сети», мы выделяем следующие элементы театрального подтекста: 1) театральные образы: персонажи комедии даль арте, маскарад; 2) приемы театральной организации текста: «маска» лирического героя (ролевая лирика), монолог и диалог, «сценка», динамические жесты и позы, использование знаковых визуальных деталей; 3) мотивы игры, обмана, искусственности; 4) стилизация.

Вступительное стихотворение «Маскарад» можно назвать «экспозицией»,

так как в нем формулируется модель художественного мира, в которую встраиваются последующие стихотворения, появляются мотивы, которые являются ведущими для текста цикла. Специфика художественного мира цикла заключается в его двуплановости, в подчеркнутой условности происходящих событий, что в данном тексте передают мотивы хрупкости, искусственности, тайны. Стихотворение, помещенное в начало цикла, предопределяет читательское восприятие дальнейших событий как условных при помощи данных мотивов: «Сердца раны лишь обманы, / Лишь на вечер те тюрбаны — / И искусствен в гроте мох», «Пусть минутны краски радуг, / Милый, хрупкий мир загадок, / Мне горит твоя дуга!» [12, с. 39]. Перед нами — мир игры, маскарада, где герои перевоплощаются, надевая костюмы («Стройный фавн главой пони», «Арлекин на ласки падок / Коломбина не строга» [12, с. 39]), где возникает атмосфера радости и праздника. Обратим внимание на важнейший для цикла мотив любви: «Что белеет у фонтана / В серой нежности тумана? / Чей там шепот, чей там вздох? / Сердца раны — лишь обманы...» [12, с. 39], который связан с мотивами тайны (влюбленных не видно в тумане) и обмана. Понимание любви как тайны встречается в стихотворении «Прогулка на воде», где «милый, хрупкий мир загадок» переходит в «...разгадку тайной складки / На роброне на груди [возлюбленной]» [12, с. 40].

Такое сопоставление позволяет говорить о сходстве любви и условного пространства цикла, поскольку они характеризуются одинаковыми признаками: хрупкость, иллюзорность, обманчивость. Эта мысль отражена в реплике одного из персонажей стихотворения «Разговор»: «Любовью Вы, мой друг, ослеплены, / Но *хрупки и минутны* сны / Как дни весны...» [курсив мой – С. К.] [12, с. 41]. Мы можем отметить, что условный мир цикла наделен признаками хрупкости (иллюзия легко может быть разрушена), загадочности (возможности совершения в этом мире чего-то чудесного, необычного, не мыслимого в мире реальном), обманчивости (условность мира всегда осознается, иначе он воспринимался бы как реальный). При этом этими признаками обладает не только условный, игровой мир текста, но и любовь, которая, несмотря на это, является для

лирического героя важнейшей ценностью.

Театральный подтекст выражен через образный ряд: маскарад, карнавал, «мотивы менуэта», «пестрота огней и света», «стройный фавн», персонажи комедии дель арте: «Арлекин на ласки падок, / Коломбина не строга» [12, с. 39]. Отметим здесь интермедийную связь ряда образов с творчеством К. А. Сомова, представителя объединения «Мир искусства» и друга Кузмина, на картинах которого часто появляется любовные сценки, персонажи комедии дель арте, радуги, фонтаны, фейерверки, маскарадные костюмы, стилизованные под французский XVIII век. Сходство образной системы цикла с картинами Сомова отмечалось и современниками: «Отдел “Ракеты”, тонкий абрис романа XVIII века, когда любовь и смерть казались одинаково легкими, напоминает рисунки Сомова», — пишет в рецензии на книгу стихов Н. С. Гумилев [2, с. 75]. На интермедийную природу цикла в дневнике указывает и Кузмин: «Любовь к радугам и фейерверкам, к мелочам техники милых вещей, причесок, мод, камней, “сомовщина” мною овладела» (6 июля 1907 г.); «Написал романс на слова Брюсова и кончил цикл стихов XVIII века» (16 июля 1907 г.) [10, с. 378—381]. В работах Сомова часто возникает стилизация живописи эпохи французского рококо с характерными для нее элементами архитектуры, встречающимися и у Кузмина (беседка, сад, веранда), и костюмами. Предметом изображения становятся «галантные сцены» свиданий, признаний в любви, а театральность и маскарадность образов передают сомовскую иронию.

Стилизация интересует нас как одна из ярких примет театрального искусства начала XX века (театр Мейерхольда, Старинный театр) и как способ взаимодействия лирического текста с языками других видов искусств. Под стилизацией здесь мы понимаем ориентацию на определенный стиль, воспроизведение его черт и особенностей. Ключевым элементом стилизации является дистанция между стилизатором и стилизуемым, создающая необходимую условность [1, с. 212]. При изображении XVIII века Кузмин опирается на живопись Сомова, где театральные сценки и произведения искусства XVIII века предстают в стилизованном, эстетизированном виде, что

подчеркивает «искусствоцентричный» характер цикла. Таким образом, кузминская стилизация приобретает двуплановость и становится «стилизацией стилизации». Кроме того, интермедialная связь с живописью подчеркивает важную для театральной поэтики визуальность: так, например, начало стихотворения «Вечер» — экфрасис картины Сомова «Вечер» (1902 г.), в стихах передан желтый цвет неба: «Жарко-желтой позолотой заката / Стекла окон горят у веранды» [12, с. 40], местом действия, как и на картине, становится веранда, где герой ждет появления своей возлюбленной. Как пишет А. Г. Разумовская, в культуре Серебряного века (например, поэзии А. Белого, живописи представителей «Мира искусства») садово-парковое пространство становится «театральной сценой для спектаклей из жизни галантного века» [17, с. 88].

Персонажи цикла характеризуются через элементы костюма, которые передают их внутреннее состояние — так вещи в поэтике Кузмина становятся «эмблемами героев» [9, с. 20]. В стихотворении «Прогулка на воде» образ Аманды складывается из нескольких деталей: шаль и складка на роброне. За каждым персонажем закреплена деталь костюма, связанная с его образом, например, для героя-юноши и мужа Юлии это цветные жилеты: «Цветной узор / Пестрит жилетов нежные атласы» [12, с. 41]. В следующих стихотворениях встречаем эту же деталь: «Муж Юлии то обманутый, / В жилет атласный затянутый» [12, с. 42], а в стихотворении «Кавалер» знаком душевного состояния обманутого мужа становится именно его внешний вид: «Не напудрен, без жилету / И забыт цветной камзол» [12, с. 42].

Отметим здесь и особую роль жеста и позы: в стихотворении «Прогулка на воде» в центре композиции — поза героини: «Вся надежда — край одежды / Приподнимет ветерок, / И склонив лукаво вежды, / Вы покажете носок» [12, с. 40]. В цикле они приобретают ту степень выразительности, которой обладают в драматических произведениях, где одной позы достаточно для передачи отношений между персонажами. Схожую роль играют мимика, выражения лица, жесты: «С улыбкой взор встречает взор», «А тот левкой вдыхал с улыбкой тонкой», «Их руки были приближены...» [12, с. 41]. В стихотворении «Вечер»

герой вспоминает о своей возлюбленной, упоминая отдельные детали ее образа: плечо, улыбку, взор. Значительная роль в описании событий, чувств и действий отдается именно зрительным образам, что обеспечивает актуализацию визуального ряда в тексте.

Важной чертой театрализации лирического текста является его сюжетность. В цикле можно выделить следующий сюжет: герой признается в любви героине, о чем узнает друг героя — муж героини, который вызывает героя на дуэль, где герой погибает. Однако сюжет лишен напряжения, описаний характеров героев, подробностей их отношений. Цикл состоит из девяти стихотворений, каждое из которых представляет собой отдельный эпизод, определенную «сценку», что обозначено в названиях: «Маскарад», «Прогулка на воде», «Вечер», «Разговор». Как показывает Ю. М. Лотман, для театральной поэтики значимо вычленение из реальности определенных отрезков — сцен, которые могут стать объектом драматургического изображения [13, с. 614]. Сюжетную связь между стихотворениями можно назвать «пунктирной», оставляющей читателю свободу домысливать: так, в начале цикла возлюбленной героя является Аманда, однако дальнейшие события связаны с другой героиней — Юлией; такие значимые для развития действия моменты, как признание героя в любви героине (Аманде), вызов на дуэль и сама дуэль в тексте не отражены, содержатся только знаки, указывающие на них, но не сами события (так, Юлия с ревностью вспоминает об увлечении героя Амандой). Сама «замена» возлюбленной героя с Аманды на Юлию не влияет на ее восприятие героем или читателем, поскольку персонажи очерчены достаточно «схематично» и их образы можно свести к определенным амплуа: возлюбленная, обманутый муж, любовник. В то же время сцена объяснения в любви как значимая для развития отношений между влюбленными была бы обязательной, однако стихотворение содержит только указание на нее: «Здесь <...>/ Меня спросили Вы, люблю ли» [12, с. 40]. То же прослеживается в описании дуэли: стихотворение «Утро» является кульминационным с точки зрения развития конфликта между героем и мужем Юлии, однако единственным знаком дуэли являются приезжающие и

уезжающие кареты: «Приехало две кареты — привезло четверых, / Уехало две кареты — троих увезло живых» [12, с. 42], что позволяет установить факт смерти одного из героев.

Отказ от сюжетного напряжения, как нам представляется, связан с намеренной условностью и типичностью самого сюжета (любовный треугольник, адюльтер, дуэль). Внимание автора в цикле смещено от конкретных характеров героев и перипетий их взаимоотношений к отображению самой жизни, явленной в повседневных занятиях и в предметах быта, «милых вещах», которые описываются даже в сцене гибели юноши: «А кто-то видел в перстне опал?» [12, с. 43]; ряд таких подробностей упоминается в стихотворении «Эпитафия» в связи с образом погибшего: «Кто был стройней в фигурах менуэта? / Кто лучше знал цветных шелков подбор? Чей был безукоризненной пробор?» [12, с. 43]. Такое внимание к «вещам» в творчестве Кузмина отмечалось исследователями, так, Е. В. Ермилова связывает «вещизм» поэта со стремлением запечатлеть жизнь, которое возникает как следствие ощущения конца эпохи [4, с. 123—124]. Однако в цикле отображена не современная поэту жизнь, а эстетизированная эпоха французского XVIII века. Для восприятия цикла важно читательское узнавание стиля эпохи, сцен и сюжетов, и такими опознавательными знаками становятся элементы визуального. В цикле стремление осмыслить быт в рамках искусства, наделив его эстетическим значением, сочетается с ироническим переосмыслением сложившегося в культуре Серебряного века «галантного» канона, что подчеркивает выбор узнаваемых деталей, предметов костюма и архитектуры [17, с. 85—89] в совокупности с клишированностью сюжета.

Позиция лирического героя в цикле также служит способом подчеркнуть условность художественного мира. Мы выделяем три «маски» лирического героя в зависимости от его объективности и вовлеченности в сюжетные события. В сюжет включены герой ролевой лирики (2—4 стихотворения), юноша, выражающий свои переживания от первого лица, и герой-наблюдатель (5—8 стихотворения), который не выступает от первого лица и дает драматически

объективную оценку событий. Вне сюжета цикла находится условный автор (1 и 9 стихотворения, «рамка» цикла), который дает свою оценку происходящему (воспевает «мира загадок» в стихотворении «Маскарад» и скорбит по юноше в стихотворении «Эпитафия») и выступает от первого лица, он способен характеризовать художественный мир цикла как условный, что говорит об определенной дистанции между ним и этим миром.

В первом стихотворении условный автор подчеркивает нереальность происходящего, указывая на «обманчивость». В следующих стихотворениях создается иллюзия реальности происходящего, повествование ведется сначала от первого, потом от третьего лица. В последнем стихотворении нереальность событий представляется как бы ложной: условный автор относится к смерти героя, принадлежащего к «искусственному» миру, как к горькой утрате (казалось бы, слова о том, что «сердца раны — лишь обманы» [12, с. 39] им позабыты). Мы считаем, что изменение отношения к событиям условного автора отражает модель процесса восприятия произведения искусства: читатель (зритель) подходит к произведению искусства, зная, что оно является обманом и условностью (стихотворение «Маскарад»), однако, принимая эти конвенции, эмоционально сближается с персонажами и испытывает реальные эмоции (стихотворение «Эпитафия»).

В заключительном стихотворении цикла, посвященном герою-юноше, «Эпитафии», присутствует обращение к мифу об Аполлоне и Гиацинте: «Что жизнь тому, кто новый Аполлон / Скорбит над гробом свежим Гиацинта?» [12, с. 43]. Древнегреческий миф имеет несколько версий: согласно одной из них, невольным убийцей Гиацинта стал Аполлон, согласно другой — убийцей был Зефир, приревновавший юношу (в цикле убийца — муж Юлии). Мифологический контекст также подчеркивает условность происходящего: описание гибели юноши отсылает не к реальному событию, но к мифу, то есть к событию уже культурно и художественно воспринятому. Важно, что событие, отраженное в искусстве, проживается не единожды, поскольку, аккумулируя культурные и мифологические параллели, оно приобретает способность быть

«разыгрываемым». Сопоставляя себя с Аполлоном, условный автор включается в мифологический, культурный контекст, осмысляя себя в его моделях. Это отражает двойственность его точки зрения в цикле: с одной стороны, он является частью художественного мира (герой-юноша — Гиацинт, он Аполлон), с другой стороны — он способен воспринимать происходящее как условное, нереальное. В этом стихотворении условный автор обнаруживает свою близость к герою-юноше, которая ранее не была явлена: «Как мне молчать? как мне забыть тебя, / Кем только этот мир и был мне светел?» [12, с. 43], что приводит к размыванию границ между условным и реальным пространством. Более того, если мы предположим, что условный автор в данном случае является демиургом, тогда мифологический контекст подтверждает «вымышленность» героя-юноши: автор, как Аполлон, является причиной гибели своего «вымышленного» возлюбленного, создавая сюжет с драматической развязкой.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в данном цикле при помощи мотивов игры, обмана, театральных образов, интермедийной связи с картинами К. А. Сомова, сюжетности, «масок» лирического героя, визуальных деталей костюма, поз и жестов персонажей создается особое соотношение реального и условного, за счет которого художественный мир воссоздается как эстетический феномен и происходящее в нем воспринимается как условное через призму искусства и культуры.

Библиографический список:

1. Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского». Работы 1960-х–1970-х гг. 799 с.
2. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. 385 с.
3. Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 536 с.
4. Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. 176 с.
5. Заварницына Н. М. Художественная специфика феномена

театрализации в русской прозе 1920-х—начала 1930-х годов: дис. ... канд. фил. наук. Самара, 2013. 190 с.

6. Коптелова Н. Г. «Театрализация» лирического героя в поэзии А. Блока: генезис и способы художественного воплощения // Вестник Костромского государственного университета: научно-методический журнал. 2019. № 3. С. 107—113.

7. Коптелова Н. Г. Стихотворение А. Блока «Шаги Командора»: театральность поэтики // Верхневолжский филологический вестник. 2019. № 2 (17). С. 35—41.

8. Корниенко С. Ю. Поэтика книги стихов М. Кузмина «Сети»: дис. ... канд. фил. наук. Новосибирск, 2000. 175 с.

9. Корниенко С. Ю. Самоидентификация в культуре Серебряного века: Михаил Кузмин: учебное пособие. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2006. 149 с.

10. Кузмин М. А. Дневник 1905–1907 гг. / Подгот. текста, предисл. и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 608 с.

11. Кузмин М. А. Дневник 1934 г. / Вступ. ст., подгот. текста, коммент. Г. А. Морева. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998. 416 с.

12. Кузмин М. А. Избранные произведения / Вступ. ст., сост., коммент. А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика. Л.: Художественная литература, 1990. 576 с.

13. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 704 с.

14. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 84—93.

15. Минц З. Г. Об эволюции русского символизма. К постановке вопроса: тезисы // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 175—189.

16. Полякова Е. А. Театральность в литературе // Новый филологический вестник. 2008. № 2. Т. 7. С. 37—39.

17. Разумовская А. Г. Маскарад на фоне парковых декораций в искусстве

символизма // Вестник Псковского государственного педагогического университета. 2007. № 1. С. 84—91.

18. Соломонова В. В., Климович. А. В. Театр и театральность в лирике А. А. Блока // Славянские чтения: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Омск, 2015. С. 171—180.

19. Титаренко С. Д. Проблемы взаимодействия интертекстуальности и интермедиальности в поэтике русского символизма // Культура и текст. 2017. № 3 (30). С. 54—73.