

*Т.И. Акимова
(Саранск)*

ФОРМЫ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ГЕРОЯ В ПОЭТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Аннотация: *в статье рассматривается проблема театрализации как проблема создания поэтами серебряного века драматургического сюжета поэтическими средствами, причем театр реконструировался из соединения формы мышления современного героя со стилизациями драматургических произведений минувших эпох.*

Ключевые слова: *поэтическая драма серебряного века, театрализация, драматургия И. Анненского, А. Блока, Н. Гумилева, М. Цветаевой.*

Понятие театрализации изучалось в работах М.М. Бахтина, посвященных проблеме романизации жанров Нового времени [Бахтин 2000], в структуралистских исследованиях Ю.М. Лотмана [Лотман 2005], а также в научных разысканиях самарской школы, прежде всего, С.А. Голубкова.

Как верно отметил С.А. Голубков, на рубеже XX – XXI веков тема театрализации исследовалась в связи с интересом к сфере частной жизни и артистических форм повседневного существования человека рубежа XIX – XX веков [Голубков 2008: 16]. По этой причине постановка проблемы о формах театрализации героя в поэтической драме серебряного века видится нам логическим продолжением таких аспектов, как «романное мышление», «романное целое героя» и «театрализация жизни», «театральное поведение», «поэтика поведения». Таким образом, решение проблемы о формах театрализации героя возможно в совокупности трех методологических школ: исторической поэтики, структурализма и культурологических исследований, поскольку и феномен поэтической драмы серебряного века располагается на границе нескольких сфер: литературы, театра и философии. В литературе рубежа веков была поставлена проблема о революционной заявке писателей на новую социальную роль поэта в обществе (как учитель новой жизни); в театре – проблема утверждения новых поведенческих моделей; в философии – проблема нового религиозного сознания (идеи соборности, Вечной женственности, аполлоновского / дионисийского культов). К этому следует добавить, что, по меткому выражению О.В. Журчевой, «Драматургия XX века начинается с того, что автор пьесы всеми способами стремится обнаружить себя» [Журчева 2003: 10]. В связи с этим проблема театральности

и театрализации обретает дополнительную актуальность для изучения жанра поэтической драмы.

По определению Ю.М. Лотмана «Театральность – это язык театра как искусства» [Лотман 2005: 604], а «театрализация – это ситуация, в которой театр становится моделью жизненного поведения» [Лотман 2005: 617]. Однако в дальнейшем исследователи дополнили это определение, выводя его за рамки конкретной эпохи конца XVIII – начала XIX века. Лотман рассматривал в качестве объекта для театрализованной формы поведения исключительно дворянина романтического направления, который, «становясь Катонем, Брутом, Пожарским, Демоном ... и видя себя в соответствии с этой принятой на себя ролью, <...> не переставал одновременно быть именно русским дворянином своей эпохи» [Лотман 2005: 617]. Л.Я. Гинзбург, исследуя структуру литературного героя, объясняла театральное поведение как романтическое.

Применительно к литературе серебряного века ученые указывали не на сословный или мировоззренческий компонент в выделении поведенческих моделей литературных героев, а на читательские авторские предпочтения, по словам Л.Я. Гинзбург, на «власть отдельных писателей прошлого, избранных, иногда причудливо сочетаемых» [Гинзбург 2016: 550]. Выбранная писателем ролевая маска в быту должна была свидетельствовать о корпоративном профессиональном поведении и обуславливалась идеей жизнестворчества – особой формой «эстетического освоения действительности» [Шахадат 2017: 31]. Таким образом, театрализованное поведение героя в таком синкретическом жанре, как поэтическая драма, становилось и формой выражения индивидуально-авторского взгляда на новое искусство, и формой моделирования новой жизни. Это наблюдалось, например, в русских кабаре и театрах миниатюр начала века, которые, как пишет Л. Тихвинская, для одних были «новым способом – и местом – времяпрепровождения. Для других – новой эстетической философией. Для третьих – особым художественным пространством, для четвертых – лабораторией новейших театральных форм и формул. Для пятых – и тем, и другим, и третьих, вместе взятым» [Тихвинская 2005: 15].

Поэтическая драма при этом становилась именно пространством эксперимента с театральной формой, при которой главным объектом изображения выступало авторское поэтическое сознание, запечатленное в поиске адекватных новой драме модернистских художественных форм. Поэтому главным героем поэтической драмы оказывалось становящееся писательское бытие, в которое сопрягались автобиографические черты, диалогические взаимоот-

ношения с писательской братией, как современной автору, так и минувших эпох, романное, эстетически опосредованное восприятие себя самого как героя прошлого времени, наконец, театральные сюжет (либо из мировой литературы, либо из собственной лирики) как исходная точка для моделирования нового искусства.

Поскольку, по Ф. Ницше, «бытие и мир оправданы в вечности только как эстетический феномен» [Кумукова 2007: 18-19], то формами театрализация героя в поэтической драме могли стать ролевые маски из любой мифологической эпохи, способствующие созданию мифа о человеке с поэтическим сознанием. Следует отметить, что, как для самого Ф. Ницше, так и для российских символистов такой предпочтительной эпохой являлась Античность. Именно в античном театре модернисты увидели соединение художественного, философского и ритуального, — того, что дало импульс развитию европейской цивилизации и что требовалось, по мнению теоретиков Новой драмы, модернизировать на рубеже XIX — XX веков.

Отталкиваясь от философии Ф. Ницше, прежде всего его работы «Рождение трагедии из духа музыки», И. Анненский представляет лекции об античной драматургии, над осмыслением которой им создаются собственные поэтические драмы: «Меланиппа-философ» (1901), «Царь-Иксион» (1902), «Лаодамия» (1902), «Фамира-Кифарэд» (1906). По замечанию В. Максимова, «Позиция Анненского — аналитическое развенчание догмы, скептический психологизм, снижение поэтической образности, парадоксальное столкновение поэзии и жизни, обнажение сути за счет метафоры, разоблачение мифа, помрачение кумиров, но не через отрицание Бога (как у Ницше), а через всесторонний анализ Фомы Неверующего» [Максимов 2003: 309]. Другими словами, через театрализованную форму античной трагедии поэт-модернист выражал расколотое сознание разуверившегося в современном мире героя, что и отвечало поэтике декаданса. Как писал сам И. Анненский: «Автор трактовал античный сюжет и в античных схемах, но, вероятно, в его пьесе отразилась душа современного человека» [Анненский 2000: 48].

Разодранную душу героя поэтической драмы, сопоставимую, скорее с переживаниями героев романов Ф.М. Достоевского, чем с сопротивляющимися злему року античными персонажами, И.Ф. Анненский представляет в цикле пьес, посвященных разным проблемам поэтического неприятия действительности. Меланиппа-философ терпит крах перед обществом, которое не способно принимать рационалистические идеи и которое склонно к суевериям и слухам. Царь-Иксион идет на величайшие муки из-за дерзновен-

ных желаний, связанных с богоборческими мотивами. Лаодамия лишается рассудка вследствие самообмана, Фамира-Кифарэд испытывает разочарование в своем эгоистичном любовании искусством. Следовательно, весь комплекс разочарований героев складывается в общее трагическое мироощущение поэта-драматурга, протестующего против позитивистского философствования, установленного властью миропорядка, обманутого ожидания человеческого счастья и гармонии, а также одинокого служения искусству, оторванного от единения с народным горем и лишениями.

Необходимо подчеркнуть, что в поэтическом театре И. Анненского античная форма театрализации современного героя выступает лишь в качестве антитезы всей остальной системе мифологических действующих лиц, живущих в античном мире. Этот драматургический прием заимствуется поэтом из тетры Шекспира, в котором Гамлет, герой с гуманистическим сознанием, противопоставляется остальным героям, живущим по средневековым законам. Античный хор, пляски вакханок выступают в поэтической драме Анненского театральными приемами раскрытия внутреннего состояния героя – того, к чему зритель / читатель был привычен по жанру романа. В итоге получается сложная гибридная конструкция, состоящая из развернутой поэтической метафоры античного театра, рефлексии сознания героя, свойственного жанру романа, и драматургических приемов шекспировского театра. В соответствии с этим можно сказать, что поэтическая драма как жанр строится на двойственной форме театрализации.

Одна из форм – это план изображения, тот тип театра, из которого будет развиваться драматический сюжет, другая форма театрализации – это план содержания, который раскрывается романским способом: через развитие самосознания героя. Все происходящее на сцене нужно автору не для реализации назидательной функции, свойственной классицистическому театру, но для открытия героем себя самого. Поэтому герой поэтической драмы существует в двух временах – времени развития действия и времени свершения самопознания. При этом Анненский оставляет своего героя в одном пространстве: вторая форма театрализации раскрывается, как я уже говорила выше, шекспировскими драматургическими приемами, то есть, остранением героя от других персонажей и симпатией автора к своему герою, противостоящему всему миру. Но декорация античного театра стирает в пьесах поэта-модерниста социальную проблематику, существующую в шекспировской драматургии. Две формы театрализации в поэтической драме Анненско-

го утверждают два плана существования героя: в мире вынужденного взаимодействия с ближайшим окружением и в мире познающего свои поступки сознания.

Более открыто это проявляется в поэтических драмах А. Блока, прежде всего, в «Балаганчике». Для демонстративной реализации этих двух планов существования героя Блок прибегает к изображению разных пространств: сюжетного развертывания комедии дель арте и подсматривающего за этим действием Автора, принадлежащего обществу современных мистиков. Этот второй план заменяет авторский комментарий к действиям героя в романе, но вводится он приемами балаганного театра – через отрицание происходящих на сцене событий и случайно брошенных реплик.

Именно Блоку принадлежит окончательное утверждение изображения театра как первостепенной метафоры в поэтической драме, и делается это через метафоризацию художественного пространства. В этом случае не только закрепляется двойственное изображение бытия как основы сюжетного раскрытия поэтической драмы, но и с яркой выразительностью передается внутренний мир героя, автобиографического героя, по сути. Поскольку условные театральные декорации самоуничтожаются в драмах Блока: рушится карточный домик балаганчика, рушится терраса дворца в «Короле на площади», в одной комнате оказываются герои поэзии и действующие лица драмы в «Незнакомке», – то центральным планом изображения оказывается не сама театральная иллюзия, как в поэтической драме Анненского, а иллюзия существования автора.

Примечательно, что в больших пьесах: в драматической поэме «Песнь Судьбы» (1908) и драме «Роза и Крест» (1912), – Блок отходит от необходимости обнажения драматургического приема и использует для антитезы не временное противопоставление существования героя и всех остальных персонажей, а форму речевого выражения: поэзия – проза. И хотя в драме «Роза и Крест» А. Блок декорирует театральное действие под средневековую Францию, сам же потом объясняет, что «дело не в том, что действие происходит в 1208 году в южной и северной Франции, а в том, что жизнь западных феодалов, своеобычная в нравах, красках, подробностях, ритмом своим несколько не отличалась от помещицкой жизни любой страны и любого века» [Блок 1971: 442].

Театрализация героев рыцарского романа нужна Блоку для актуализации метафоры современного ему мира как театра, а также демонстрации собственного преодоления романтического периода «Стихов о Прекрасной Даме» и возвращения к социальным проблемам в творчестве: переход от служения Прекрасному искусству

к идее служения в искусстве. В этом случае две формы театрализации героя в поэтической драме Блока воплощаются в формуле: лирическое «Я» первого периода творчества, соответствующий романтическому бунту и эстетизации искусства — лирическое «Я» второго периода, реализующего идею поиска примирения поэта с окружающим миром.

Создающийся изначально как противостояние с символистами акмеистический театр Н. Гумилева предстает с усиливающейся стилизаторской функцией и откровенно играющим героем с читателем / зрителем. Демонстрируя авторскую иронию между действием и вторым планом существования героя, Н. Гумилев заявляет о разрыве единого временного и пространственного целого уже в сюжете первой пьесы «Дон Жуан в Египте» (1912). Там, где у Блока обнажается трагедия восприятия бытия в самом факте существования театральной формы, у Гумилева рождается смысл примирения между разными временами, пространствами, народами в качестве прямой писательской функции. Не случайно поэт-акмеист использует театральные приемы классицистического театра, вновь возвращая драме морализаторскую роль и систему персонажей, соответствующую многоуровневой социальной структуре. Только теперь на место монарха Гумилев ставит Поэта как проводника в театр многозначных смыслов, окончательно оформляющихся только в сознании читателя / зрителя. Вследствие чего Гумилев-драматург демонстративно отстает от сюжетных источников в пьесах, от объяснения логики поступков героя, от читающегося автобиографического подтекста, утверждая саму театральную форму метаморфоз героя как онтологическую доминанту художественного творчества.

В то же время антитеза как жанровая черта поэтической драмы реализуется в творчестве Гумилева и на временном уровне: доисторическое, первобытное время, истоки цивилизации — наши дни; и на пространственном уровне: цивилизованный Запад — стихийный варварский Восток (трагедия «Отравленная туника», 1921). В форму театрализации героя вбирается все: и восточные поэтические жанры и строфы, как в арабской сказке «Дитя Аллаха» (1915), и античная мифология, как в одноактной пьесе «Актеон» (1913), и исландские саги, как в драматической поэме «Гондла» (1916). Но все эти включенные в поэтическую драму жанры служат одной цели — утверждению писательства как творческого акта преобразования и совершенствования мира, а, следовательно, установления властительной функции Поэта в социуме.

М. Цветаева в драматургическом цикле «Романтика» соответственно избирает для героя романтическую форму театрализации,

подчиняя все его поступки единой теме – теме любви. Однако подвергаются романтизации у Цветаевой, как в театре Н. Гумилева, самые различные эпохи. Это и условная карточная игра («Червонный Валет»), и Средневековья («Каменный ангел»), и рокайльный XVIII век («Фортуна», «Приключение», «Феникс»), и театрализация любимых Пушкинских героев («Метель»).

Цель подобной театрализации литературных персонажей у М. Цветаевой иная, нежели у Гумилева, ее привлекает сам драматургический диалог, строящийся в этих пьесах на любовном соблазнении женщины или мужчины. Не случайно в «Романтике» половина пьес – это сюжеты романов XVII – XVIII веков («Амур и Психея» Лафонтена, «Мемуары» Казановы или Принца де Линя). Следуя принципам поэтики этих произведений, Цветаева интересуется темой Судьбы, отсюда главная антитеза в ее поэтической драме – это: случайная встреча – роковая не встреча, узнавание – не узнавание.

В отличие от своих предшественников по драматургическому перу, женщина-поэт не стремится связать воедино романский и театральный сюжеты, изучать театр, выворачивая его наизнанку, наоборот, М. Цветаева открыто исходит из своего читательского опыта, ее интересует на момент создания «Романтики» философия любви, поэтому она концентрируется на изображении отдельных сцен – на сценах любовного объяснения. Поэтому цветаевская героиня принадлежит тому же типу играющего героя, что и в поэтической драме Н. Гумилева, декорациями к их поступкам служат известные литературные сюжеты. Но если контекст пьес поэта-акмеиста расширяется за счет литературных идеологических споров внутри модернистских школ, то цветаевский контекст «Романтики» сужается до личных взаимоотношений Цветаевой с вахтанговской труппой актеров. Более того, в цветаевском поэтическом театре раскрывается такая черта поэтической драмы, как «стихотворный размер и ритмы мерной речи» [Бабичева 1996: 153].

Таким образом, формами театрализации героя в поэтической драме серебряного века выступали либо прошлые эпохи (Античность) для усиления дистанции между героем и автором, либо разноразличные театры (комедия дель арте и российский народный Балаган) для проникновения автора в эту низовую культуру, либо жанр романа. Это могли быть известные или малоизвестные литературные сюжеты, служащие как утверждением через героя идеологических целей, так и полем для драматургических экспериментов с поэтическим словом.

Список литературы

1. Анненский И.Ф. Драматические произведения. Античная трагедия. М.: Лабиринт, 2000. 320 с.
2. Бабичева Ю.В. Вариации на темы Пушкина (Из истории поэтического театра серебряного века) // Русская стихотворная драма XVIII – начала XIX веков. Самара. 1996. С. 152-161.
3. Блок А.А. Собрание сочинений в шести томах. Т.4. М. Правда, 1971. 478 с.
4. Бахтин М.М. Эпос и роман. М. Азбука, 2000. 304 с.
5. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. О литературном герое. СПб. Азбука, 2016. 704 с.
6. Голубков С.А. Театральность как поведенческая модель русского писателя начала XX века // Литература и театр. Самара. Самарский университет, 2008. С. 16-22.
7. Журчева О.В. Образы времени и пространства как средство выражения авторского сознания в драматургии М. Горького. Самара. СПГУ, 2003. 250 с.
8. Кумукова Д.Д. Театр М.И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове» (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М. Совпадение, 2007. 279 с.
9. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб. Искусство-СПБ, 2005. 704 с.
10. Максимов В. «Рождение трагедии» от Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский. История античной драмы. СПб. Гиперион, 2003. С. 305-320.
11. Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917, М. Молодая гвардия, 2005. 527[1] с.
12. Шахадат Ш. Искусство жизни как предмет эстетического отношения в русской культуре XIV–XX веков. М. Новое литературное обозрение, 2017. 440 с.

T.I. Akimova
(Saransk)

FORMS OF STAGING OF THE HERO IN THE POETIC DRAMA OF THE SILVER AGE

Abstract: in article the staging problem as a problem of creation by poets of a silver age of a dramaturgic plot is considered by poetic means, and the theater was reconstructed from connection of a form of thinking of the modern hero with stylizations of dramaturgic works of the past eras.

Keywords: poetic drama of a silver age, staging, I. Annensky, A. Blok, N. Gumilev, M. Tsvetaeva's dramatic art.