

DOI 10.22455/2541-8297-2019-12-285-316
УДК 821.161.1

О людях и куклах: Пьеса «Вторник Мэри» и писательские стратегии М.А. Кузмина рубежа 1910–1920-х гг.

© 2019, А.С. Пахомова

Аннотация: В статье рассматривается контекст создания и публикации пьесы М.А. Кузмина «Вторник Мэри». Анализ пьесы и связанных с ней текстов демонстрирует, что одной из ключевых в творчестве Кузмина конца 1910-х — начала 1920-х гг. была тема «кукольности», уподобления людей куклам и автоматам. Рассмотрение пьесы на фоне литературной и общественной ситуаций 1917 г. (времени написания) и 1921 г. (времени публикации) показывает, как изменялась писательская стратегия Кузмина в первые пореволюционные годы.

Ключевые слова: М.А. Кузмин, «Вторник Мэри», кукольный театр, тема «кукольности», А.А. Блок

Информация об авторе: Александра Сергеевна Пахомова, докторант, Тартуский университет, Тарту, Эстония.

E-mail: aleks.pakhomova@gmail.com

Цитирование: Пахомова А.С. О людях и куклах: Пьеса «Вторник Мэри» и писательские стратегии М.А. Кузмина рубежа 1910–1920-х гг. // Литературный факт. 2019. № 2 (12). С. 285–316. DOI 10.22455/2541-8297-2019-12-285-316

В 1921 г. в издательстве «Петрополис»¹ вышла небольшая, изящно изданная, украшенная обложкой работы М.В. Добужинского, книжечка — пьеса М.А. Кузмина «Вторник Мэри». В печати появилось четыре рецензии на пьесу, в двух из которых отмечено новаторство формы, находящейся, по мнению критиков, под сильным влиянием кинематографа². Эрих Голлербах назвал «Вторник Мэри» «кинематографической

¹ О взаимоотношениях Кузмина с издательством см.: Тимофеев А.Г. Михаил Кузмин и издательство «Петрополис» (Новые материалы по истории «русского Берлина») // Русская литература. 1991. № 1. С. 189–204.

² Л. К[ириллов] (псевдоним Г.О. Винокура). [Рец. на:] Кузмин М. Вторник Мэри // Новый путь. 1921. № 125, 6 июля. С. 4.

фильмой, конспективно рассказанной на тридцати семи страницах (размером с ладонь)»³.

«Вторник Мэри» никогда не ставился на сцене, не переиздавался и во многом поэтому остался несколько в стороне как для читателей Кузмина, так и для литературоведов⁴. Пьеса словно затерялась в творчестве автора — сложная как для постановки, так и для понимания, она остается таковой и поныне. Мы попытаемся предложить несколько объяснений ее особенностям.

Пьеса Кузмина вышла отдельным изданием, которых в творчестве автора было немного. В 1922 г. в издательстве «Неопалимая купина» выйдет схожая книга — «Лесок. Лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой в трех частях»: тонкая пьеса трудно поддающегося определению жанра в обложке, выполненной известным художником А.И. Божеряновым. Несмотря на то, что к 1921 г. Кузмин был известен как автор многих пьес и водевилей, единственной отдельной публикацией его пьесы было издание «Венецианские безумцы» (М., 1915)⁵. Этот факт выделяет «Вторник Мэри» из корпуса текстов Кузмина: сам автор по какой-то причине посчитал эту небольшую пьесу настолько значимой, что решил опубликовать отдельным изданием.

Внимательное чтение «Вторника Мэри» заставляет обратить внимание на несколько особенностей. Прежде всего, подзаголовок — «Представление в трех частях для кукол живых или деревянных» — мало похож на обычные подзаголовки пьес Кузмина, указывающие на жанр и количество сцен: «Голландка Лиза. Пастораль в одном действии с танцами и пением» (1910), «Танцмейстер с Херестрита. Водевиль в 1-ом действии с пением и танцами» (1917). На первый взгляд кажется, что пьеса с таким подзаголовком предназначена для кукольного театра. В творчестве Кузмина был и такой прецедент: «Кот в сапогах. Сказка для кукольного театра в 3-ех действиях» (1923), однако заметно, что типологически подзаголовок «Вторника Мэри» отличается и от него. «Представление в трех частях для кукол живых или деревянных» не отвечает на вопрос о постановке, а ставит другие: «куклы деревянные» — это марионетки, но кто тогда «куклы живые»? Если это актеры, то зачем скрывать их за сложной метонимией? Каков жанр постановки, указанной

³ Э[рих] Г[оллербах]. [Рец. на:] Кузмин М. Вторник Мэри // Книга и революция. 1921, № 12, июнь. С. 42.

⁴ Все известные сведения о творческой истории пьесы суммированы в: Тимофеев А.Г. Примечания // Кузмин М.А. Театр: В 4 т. (В 2 кн.) / Сост. примеч., ст. А.Г. Тимофеева; под ред. В. Маркова и Ж. Шерона. Oakland, 1994. Т. IV. [Кн. 2.] С. 336–340. Едва ли не единственная работа, посвященная анализу пьесы: Дмитриев П.В. Примечания / Кузмин М.А. Вторник Мэри // Сорокопут [Lanius Excubitor]. 2013. № 1. С. 40–42.

⁵ Тимофеев А.Г. Примечания. С. 328.

как «Представление» (на фоне обычных для Кузмина «водевиля», «пасторали», «комедии»)? За этими вопросами кроется не противоречащий множеству интерпретаций ответ: подзаголовок принадлежит не миру постановки, а миру текста, он — неотъемлемая часть художественного целого пьесы. Остается непонятным, для чего подобная игра могла понадобиться автору.

Любовная коллизия пьесы не скрывает за собой традиционный для драматургии начала XX в. любовный треугольник: печальный Пьеро — молодой человек, совершающий в итоге самоубийство, пронырливый и успешный в любви Арлекин-Пилот, Коломбина-Мэри⁶. Эту историю дублирует представление в театре, исполняемое персонажами комедии-дель-арте: «На сцене Пьеро вздыхает в кукольном саду при маленькой луне. Коломбина склоняется к нему и замирает банально, пока не затренькала гитара Арлекина...»⁷ Появление в пьесе вставного театра отсылает к другим произведениям Кузмина со схожим сюжетом: комедии «Венецианские безумцы» (1912)⁸ и пантомиме «Духов день в Толедо» (1915). Автор «Вторника Мэри» будто бы намеренно обращает читателя к более ранним своим текстам, заставляя актуализировать контекст литературы и культуры 1910-х гг. В перспективе подобное обращение уводит еще дальше, к самому известному любовному треугольнику театра модернизма — «Балаганчику» А.А. Блока. Любопытно, что это происходит в 1921 г.: в это время у Кузмина сложилась определенная литературная репутация, в какой-то степени дистанцировавшая его от ситуации начала века⁹, однако сам автор, поверх прошедших лет, возвращает читателя именно к этой эпохе.

Наконец, нельзя не отметить, что «Вторник Мэри» меньше всего похож именно на пьесу, т.е. на представление, которое можно сыграть на сцене. В нем отсутствуют традиционные композиционные части драматургического текста (что нехарактерно для драматургии Кузмина): нет списка действующих лиц (что делает невозможным подсчет их точного количества: например, шофер в начале и в конце третьей части — это

⁶ Что отметили и критики: «Канва старая, очень старая, но рисунок новый и тонкий. Он любит ее, она любит другого, и довольный и торжествующий третий. Арлекинада, в которой элемент комедии всегда темно переплетается с элементом трагедии» (*Кричевская Е.* [Рец. на:] М. Кузмин «Вторник Мэри» // *Новый мир* (Берлин). 1921. № 152, 21 июля. С. 7) и др.

⁷ Здесь и далее тексты пьес Кузмина цит. по: *Кузмин М.А.* Театр: В 4 т. (В 2 кн.).

⁸ См. об этом: *Винокуров Ф.* Любовная коллизия и автобиографический подтекст пьесы-стилизации М. Кузмина «Венецианские безумцы» // *Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов.* Вып. 15. Тарту, 2004. С. 93–99.

⁹ «К тому времени Кузмин воспринимался читающей публикой как безусловный живой классик, долженствующий освящать своим присутствием всякое литературное предприятие в Петербурге» (*Богомолов Н.А.* Литературная репутация и эпоха // *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 63).

один и тот же шофер или два разных?), нет деления на сцены и действия. События пьесы укладываются в один день, что отличает ее от небольших, односюжетных водевилей автора и роднит с более протяженными во времени сценическими произведениями, такими как «Комедия о Мартиниане» (1907) или «Счастливый день, или Два брата» (1918). Обилие «интермедий» и монологов случайных персонажей усложняет развитие действия, постоянно замедляя его. Приемы, требующие дополнительных средств визуализации (разговор по телефону, включающий в себя изображение оживленной улицы между говорящими), метафорические описания («сон танцует над Мэри»), сочетание крупных и общих планов делают этот текст совершенно не сценическим ни на кукольной, ни на «живой» сценах. Вероятно, именно поэтому критики отмечали «кинематографичность» пьесы, пытаясь нащупать и обосновать сложность ее формы.

Суммируя всё вышесказанное, можно сделать вывод, что «Вторник Мэри» — пьеса, с одной стороны, очень «кузминская», с другой — при внимательном рассмотрении — несомненно, выделяющаяся как не имеющая прецедентов в творчестве автора.

Интересна и творческая история нашей пьесы. От «Вторника Мэри» не сохранилось ни автографов, ни черновиков, ни набросков; следы работы над пьесой с таким заглавием обнаруживаются только в авторских списках произведений Кузмина, в которых она упоминается как созданная в 1917 г.¹⁰ Согласно авторскому расположению пунктов в списке (Кузмин долгие годы составлял перечни написанного, тщательно воспроизводя хронологию своей работы), создание «Вторника Мэри» следует локализовать второй половиной года: пьеса завершает перечень созданных в 1917 г. драматических произведений и находится после пантомимы «Два танца», которая была исполнена 2 августа на премьере новой программы «Привала комедиантов»¹¹.

Отметим, что литературная репутация Кузмина к 1917 г. была несколько отлична от репутации начала 1920-х гг., когда его воспринимали как «живого классика». После выхода прославивших автора романа «Крылья» (1906) и сборника «Сети» (1908) Кузмин создал множество произведений различного рода (к 1916 г. вышло восемь томов собрания сочинений Кузмина, которые составляла проза). Большая часть стихотворений, однако, не поднялась до уровня «Сетей», а рассказы, выходявшие в популярных журналах («Аргус», «Огонек», «Лукоморье»), вписывались скорее в русло беллетристической литературы того времени. Сам Кузмин, по всей видимости, культивировал жанр «безделки», делая это

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 5об., 11об.

¹¹ Тимофеев А.Г. Примечания. С. 407.

частью своей творческой стратегии: «Все великие произведения имеют избитые и банальные сюжеты, предоставляя необычайные вещам посредственным. Лучшая проба таланта — писать ни о чем, что так умеет делать Ан. Франс, величайший художник наших дней [...] Едва ли применимы в области искусства выражения “гениальный сюжет”, “талантливая мысль”»¹². Кузмин-драматург в это время — автор легких, занятых водевилей, комедий и пасторалей, которые широко известны театральному Петербургу. Иными словами, очередная небольшая пьеса Кузмина с любовным сюжетом — «Вторник Мэри» — была вполне в духе его дореволюционного творчества и органично бы в него вписалась, тем более что написанные параллельно с пьесой водевиль «Танцмейстер с Херестрита» и пантомима «Два танца» сразу же предполагались к постановке.

Однако актуализации пьесы не произошло ни в 1917 г., ни позднее. Около двух лет Кузмин о ней не вспоминал или не имел возможности опубликовать. Только в 1919 г. вновь возникает след «Вторника Мэри»: 12 апреля Кузмин заключил с З.И. Гржебиным договор на издание своих сочинений в 11 книгах¹³. Последний том этого собрания должны были составить пьесы, в числе которых был и «Вторник Мэри»¹⁴, однако этому проекту не суждено было увидеть свет. Следующий договор на публикацию пьесы Кузмин заключает с владельцем «Петрополиса» Я.Н. Блохом 31 мая 1920 г.¹⁵ и примерно в то же время выступает с ее чтением на вечере в Доме литераторов. Пьеса была воспринята как «изящный пустяк», находящийся, однако, под влиянием актуальных в послереволюционное время контекстов: «стиль письма повторяет манеру Маяковского, а порою переходит в частушку»¹⁶. Только спустя год после появления «Вторника Мэри» в числе известных текстов Кузмина, в конце апреля 1921 г., в Дневнике появляются упоминания о хлопотах, связанных с изданием пьесы¹⁷, которая вышла в свет 4 июня¹⁸.

¹² Кузмин М.А. Раздумья и недоумения Петра Отшельника // Проза и эссеистика: В 3 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. Е.Г. Домогацкой, Е.А. Певак. М., 2000. Т. 3: Эссеистика. Критика. С. 363 (далее статьи Кузмина цитируются по этому изданию с указанием номера страницы). Впервые: Петроградские вечера. Кн. 3. [Пг.], 1914. С. 213–217.

¹³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 170. Л. 20–21.

¹⁴ Там же. Л. 20.

¹⁵ Там же. Л. 25.

¹⁶ *Джигиль*. Вечер М.А. Кузмина (Дом Литераторов) // Жизнь искусства. 1920. № 462, 27 мая. С. 1.

¹⁷ См. дневниковые записи от 8 февраля, 12 мая, 4 и 5 июня (Кузмин М.А. Дневник 1921 года / Публ. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина // Минувшее: Исторический альманах. Т. 12. 1991. С. 444, 470; Т. 13. 1993. С. 458), а также письмо Кузмина Добужинскому (впервые: Тимофеев А.Г. Михаил Кузмин и издательство «Петрополис». С. 201).

¹⁸ Жизнь искусства. 1921. № 746–748, 8–10 июня. С. 2.

С публикацией пьесы ее творческая история не прекращается: в начале 1920-х гг. Кузмин, увлеченный экспрессионизмом, создает собственную литературную группу эмоционалистов, в которую привлекает театрального режиссера С.Э. Радлова. На Первом вечере современной драматургии, состоявшемся 18 января 1923 г., было устроено «режиссированное чтение» (режиссер Радлов) пьес эмоционалистов — «Вторника Мэри» Кузмина и пьесы Анны Радловой «Богородицын корабль»¹⁹. Так «Вторник Мэри» был актуализирован автором еще в одном контексте — на сей раз как пример новой театральной формы.

Можно заметить, что написанный в 1917 г. текст не был забыт — Кузмин включил пьесу в несколько издательских контрактов, устраивал чтения и добился публикации. Складывается впечатление, что для него было чрезвычайно важно издать этот текст даже спустя несколько лет после написания²⁰. Такое упорство само по себе примечательно, однако еще примечательнее оказывается исторический контекст, на котором разворачиваются описываемые перипетии: «Вторник Мэри», написанный в атмосфере близящегося (или уже свершившегося) большевистского переворота, был опубликован на заре нэпа, а затем ненадолго возвращен в культурный процесс в 1923 — какая-то нить, сквозной сюжет делал возможным такую долгую историю небольшой пьесы.

Соположение разнородных подтекстов и претекстов во «Вторнике Мэри» тесно настолько, что сама пьеса кажется кристаллизованным культурным контекстом начала XX в. Попытке понять, как мог появиться «Вторник Мэри», что вызвало выбор его сюжета и формы и сделало возможным долгую творческую судьбу, как эта пьеса связана с писательской стратегией Кузмина рубежа первых десятилетий XX в., и посвящена настоящая работа.

Подзаголовок «Вторника Мэри» — «Представление в трех частях для кукол живых или деревянных» — обращает на себя внимание прежде всего потенциальной связью с практикой кукольного театра. В этот контекст пьеса встраивалась до настоящего времени. Деятельность Кузмина как автора и теоретика кукольного театра описана Н.А. Богомоловым и Дж.Э. Малмстадом²¹, специальную работу отношению Кузмина к ку-

¹⁹ См. об этом: *Тимофеев А.Г.* Вокруг альманаха «Абраксас»: (Из материалов к истории издания) // Русская литература. 1997. № 4. С. 203.

²⁰ Мы исходим из предположения, которое, ввиду отсутствия автографов и черновиков, не представляется возможным ни подтвердить, ни опровергнуть: что «Вторник Мэри», написанный в 1917 г., и пьеса, опубликованная в 1921 г., — это один и тот же текст (или хотя бы близкие друг другу в основных сюжетных линиях и реализованных творческих приемах тексты).

²¹ *Богомолов Н.А., Малмстад Дж.Э.* Михаил Кузмин. М., 2013. С. 255–257.

кукольному театру посвятил Ж. Шерон²², публикация и комментирование большинства пьес Кузмина — заслуга многолетней работы А.Г. Тимофеева²³. Не пытаясь оспорить выводы предшественников, мы в своей попытке проанализировать место «Вторника Мэри» в творчестве Кузмина хотим пристальней взглянуть на связь автора с кукольным театром, чтобы понять, каковы действительные основания для однозначного рассмотрения «Вторника Мэри» в подобном контексте.

До 1917 г. деятельность Кузмина для кукольного (или примыкающего к нему) театра ограничилась лишь двумя эпизодами. В начале века на театральной сцене произошло заметное оживление «кукольной» темы²⁴, несмотря на то что пьесы разыгрывались не марионетками, а загримированными актерами. Своеобразной кульминацией этой тенденции становится постановка Вс.Э. Мейерхольдом драмы А.А. Блока «Балаганчик» на сцене Театра В.Ф. Комиссаржевской в декабре 1906 г. с музыкой Кузмина²⁵. Второй эпизод — создание в 1912 г. мистерии «Вертеп кукольный» (в которой слово «кукольный» не указывает на способ постановки, а служит жанровым определением, отсылая к традиции рождественского вертепа), поставленной актерами в «Бродячей Собаке» в сочельник 6 января 1913 г. (пост. К.М. Миклашевского). Отметим, что, несмотря на интенсивные поиски в области кукольного театра (попытки Мейерхольда создать «условный театр», сочетающий в себе театр актера и театр марионетки²⁶, — идея, нашедшая отклик В.Я. Брюсова и др.²⁷; перевод в 1912 г. книги Г. Крэга «Искусство театра» и концепция актера-«сверхмарионетки»²⁸; полемика с Крэгом будущего режиссера кукольного теа-

²² Cheron G. Михаил Кузмин и кукольный театр: Хроника одного интереса // Marionette theater of the Symbolist era / Ed. by K. Tribble. Lewiston etc., 2002. P. 265–280. См. ту же статью в сокращенном варианте: Кукарт. 2004. № 9. С. 46–48.

²³ Кузмин М.А. Театр: В 4 т. (В 2 кн.); Кузмин М.А. Кот в сапогах: Сказка для кукольного театра в 3-х действиях / Публ. А.Г. Тимофеева // Всемирное слово. 1992. № 2. С. 37–41.

²⁴ См. об этом: Уварова И. Вертеп: Мистерия Рождества. М., 2012. С. 267–273; Сендерович С.Я., Шварц Е.М. Кукольная театральность мира: К характеристике Серебряного века. (Опыт феноменологии одной культурной эпохи) // Сендерович С.Я. Фигура сокрытия: Избранные работы: [В 2 т.]. М., 2012. Т. 1. С. 541–596.

²⁵ Об отношениях Кузмина и Мейерхольда см.: Переписка М.А. Кузмина и Вс.Э. Мейерхольда: 1906–1933 / Публ. и примеч. П.В. Дмитриева // Минувшее: Исторический альманах. Т. 20. М.; СПб., 1996. С. 337–388.

²⁶ Мейерхольд Вс.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / Комментар. А.В. Февральского. М., 1968. Ч. 1: 1891–1917. С. 141–142.

²⁷ «...нет никакого сомнения, что современный “условный” театр по самому прямому пути ведет к театру марионеток» (Брюсов В.Я. Реализм и условность на сцене (Наброски и отрывки) // Театр. Книга о новом театре. М., 1908. С. 253. См. там же статью Ф. Сологуба).

²⁸ Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 212–233.

тра Ю.Л. Слонимской, впервые заговорившей о самостоятельном пути развития кукольного театра²⁹), собственно кукольные представления были редки: первый кукольный спектакль прошел в Петербурге только в 1916 г.³⁰

Революция изменила отношение к театру: советский театр, как и любое другое искусство, должен был содействовать коммунистической пропаганде. Для решения этой задачи было создано сразу несколько театральных площадок и организаций. Летом 1918 г. был образован Театральный отдел Народного комиссариата просвещения (ТЕО Наркомпроса) «для осуществления культурно-просветительных задач в области театра и зрелищ»³¹. Самостоятельной частью советского театра стал кукольный театр: студия кукольного театра была образована при ТЕО в октябре 1918 г. Важность кукольного театра обосновывалась органичностью его формы народной среде: «Значение кукольного театра в деле воспитания народных масс неоспоримо. Привлекательность и очарование его сцены дает ему в руки могучее орудие для проведения в жизнь здоровых идей»³². Кукольный театр первых пореволюционных лет использовался прежде всего для агитации среди крестьян и мещан, куклы использовались при театрализованных представлениях, приуроченных к революционным праздникам³³.

После 1917 г. Кузмин включается в театральную жизнь не только в качестве автора: он примыкает к нескольким культурным организациям, вызванным к жизни октябрьскими событиями. Так, по инициативе Наркомпроса летом 1918 г. в Петрограде открылся первый в России профессиональный детский театр, руководителем которого был назначен Н.А. Лебедев³⁴. Программа этого недолго просуществовавшего театра открылась переложением для кукольного театра сказки Г.-Х. Андерсена «Пастушка и трубочист», для которой Кузмин написал «Пролог» и «Эпилог»³⁵.

В том же году в Петрограде было создано другое театральное предприятие, в котором участвовал Кузмин, — Студия Коммунальных театров (Театр-Студия). Студия задумывалась как экспериментальная площадка

²⁹ Слонимская Ю. Марionетка // Аполлон. 1916. № 3. С. 1–45.

³⁰ Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 2005. С. 166–168.

³¹ Положение о ТЕО Наркомпроса // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1917–1921. [Т. 1] / Отв. ред. А.З. Юфит. Л., 1968. С. 41.

³² Воззвание работников кукольного театра // Временник театрального отдела Народного Комиссариата по просвещению. 1919. Вып. 2. С. 50.

³³ См. об этом: Смирнова Н.И. Советский театр кукол. 1918–1932. М., 1963. С. 59 и далее.

³⁴ Театры для детей / Введение, сост. и примеч. Л.Г. Шпет // Советский театр. Документы и материалы. С. 291–292 (примеч. 37).

³⁵ См. историю постановки: Тимофеев А.Г. Примечания. С. 407–408.

в составе трех отделов: народного театра, детского театра и кукольного театра³⁶. Особая роль в этом эксперименте отводилась последнему: «связанный всеми своими элементами с народным творчеством, он [кукольный театр — А.П.] будет служить пробным камнем для установления истинно народного репертуара и для выработки тех театральных приемов, которые приведут к неразрывному слиянию сцены с народной аудиторией»³⁷. Кузмин был назначен заведующим литературной частью Студии детского и кукольного театра и впоследствии сделал доклад о возможных перспективах его развития, предложив список произведений для постановки³⁸. К этому же времени относится сближение Кузмина с А.И. Пиотровским и С.Э. Радловым, которые через пять лет станут его соратниками по объединению эмоционалистов и продвижению на сцене советского театра экспрессионистских идей. Одной из первых постановок студии кукольного театра стал «Вертеп кукольный» Кузмина³⁹ (пост. Л.Я. Шапориной), выбранный вследствие острой нехватки пьес для специфического театра. Театр-студия, как и многие пореволюционные проекты, закрылся спустя несколько месяцев.

Нам доподлинно не известно отношение Кузмина к своей работе над пьесами для детского театра и к самому такому театру — его можно лишь отчасти восстановить из разрозненных замечаний, проскальзывающих в критической прозе. В поздней рецензии (1926) Кузмин, в целом невысоко отзываясь о детском театре, пишет о необходимости особого подхода к его репертуару: для детского театра, по мнению автора, следует отбирать только первоклассные пьесы, дабы приучать юных зрителей, не могущих отличить качественные постановки, к хорошему театру⁴⁰. Однако на момент создания пьес для возникших в пореволюционной России детских театров (1918–1919 гг.) Кузмин, по-видимому, не относился к этой работе серьезно. Хотя в статьях он пишет о необходимости выделения детского театра в особую сферу, в этих текстах проглядывает неразличение детского и «взрослого» репертуаров⁴¹: «Вот

³⁶ Из докладной записки К.Ю. Ляндау в Отдел театров и зрелищ Комиссариата просвещения СКСО об организации Студии коммунальных театров (Театра-студии) с разделами драматического театра для детей и кукольного театра // Советский театр. Документы и материалы. С. 287.

³⁷ Там же.

³⁸ Богомолов Н.А., Малмстад Дж.Э. Михаил Кузмин. С. 256. Список см.: Театр-Студия // Жизнь искусства. 1918. № 24, 27 нояб. С. 4.

³⁹ Из воспоминаний Л.В. Яковлевой-Шапориной об организации и работе театра Марионеток при Петроградском театре-студии // Советский театр. Документы и материалы. С. 288.

⁴⁰ Кузмин М.А. «Тиль Уленшпигель» (Театр Юных зрителей). С. 328. Впервые: Красная газета. 1926. № 122 (1126), 26 мая (веч. вып.). С. 4.

⁴¹ См. в стихотворении «Елка» (1917): «Люди все бывают дети / Хоть однажды в долгий год».

второй детский идеальный спектакль не в детском театре. А хотелось бы, чтобы дети его видели, хотя тут и идет речь о супружеской неверности, а не о Бабе-яге»⁴². Более того, в составленном репертуаре для Театра-студии собственно детских пьес нет⁴³. Отчасти такое отношение подтверждает и история постановок произведений Кузмина в детских театрах. В рецензии А.А. Блока на пьесу Кузмина «Счастливый день, или Два брата» можно отметить сомнения рецензента не только в уместности содержания пьесы на сцене детского театра, но и в выбранной для постановки форме, сложной и «опасной» для детского восприятия: «Форма эта — обычная для автора: легкий яд, пленительное лукавство, дыхание артистичности, веселость под едва приметной дымкой грусти, но и... невыносимая грубость и тривиальность [...] всё так пропитано пряностью, что я бы детей и близко не подпустил»⁴⁴. Так, детский театр не казался Кузьмину самостоятельной единицей искусства.

То же можно сказать и об отношении Кузмина к другой театральной области, получившей распространение сразу после революции, — специфическому «народному театру». В 1918–1919 гг. в газете «Жизнь искусства» Кузмин публикует несколько статей. Положения статьи «Рампа героизма» перекликаются с основными идеями создаваемого в то же время Театра-студии. Основатель Театра-студии Ляндау выражает одну из центральных идей эпохи — демократизацию искусства, — говоря о необходимости создать народный театр, освобожденный «от перегруженности психологической отвлеченностью, близкий и своим репертуаром, и техникой исполнения народному пониманию [...] Подлинная театральность, подлинная зрелищность будут положены в основу театра, и он, утратив характер вымысленности, войдет в народную жизнь...»⁴⁵. Зрелищность и отсутствие сложного психологизма называет основными характеристиками нового послереволюционного театра и Кузмин: «Наше время, очевидно, зовет к трагедии, высокой комедии, аристофановской фантастической пародии, психологии преувеличенной и упрощенной (т. е. мелодраме) и зрелищам пантомимно-феерического характера»⁴⁶. Близкими к положениям Театра-студии становятся и идеи использования кукольного театра для создания подобной зрелищности: «Из более мелких видов театральных представлений я бы упомянул о ярмарочных

⁴² Кузмин М.А. Студии: I. О чем пел чайник? II. Новый Салтан. С. 577. Впервые: Жизнь искусства. 1919. № 129, 6 мая.

⁴³ Театр-студия // Жизнь искусства. 1918. № 24, 27 нояб. С. 4.

⁴⁴ Блок А.А. [Рец. на:] М. Кузмин. Два брата, или Счастливый день // Полн. собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6: Проза 1918–1921. С. 314, 315.

⁴⁵ Из докладной записки К.Ю. Ляндау... С. 287.

⁴⁶ Кузмин М.А. Рампа героизма. С. 529. Впервые: Жизнь искусства. 1918. № 18, 20 нояб. С. 2.

пьесах (фиксированных и импровизационных) и кукольном театре...»⁴⁷ Однако в этих схождениях существует и принципиальное отличие, выделяющее позицию Кузмина по отношению к «народному театру»⁴⁸. Кузмину в эти годы (1918) не были близки идеи «народного театра» как особого театра, требующего специфической формы, идей и содержания: «Я не думаю, чтобы был специально “народный” театр, но я вижу, что вот подлинно народный спектакль для всякого возраста, для всякого состояния, волнующий, потрясающий, поучительный»⁴⁹. В этой точке зрения Кузмина также проявляется отсутствие стремления к разделению театрального искусства на своеобразные области, маркирующие аудиторию; «народной», по Кузмину, может стать любая постановка, потенциально интересная и поучительная для большой разнородной аудитории.

Представляется едва ли возможным, чтобы Кузмина интересовал и кукольный театр с точки зрения его «народности». В процитированном выше отрывке из «Рампы героизма» он отмечает прежде всего технические особенности, отделяющие кукольный театр от театра «актера» («...недоступные для живой сцены механические возможности»⁵⁰) и могущие стать более приемлемыми для создания определенных постановок, которые позднее будут названы «поэтическая сказка, сильная трагедия или современная сатира»⁵¹. В следующих статьях эта идея будет развиваться, в существе своем оставаясь неизменной: кукольный театр интересует Кузмина прежде всего как театр, чьи приемы подходят для воплощения на сцене разного рода эффектов, а не как более соответствующий требованиям определенной аудитории (детский театр, народный театр).

В рецензиях на кукольные спектакли (май 1919 г.) Кузмин пытается обобщить наблюдения над кукольным представлением и конкретизирует недоступные «для живой сцены» возможности, обозначенные ранее: «Несомненно, это совершенно особый род театрального искусства с особой техникой и с особым репертуаром. Мне кажется искусственным и неправильным для кукол исходить из человеческого жеста, [...] Исходя из кукольных, специально кукольных возможностей, можно достигнуть совершенно своеобразных эффектов...»⁵² Размышляя о причинах воз-

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Что было предметом размышлений как деятелей культуры начала века («соборный театр» Вяч. Иванова), так и официальную позицию раннесоветских культурных организаций (см. выше).

⁴⁹ Кузмин М.А. «Царь Эдип». С. 157. Впервые: Жизнь искусства. 1918. № 13, 14 нояб. С. 3.

⁵⁰ Кузмин М.А. Рампа героизма. С. 529.

⁵¹ Кузмин М.А. Мирок иронии, фантастики и сатиры: (Кукольный театр). С. 538. Впервые: Жизнь искусства. 1919. № 127/128, 3–4 мая. С. 1.

⁵² Там же.

действия кукольного театра на зрителя, Кузмин пишет: «Может быть, никакой другой род театральных представлений не давал столько поводов к философским размышлениям, романтическим мечтаниям, не служил орудием едкой сатиры, парадоксального блеска, не уводил так всецело в сказочное царство, как театр марионеток. [...] всегда таинственное, поэтическое и насмешливое повторение человеческих жестов, поступков и страстей производит странное и неотразимое впечатление»⁵³. Так, кукольный театр предстает для Кузмина способом ухода «всецело в сказочное царство», неким идеальным театром, полностью погруженным в условный мир. С точки зрения «условности» художественного языка, именно кукольный театр оказывается предельным воплощением театрального искусства.

Несмотря на бытующее в исследовательской литературе мнение, что процитированная выше статья Кузмина является для него программной и отражающей особое мнение «по кукольному вопросу»⁵⁴, в ней без труда обнаруживаются следы дискуссий о кукольном театре начала XX в., с которыми Кузмин, без сомнения, был знаком. Основное положение Кузмина — о присущих только кукольному театру художественных особенностях — имеет явную параллель с идеями Мейерхольда, в которых тот, в свою очередь, наследует Г. Крэгу, уподобляя актера кукле, которая «не хотела быть полным подобием человека потому, что ею изображаемый мир — чудесный мир вымысла, ею представляемый человек — выдуманный человек, подмостки, по которым движется кукла, — дека, на которой лежат струны ее мастерства. На ее подмостках так, а не иначе, не потому, что так в природе, а потому, что так она хочет, а хочет она — не копировать, а творить»⁵⁵. В утверждении значимости кукольной техники обнаруживаются следы положений Слонимской, которая писала: «Все, что сообщают ей [марионетке — *А.П.*] извне, всякому движению и жесту, марионетка придает тот неуловимый, ей одной присущий оттенок»⁵⁶. За рассуждениями об особой технике марионеток угадываются идеи Мейерхольда и Крэга о желательной игре актера, при которой тот сможет свободно управлять своими эмоциями: «Со сцены будет изгнана живая фигура, которая запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, — живая фигура, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти»⁵⁷. Когда Кузмин пишет про репертуар кукольного театра, он вспоминает пьесы Метерлинка

⁵³ Там же. С. 537.

⁵⁴ См.: *Cheron G.* Михаил Кузмин и кукольный театр: Хроника одного интереса.

⁵⁵ *Мейерхольд Вс.Э.* Балаган (1912 г.) // Мейерхольд Вс.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 216.

⁵⁶ *Слонимская Ю.* Марионетка. С. 28.

⁵⁷ *Крэг Э.Г.* Актер и сверхмарионетка. С. 227.

(«в сущности, для кукольного театра и написанные...»⁵⁸), что неизбежно отсылает к раннему творчеству Мейерхольда (постановка «Чудо святого Антония» (1906 г.) в Товариществе новой драмы). За теми положениями, с которыми Кузмин не соглашается (кукольный театр — как театр народный/детский), и теми, которым он явно наследует (кукольный театр как особый вид театрального искусства), угадывается точка зрения самого автора: кукольный театр для него становится воплощением театрального искусства, апофеозом театральных возможностей и «условной» сцены.

Интересы Кузмина в эти годы всё более смещаются в сторону условного искусства: в конце 1919 г. он начнет писать статью «Условности», ставшую для автора этапным текстом (так же был назван единственный прижизненный сборник критической прозы). В ней Кузмин высказывается против натурализма в искусстве, против требований миметичности, правдоподобия и любых приложений к искусству критериев, не исходящих внутренне от него самого: «Может быть, нет такого искусства, где чувствовалась бы более осязательно условность, как в театре. И там же более всего действуют два врага искусства — натурализм и традиция. Вероятно, это происходит вследствие того, что материалом для театрального искусства служат актеры, т.е. живые люди, притом же связанные кастовыми и внешними условиями»⁵⁹. Обращение к кукольному театру стало одним из шагов по направлению к «условному» искусству. В связи с этим мы можем утверждать, что взгляды Кузмина в некоторой степени расходились с его практикой — сотрудничеством с постреволюционными организациями, проводившими в жизнь принципы народного или детского театров. Кузмина интересовала не связь кукольного театра с народными зрелищами, не его особая близость искусству для детей, а именно технические особенности этого вида театра, которые служат наиболее точным выражением «условного» искусства. Оставаясь внешне в струе магистральных идей эпохи, Кузмин через них обращается к наследию дореволюционного театра, которое становится для него чрезвычайно важным в первые пореволюционные годы.

Итак, можно говорить о том, что кукольный театр сам по себе не интересовал Кузмина — его интересовал театр условный, наиболее полное воплощение немиметического искусства. Однако интересно то, как именно Кузмин описывает кукольный театр: для него такой театр, помимо зрелищности и пригодности для постановок разного рода, — «повторение человеческих жестов», производящее «странное и неотразимое» впечатление. Марионетки на сцене, по мнению Кузмина, именно

⁵⁸ Кузмин М.А. Мирок иронии, фантастики и сатиры. С. 537.

⁵⁹ Кузмин М.А. Условности. С. 520. Впервые: Жизнь искусства. 1920. № 341, 13 янв. С. 1.

подражают людям, и это подражание — одновременно зрелищное и поучительное — производит *странное* впечатление⁶⁰. Взгляд на кукол, разыгрывающих сцены, которые обычно исполняют люди, ведет, наряду с пониманием их технического совершенства, к осознанию странности, невозможности — и пугающего смысла их действий. Возможно, этим вызвана следующая фраза рецензента, разводящая театры кукольный и «живой» для нейтрализации этого пугающего эффекта: «Мне кажется искусственным и *неправильным* [курсив мой — А.П.] для кукол исходить от человеческого жеста»⁶¹. Так Кузмин обуславливает требование особого репертуара для театра кукол и необходимость создания определенной техники игры ненатуральных актеров, еще больше подчеркивающей их искусственность. Парадоксальным образом кукольный театр — идеальный театр, более техничный, чем театр живых актеров, — одновременно и интересуется, и пугает Кузмина своим подобием жизни. Выше мы показали, насколько важны для Кузмина поиски в области кукольного театра начала XX в.: можно предположить, что из них же Кузмин заимствует идею пугающего актера-марионетки, подобного человеку, но управляемого свыше театральным режиссером. В связи с этим необходимо понять генезис этой идеи и развитие ее в творчестве Кузмина.

Возвращаясь к интересующему нас «Вторнику Мэри», можно отметить, что в нем нет никаких указаний на то, что пьеса повествует о куклах или должна разыгрываться куклами: герои — обыкновенные люди, их мысли и чувства тривиальны, а сюжет не специфичен для театра марионеток. Но обойти вниманием заявленную в подзаголовке «кукольную» тему нельзя, тем более что она образует композиционное кольцо: начинающаяся подзаголовком «представление ... для кукол» пьеса заканчивается также возвращением к кукольной теме: «Вор, кот или кукольный кумир». Мы будем рассматривать «кукольность» как тему, образуемую специфическими мотивами (мотивы «ожившей куклы», «куклы, управляемой кукловодом» и т.д.) и образами, проследив, в каких еще произведениях Кузмина разных лет возникает подобная тема, какие смыслы она актуализирует и какое место в ряду таких произведений занимает «Вторник Мэри».

До создания «Вторника Мэри» в стихах, прозе и драматургии Кузмина «кукольная» тема на разных уровнях (мотивы «кукольности», «игрушечности», превращение людей в кукол) не появлялась. Первый

⁶⁰ В другой рецензии Кузмина слово «странное» в подобной формуле близко по значению слову «пугающее»: «И безмысленный хохот голубых солдат, визги женщин, появление Фтататиты, и дикая, пугающая музыка, небывалое судейкинское небо и яркие сапуновские паруса производили странное и неожиданное впечатление» (Кузмин М.А. «Цезарь и Клеопатра» // Аполлон. 1910. № 4. С. 78–79)

⁶¹ Кузмин М.А. Мирок иронии, фантастики и сатиры. С. 538.

ее след обнаруживается в рассказе 1916 г. «Смертельная роза»⁶², главная героиня которого сравнивается с «жуткой» куклой: «Из-за белой кисеи явственно, с каждой секундой всё яснее и яснее, выступало лицо прекрасной женщины [...] Даже на портрете казалось, что женщина держится неподвижно до странности, до какой-то жуткой кукольности»⁶³. В этом рассказе при описании той же героини впервые появляется соотношение мотивов «кукольности» и «механистичности»: «С этого дня все мысли музыканта были заняты странной дамой. Но теперь его привлекала не видимая ее кукольность и автоматичность, а наоборот, ему хотелось, чтобы движения Розалии сделались гибкими и нежно выразительными, чтобы черты ее изменялись сообразно изменению чувств, чтобы эти стоячие, словно пустые, глаза загорались и потухали от любви, чтобы голос приобрел больше, хотя бы и более обыкновенных, оттенков».

Связь «кукольности» и автоматизма появляется и в водевиле 1917 г. «Танцмейстер с Херестрита» (героиню которого также зовут Мэри). Хотя, на первый взгляд, финал водевиля счастливый (Мэри соединяется со своим возлюбленным Эдуардом), заглавный монолог танцмейстера не позволяет трактовать этот сюжет однозначно:

Герой пришел тут деловой,
 Плод американизма:
 Он объяснит аффект любой
 Посредством механизма,
 Он чувствами не дорожит,
 Их гонит вон за двери...

В нем отчетлива связь «американизма» и «механизма», выраженная также на уровне рифмы: успех Эдуарда («американского молодого человека») обусловлен пренебрежением чувствами, которые он отвергает ради «механизма». «Механистичность» героя, прямо не явленная в тексте, присутствует в нем как бы постфактум — на нее указывает его американское происхождение. Таковы первые подступы Кузмина к теме соположения искусственного и живого.

В 1918 г. Кузмин пишет «Пролог к сказке Андерсена “Пастушка и трубочист”» и «Эпилог» к ней же⁶⁴. Это первое произведение авто-

⁶² Датировка по: Списки поэтических, беллетристических и музыкальных произведений М.А. Кузмина... Л. 5, 11. Впервые: Северные записки. 1917. № 1. С. 7–19.

⁶³ Прозаические произведения Кузмина здесь и далее цит. по: *Кузмин М.А.* Проза: [В 9 т.] / Ред. и примеч. В. Маркова и др.; вступ. ст. В. Маркова. Berkeley, 1984–1990.

⁶⁴ Несмотря на то, что творчество Г.-Х. Андерсена важно для культурного сознания эпохи, критическая рефлексия над творчеством датского сказочника не

ра, непосредственно посвященное куклам. Пролог обыгрывает сюжет сказки, которой он предпослан, в нем Сказочник рассказывает о куклах, оживающих, когда их никто не видит:

Верьте, куклы могут жить,
Двигаться и говорить,
Могут плакать и смеяться,
Но на все есть свой же час,
И живут они без нас,
А при нас всего боятся.⁶⁵

Эпилог логично обрамляет повествование, вновь намекая на одушевленность кукол:

Уж скоро солнце заиграет,
Стирать придет служанка пыль
И ни за что не угадает,
Все это сказка или быль.
Все на местах: китаец, рожа,
И поза все одна и та ж,
Но у пастушки, ах, похоже,
Помят фарфоровый корсаж...

В 1918 г. Кузмин пишет другую пьесу для детского театра — «Счастливейший день, или Два брата». Пьеса была поставлена в Мастерской Передвижного театра режиссером А.А. Брянцевым 1 января 1919 г. Хотя в самой пьесе не содержится указаний на то, что постановка совершается куклами или в кукольном театре, сценическое решение, предложенное Брянцевым в декорациях О.Ю. Клевера, обыгрывало именно эту тему: «Постановка выдержана в игрушечном стиле. Декорация представляет собою китайский ящичек из-под чая. В этом ящичке и нашли себе приют все действующие лица драмы. При начале представления зрители видят

слишком характерна для Кузмина, однако его имя встречается в статьях, всегда отсылая к сказочным темам (*Кузмин М.А.* К.А. Сомов. С. 627. Впервые: К.А. Сомов: [Альбом]. Пг., 1916 [1921]. С. 3–7). См также рецензию на постановку сказок Андерсена К.К. Тверским и М.В. Добужинским в «Привале комедиантов», которую Кузмин помогал организовать (*Кузмин М.А.* Андерсеновский Добужинский. С. 172. Впервые: Жизнь искусства. 1919. № 123, 29 апр. С. 1). Эта рецензия предшествует рассуждениям Кузмина о кукольном театре. См. также обращение Кузмина к сюжету сказки Андерсена «Соловей» в рассказе «Зеленый соловей» (1915) и пьесе для детского театра «Соловей» (1922).

⁶⁵ Здесь и далее стихотворения Кузмина цит. по: *Кузмин М.А.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н.А. Богомолова. М., 1999 («Новая библиотека поэта»).

ящик лежащим крышкой вверх, затем приходят двое слуг-китайцев и переворачивают его крышкой к зрителям... крышка раздвигается, и из ящика появляются действующие лица. По окончании каждого действия они опять уходят в ящик и задвигают крышку»⁶⁶. Такая сценография повторяет идею Пролога из «Пастушки и трубочиста». Несмотря на то, что мы не можем с точностью утверждать, имел ли какое-то отношение к выбору сценографии «Счастливого дня» сам автор, постановка двух пьес, написанных (полностью или частично) в стиле кукольных постановок, кажется симптоматичной, особенно на фоне оживившегося интереса к этой теме самого Кузмина.

Центральный сюжет «Пролога» — оживание кукол; эта тема сопровождается мотивом взаимопроникновения живого и неживого, невозможности отличить одно от другого («И ни за что не угадает, / Всё это сказка или быль»). Такой же мотив присутствует как в подзаголовке «Вторника Мэри» («...кукол живых или деревянных»), так и в тексте пьесы, безотносительной к тому, играют ее люди или куклы, потому что «куклами» в подзаголовке были объявлены все живые существа⁶⁷. Эту концепцию поддерживает появление «ненужных» на первый взгляд персонажей — продавца газет, маникюрши, трубочиста, шофера. Каждый из них произносит отдельный монолог, в котором содержится указание на механистичность, повторяемость их действий: «стою на своем месте я» (продавец газет), «ногти, ногти замшей тру» (маникюрша), «Я по крышам крысой лажу, / Трубы чищу, чищу сажу» (трубочист). Любовная коллизия «Вторника Мэри» дублируется не просто приемом “mise en abyme” — в роли второй пьесы выступает именно пьеса кукольного театра, что, с одной стороны, размывает мир, делает его еще более условным, с другой — подчеркивает сходство кукольной и «человеческой» драм, с третьей — отсылает читателя к сюжету сказки Андерсена «Пастушка и трубочист», к работе над «Прологом» к которой Кузмин приступит спустя какое-то время. В этой сказке сбежавшие возлюбленные-статуэтки попадают в ящик и видят представление: «В пьесе изображались страдания влюбленной парочки, которую разлучали. Пастушка заплакала: Это была ведь точь-в-точь их собственная история»⁶⁸. Обратим внимание на

⁶⁶ *Брянцев А.А.* Опрошение театральной декорации. Опыты художественной схематизации в работах Общедоступного и Передвижного Театра. Изд. 2-ое, испр. и доп. [Пг.], 1919. С. 34, 36. Воспроизведено в: *Кузмин М.А.* Театр. Т. I. С. 72–73. См. также: *Тимофеев А.Г.* Неопубликованная пьеса М.А. Кузмина «Соловей» // Русская литература. 1991. № 4. С. 168–169; *[Брянцев А.А.]* В мастерской // Записки передвижного общедоступного театра. 1918. Вып. 16, дек. С. 15. Цит. по: *Тимофеев А.Г.* Примечания. С. 326.

⁶⁷ Первые отмечено в: *Дмитриев П.В.* Примечания. С. 41.

⁶⁸ *Андерсен Х.-К.* Пастушка и трубочист // Андерсен Х.-К. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки. М., 1983. С. 199. («Литературные памятники»)

разницу оценок: в «Прологе», в соответствии с задачами автора, «кукольность» не оценивается ни позитивно, ни негативно: она — только свойство, присущее куклам. В то же время в произведениях Кузмина 1917 г. «кукольность» — определенная характеристика, указывающая на механистичность и ненатуральность⁶⁹.

После написания «Пролога» Кузмин не возвращается к теме кукол и кукольного театра вплоть до 1921 г., когда один за другим выходят тексты, вновь актуализирующие эту тему: «Вторник Мэри» (июнь 1921), стихотворения из сборника «Нездешние вечера» (июнь 1921), раздел «Кукольная эстрада» в сборнике «Эхо» (начало сентября 1921).

Куклы вновь возникают в творчестве Кузмина в стихотворении «Адам» ([1920]) из сборника «Нездешние вечера»⁷⁰; в этом стихотворении мотив «ожившей куклы» радикально переосмыслен. Вместо андерсеновской сказочности Кузмин обращается к жутковатым алхимическим опытам. Гомункулы оживают по велению алхимика, разыгрывают историю человечества в стеклянной колбе и затем исчезают. Финал стихотворения пессимистичен — автор уподобляет людей «человечкам», уравнивая живое и неживое:

О, маленькие душики!
А мы, а мы, а мы?!
Летучие игрушки
Непробужденной тьмы.

Уподобление живого неживому, сравнение людей с «игрушками» («Под колпаком стеклянным / Игрушка там видна: / За ограждением странным / Мужчина и жена»; «Жена льяные косы / Как куколка, плетет»; «А мы, а мы, а мы?! / Летучие игрушки / Непробужденной тьмы») находит прямые аналогии во «Вторнике Мэри». С пьесой «Адама» роднит и другой мотив — предначертанности событий, их вечного повторения. Гомункулы в колбе проживают историю грехопадения, повторяя историю людей (подобно тому, как куклы из статей Кузмина 1919 г. «повторяют человеческие жесты»), вновь проживая одни и те же события. В финальных строках стихотворения невозможность

⁶⁹ См. также строки из стихотворения «Несовершенство мира — милость Божья!» (1919): «Автоматичность — вряд ли добродетель, / Без тела тупы и восторг, и боль».

⁷⁰ Богомолов Н.А. Примечания // Кузмин М.А. Стихотворения. СПб., 1999. С. 752. См. также анализ этого стихотворения: Богомолов Н.А. Из комментария к стихам двадцатых годов // Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. С. 151–158; Богомолов Н.А. Тетушка искусств. Окультизм в поэзии Кузмина // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 145–185.

самостоятельно располагать своей судьбой проецируется на всех живущих («мы»)⁷¹. Это также можно соотносить с лейтмотивом «Вторника Мэри» — невозможности изменить свою судьбу. В пьесе он проявляется в монологах-интермедиях трубочиста («Всё ведь вылетит в трубу, / От всего золу сгребу»), шофера («Всё завезет нежным снегом, / Не найдешь весенних ям») и, наконец, в финале пьесы — втором монологе шофера: «...цель поставлена не нами!» (отметим схожую лексику в финальных строках пьесы и стихотворения: «нами» и «мы»). Во «Вторнике Мэри», как и в «Адаме», этот мотив сопрягается с мотивом повторения событий в разных временах, своеобразного «вечного возвращения». Например, в монологе трубочиста: «На ухо скажу вороне: / “Что бывало при Нероне, / Будет через сотню лет, — / Черной сажи липкий след!”», в реплике Мэри: «Традиционно и старо, / Что смотрим мы из темной ложи / На вечно грустного Пьеро», в финальном монологе шофера: «Троянцы пали, пала Троя!» Средоточие этих мотивов — последние строки: «Вор, кот, иль кукольный кумир, / Скрипач, банкир, / Самоубийца ль, — та же плата!»⁷²

Несмотря на отсутствие прямых указаний на «кукольность» мира «Вторника Мэри», намеки на его искусственность, сотворенность, выдуманность находятся в тексте пьесы. Например, экспозиция, представленная начальным монологом газетчика, одновременно рекламирующего свою газету и рассказывающего о произошедших в мире событиях, как бы заключает всё происходящее в газетные строки, опрокидывая их в мир ирреального, написанного на страницах прессы, подобно тому, как в стихотворении «Адам» всё происходящее заключено в стеклянную колбу⁷³. В монологе маникюрши убийство молодого человека, предвосхищающее сюжет всей пьесы, заключается в фикциональные рамки как кинофильма, так и литературы — «Выстрел был не очень тих, / Словно стих, / Стих тупой Эмиль Верхарна» (отметим словоупотребление «тупой», которое одновременно и характеризует поэзию Верхарна, и описывает выстрел — звук, производимый им, глухой и короткий, «ту-

⁷¹ Наша интерпретация в целом согласуется с анализом Н.А. Богомолова, который пишет: «Именно жизнь этого кабинета, а не жизнь внутри колбы, уже заранее известная по библейскому преданию, интересуется в первую очередь поэта. Не только те двое, что находятся в колбе и в очередной раз проигрывают навеки предугазанную историю, но и наблюдающие за ними обречены жестокой судьбе [...] Творец малого мира сам оказывается в положении искусственных Адама и Евы, сам подвержен действию высшей силы, с которой бороться бесполезно, пусть даже она является “непробужденной тьмой”» (Богомолов Н.А. Тетушка искусств. Оккультные коды в поэзии Кузмина. С. 157–158).

⁷² См. мотив «расплат» в стихотворении «Колдовство», написанном в мае 1917 г.: «Отплата за обиды, / Желанье — всё в одно».

⁷³ См. схожий мотив в стихотворении «Колдовство»: «В игольчатом сверкании / Занеженных зеркал — / Нездешнее исканье / И демонский оскал».

пой», — и содержит в себе идею ограниченности познания: стих-выстрел упирается в незримую преграду). Пейзаж, который видят Мэри и Пилот из окна самолета, описывается в категориях рисунка: «как раскрашенная географическая карта. Странно, что птицы не крупнее и не видать на солнце рожи», тот же прием — в финальном монологе шофера: «В окне карикатуры пар».

«Вторник Мэри» написан минимум на три года раньше «Адама», однако очевидная связь этих текстов позволяет говорить о возвращении автора в начале 1920-х гг. к кукольной тематике. В этом контексте интересным представляется обратиться к разделу «Кукольная эстрада» из поэтического сборника «Эхо». Этот раздел составлен из стихотворений, включенных Кузминым в состав своих пьес и водевилей. Однако собственно кукольная пьеса, к которой относятся выбранные стихи, только одна — уже упомянутая выше «Пастушка и трубочист»: из нее в раздел перешли «Пролог» и «Эпилог». «Ноктюрн» «изъят» из стилизации под Боккаччо — пьесы «Все довольны» (1915), «Симонетта» — из пьесы «Волшебная груша» (1915), «Романс» — из пьесы 1917 г. «Муж, вор и любовник, каких не бывало», первая и третья «Китайские песенки» были включены в текст детской пьесы «Счастливым день или два брата» (1918), вторая — в незаконченную «Китайскую [пьесу]» (1915). Таким образом, автор соединяет в сборнике 1921 г. свои старые тексты и актуализирует их в новом контексте — контексте кукольной постановки⁷⁴. Отметим, что в этот раздел, однако, не попала песенка из «Вторника Мэри» («Пчелка летает / За сладким медком...»): возможно, причиной тому был параллельный выход в печати «Вторника Мэри», что, в отсутствие временной дистанции, делало невозможной повторную актуализацию текста из пьесы.

Романсы и другие «песенки», написанные для «живых» актеров, в контексте раздела «Кукольная эстрада» переадресуются куклам. Как нам представляется, смысл заглавия раздела проясняется при сопоставлении с другими текстами, вышедшими в 1921 г.: это эстрада, на которой разыгрывают представление «куклы живые или деревянные», т.е. все люди. Лейтмотив «Вторника Мэри», усиленный финалом «Адама», придает идее «кукольной эстрады» дополнительное измерение: все живущие — лишь куклы, которыми управляет «непробужденная тьма».

⁷⁴ Большинство стихотворений-песенок, включенных в пьесы, написано довольно редким для Кузмина размером — трехстопным ямбом с чередованием женских и мужских окончаний (против обычно преобладающего у него пятистопного ямба). Таковы песенки из «Кукольной эстрады»: «Колдовство», «Ноктюрн» («Симонетта» написано еще реже встречающимся двустопным ямбом), этим же размером написан «Адам», а также связанные с темой театра стихотворения «Летающий мальчик», «Зеленая птичка», «Музыка».

Из всего вышесказанного следует, что «Вторник Мэри» можно назвать текстом «кукольным», но не текстом для кукольного театра. В творчестве Кузмина можно отчетливо проследить линию развития «кукольных» образов и мотивов, в которую успешно встраивается «Вторник Мэри» как на этапе своего создания (1917), так и на этапе публикации (1921). В то же время с пьесами Кузмина для кукольного театра «Вторник Мэри» очевидно расходится как по прагматике, так и по отношению к «кукольному» миру. Пьесы Кузмина, написанные для кукольного театра, представляют собой вариации на андерсеновские темы «оживших кукол». Эта тема решается в свойственном детскому театру сказочном, фантастическом ключе, что расходится с творческой практикой Кузмина и его отношением к миру кукол в собственном творчестве. В 1917 г. Кузмин пишет несколько текстов, в которых противопоставление «живого-неживого» и «настоящего-искусственного» реализуется путем уподобления второй части оппозиции куклам, игрушкам, автоматам. Размышляя о природе кукольного театра в 1919 г., Кузмин вновь осторожно проводит ту же идею: кукольный театр — особый театр, потому что свершается силами существ, подражающих людям, неподвластным им. Затем «кукольность» снова оказывается важной для автора темой, обогащается дополнительными смыслами (люди бесправны в собственной судьбе, подобно тому, как бесправны куклы, управляемые кукловодом), и к 1921 г. «куклами» Кузмин называет и людей: «Вторник Мэри» смыкается с «Адамом». Здесь же можно отметить, что программа эмоционализма, развиваемого Кузминым в 1922–1923 гг., отчасти была направлена именно на изживание ненатуральности, механистичности: «Нужно отношение к нему [художественному произведению — *А.П.*], пристрастность в ту или другую сторону, следствие эмоционального действия. Нужно полюбить или ужаснуться — вот что значит понять. Для тех же людей, что тупо стремятся движения живого человека, их эмоциональные импульсы, таинственное назначение объяснить часовым механизмом, этот живой человек обернется трупом или восковой куклой»⁷⁵.

Однако наш анализ пока не объясняет, почему для разработки «кукольной» темы во «Вторнике Мэри» была выбрана именно классическая история Коломбины-Пьеро-Арлекина, как не объясняет и того, почему Кузмин публикует в 1921 г. пьесу, отсылающую к его (и не только его) произведениям прошлых лет. Это невозможно объяснить наивностью автора или только желанием издать текст. Кузмин понимает сложившуюся

⁷⁵ Кузмин М.А. Эмоциональность как основной элемент искусства. С. 378–379. Впервые: Арена: Театральный альманах. Пг., 1924. С. 7–12.

к первым пореволюционным годам культурную ситуацию: в рецензии на пьесу Р. Лотара «Король-Арлекин» (март 1919 г.) он с иронией высказывается о попытке реанимации на сцене постановки, сопровождаемой всеми атрибутами «театральных исканий 1906–1907 годов»: «Конечно, пьеса символическая; конечно, действуют персонажи итальянской комедии; конечно, постановка условная; конечно, введен щедро пантомимический элемент; конечно, застывшие позы и истошная декламация, которая считалась необходимой спутницей пьес Метерлинка и Пшибышевского...»⁷⁶ И хотя о самой постановке театральный критик говорит как о «цельной интересной работе», он, тем не менее, ставит под сомнение необходимость подобного воскрешения театра уже прочно забытого времени: «Во всяком случае заставить с интересом смотреть в сотый раз коломбин и арлекинов — задача нелегкая и выполнена искусно. Другой вопрос — стоит ли игра свеч. Я не знаю. Вероятно, стоит, раз люди этим занимаются»⁷⁷.

Но в следующем же месяце, в апреле 1919 г., Кузмин пытается впервые опубликовать «Вторник Мэри», подписывая договор с Гржебиным. В одно и то же время Кузмин-рецензент отказывает театру «арлекин и коломбин» в актуальном существовании, говоря о его неуместности в новых условиях, а Кузмин-драматург готовит для первой публикации свою пьесу, в которой невозможно не слышать отзвуки самой известной драмы, поставленной как раз в упомянутый им сезон 1906/1907, — «Балаганчика» Блока.

Не нуждается в специальном комментарии хорошо описанная «кукольная» природа действующих лиц «Балаганчика»⁷⁸. Кузмин в своей пьесе перенимает классический сюжет именно в изводе Блока (разыгрываемый марионетками в нарисованном мире) и доводит до предела «кукольность», которую пытался воплотить в своей постановке Мейерхольд (в том числе при помощи музыки самого Кузмина). Актеры «Вторника Мэри» названы «куклами живыми или деревянными», события дублируются кукольным спектаклем, а пейзаж, над которым пролетают Мэри и пилот, назван «раскрашенной географической картой» (подобно тому, как даль, в которую прыгает Арлекин из окна, оказывается нарисованной).

⁷⁶ Кузмин М.А. «Король-Арлекин». С. 168. Впервые: Жизнь искусства. 1919. № 103, 25 марта. С. 1–2.

⁷⁷ Там же. С. 169.

⁷⁸ См. Громов П.П. А. Блок, его предшественники и современники. М., Л., 1966. С. 522 и далее; Федоров А.В. Театр Блока и драматургия его времени. Л., 1972. С. 349; см. также комментарий О.А. Кузнецовой: Блок А.А. Собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2: Стихотворения. Книга вторая (1904–1908). М., 1997. С. 776.

Однако диалог с Блоком⁷⁹ ведется Кузминым не только на поле «Балаганчика», он глубже и разнообразнее. Так, несомненное влияние Блока можно обнаружить в повторяющемся образе «Вторника Мэри» — образе «зеленой звезды». Впервые она появляется в монологе маникюрши («А зеленая звезда, / Как всегда, / Холодна и лучезарна»), затем упоминается, что Молодой человек сидит в конторе «под зеленой лампой»; в посмертном письме этого же героя — «Что при лампе зеленоватой / Мое сердце по вас изныло?» и затем, в финальном монологе шофера — дважды: «...пассажир / Разбужен утренней звездой» и «Над садом, там, видна всегда / Одна звезда, — / Мороженный осколок злата». Частотность упоминания этой детали в небольшом произведении примечательна сама по себе, однако интерпретировать ее становится возможным потому, что образ «зеленой звезды» — один из постоянных образов в творчестве Блока.

Анализу контекстов зеленого цвета в лирике Блока посвящена известная работа К.Ф. Тарановского⁸⁰, в которой сделан следующий вывод о символике цвета: «*зеленый свет* (курсив автора — *А.П.*) в поэзии Блока неоднозначен: часто он связан с загадочными, пугающими образами и даже является деталью контекста, говорящего о смерти и вечном покое»⁸¹. Автокомментарием к такой трактовке этого образа, по мнению Тарановского, является статья Блока «Безвременье» (1906), в которой автор описывает русскую действительность как «бесцельное стремление всадника на усталом коне, заблудившегося ночью среди болот. [...] И пока ночь мирно свивает и развивает концы своих волос-вервий, — мерно качается и кружится всадник. Глаза его, закинутые вверх, видят на своде небесном одну только большую зеленую звезду»⁸².

В лирике Кузмина зеленый колорит разительно отличается от блоковского. Если у Блока естественный зеленый цвет «неприятный, устрашающий»⁸³, то природный зеленый у Кузмина окрашен нейтрально или положительно: «Сквозь зелени веселые / Луга видны давно» («Пасха», 1910). Начиная с 1910-х гг. («Оттепель», 1911: «Но так пленителен твой глаз зеленоватый, / И клоуна нос, и губ разрез! / Так хочется обнять и неж-

⁷⁹ Проблеме «Кузмин и Блок» посвящена известная статья: *Шмаков Г.Г.* Блок и Кузмин (Новые материалы) // Блоковский сборник: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту, 1972. С. 341–364.

⁸⁰ *Тарановский К.Ф.* Зеленые звезды и поющие воды в лирике Блока // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике / Сост. М.Л. Гаспаров. М., 2000. С. 330–342.

⁸¹ *Тарановский К.Ф.* Зеленые звезды и поющие воды в лирике Блока. С. 331. См. также примеч. 4 на с. 341–342.

⁸² *Блок А.А.* Безвременье // Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 5: Проза 1903–1917 / Подгот. текста и примеч. Д.Е. Максимова и Г.А. Шабельской. С. 75.

⁸³ *Тарановский К.Ф.* Зеленые звезды и поющие воды в лирике Блока. С. 342.

но прикоснуться») образ «зеленых глаз» будет постоянной приметой возлюбленного: «Малиновый, зеленый, желтый цвет — Твои цвета. Увидишь ли привет?» («Бисерные кошельки», 1912; см. «зеленый доломан» из цикла «Холм вдали», 1912). В колористике Кузмина зеленый — также цвет предрассветного неба: «Солнце тускло, сонно смотрит из-за розовых завес, / А меж туч яснеет холод зеленеющих небес» (Из цикла «Флейта Вафилла», 1907); «В раскосый блеск зеркал забросив сети, / Склонился я к заре зеленоватой» («В раскосый блеск зеркал...», 1922) и т.д.

Образ зеленой звезды, связанный как с небом, так и с цветом возлюбленного, появляется в лирике Кузмина в 1910–1912 гг. «Зеленая звезда» сопутствует любовным утехам и похождениям: «И спутницей любви неколебимой / Лучит звезда зеленый свет, любимый» (Из цикла «Осенний май», 1910). Однако использование этого образа во «Вторнике Мэри» идет вразрез с таким его пониманием. В пьесе «звезда» выступает субститутом невидимых сил, управляющих людьми и их судьбами, взирающих на них отстраненно свысока, безучастных к происходящему («холодна и лучезарна»). Такое изменение образа можно объяснить только перениманием чужой традиции — внимательное наблюдение за текстом показывает, что этой традицией была именно блоковская.

Характерен ультрасимволистский контекст, в котором образ звезды впервые появляется во «Вторнике Мэри»: «Выстрел был не очень тих, / Словно стих, / Стих тупой Эмиль Верхарна, / А зеленая звезда, / Как всегда, / Холодна и лучезарна». В одной небольшой строфе собраны имя одного из родоначальников французского символизма, характерно-блоковский образ и эпитет «лучезарный», также вызывающий в памяти лирику начала 1900-х гг. Кузмин закладывает в текст пьесы дополнительный контекст, который легко прочитывается реципиентом, знакомым с символистской системой образов.

Займствуя образ «зеленой звезды» у Блока, Кузмин, таким образом, обозначает свое отношение к миру, изображенному в пьесе: этот мир людей-марионеток бесцелен и заранее определен. Подобно тому, как в статье Блока всадник, обреченный видеть всегда одну-единственную зеленую звезду, бесцельно блуждает по болоту, зеленую звезду уготовано видеть («Над садом, там, видна всегда, / Одна звезда...») героям «Вторника Мэри», кукольный мир которых также не имеет смысла. В этом мире происходят различные события, но все они определены заранее (самоубийство молодого человека предвещают маникюрша и постановка в театре) и, произойдя, ничего не меняют: «Вор, кот, иль кукольный кумир, / Скрипач, банкир, / Самоубийца ль, — та же плата!» Так, можно утверждать, что тема рока, маркером которой служит образ «зеленой звезды», появилась у Кузмина под влиянием Блока и стала

одной из центральных тем в творчестве автора в 1917 г. Так, например, в стихотворении Кузмина «Белая ночь» (1917):

Загоризонтное светило
И звуков звучное отсутствие
Зеркальной зеленью пронзило
Остекленелое предчувствие.
И дремлет медленная воля —
Секунды навсегда отстукала, —
Небесно-палевое поле —
Подземного приемник купола.
Глядит, невидящее око,
В стоячем и прозрачном мреяньи.
И только за небом, высоко,
Дрожит эфирной жизни веянье.

также упоминается зеленый цвет: «светило пронзает зеркальной зеленью». Небо и землю Кузмин метафорически уподобляет куполу (см. позднее «колпак стеклянный» в стихотворении «Адам»), последние строки стихотворения повторяют тему «...видна всегда / Одна звезда»: светило глядит *как око*, но имеется инстанция еще более высокая (во всех смыслах) — «эфирной жизни веянье».

Блоковский подтекст пьесы бросает ответ и на другие ее приметные детали, например на имя героини. Несмотря на семантическую нагруженность имени Мэри в традиции символизма⁸⁴, Кузмин в своей лирике до 1917 г. упоминает его только как имя Девы Марии (см. цикл «Праздники Пресвятой Богородицы» (1909), стихотворение «Мария Египетская» (1912) и др.). Именно в 1917 г. в творчестве Кузмина появляются сразу две Мэри — наша и героиня «Танцмейстера с Херестрита». Соположение «Вторника Мэри» и «Балаганчика» позволяет говорить о важности именно блоковских коннотаций имени Мэри⁸⁵. Как известно, первоначально имя Маша носила Коломбина из «Балаганчика»⁸⁶, также имя Мария выбирает себе Незнакомка из одноименной пьесы. Это имя

⁸⁴ Об этом см. комментарий Ю.К. Герасимова и Д.М. Магомедовой: *Блок А.А. Собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 6.1: Драматические произведения (1906–1908)*. С. 515–516. См. также: *Безродный М.В.* Из комментария к драме Блока «Незнакомка» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 857: Биография и творчество в русской культуре начала XX века. (Блоковский сборник: IX). Тарту, 1989. С. 58–70.

⁸⁵ На связь двух Мэри указал и Голлербах: «Мэри Кузмина ничем не напоминает Мэри Блока и еще менее ту Мэри, за здоровье которой пил при закрытых дверях Пушкин. Кузминская Мэри — дама петербургская, всем слишком хорошо знакомая и уже потому не очень занятая» (*Э[рих] Г[оллербах]*. [Рец. на:] Кузмин М. Вторник Мэри. С. 42.)

⁸⁶ *Блок А.А. Балаганчик // Собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 6.1. С. 168.*

будет изменено Хозяйкой салона на Мэри, причем к нему присоединятся низменные коннотации — Марию из «Незнакомки» принимают за проститутку⁸⁷ (хотя статус и профессия Мэри Кузмина не определен, ее реплика «Мадам я Butterfly» вызывает в памяти род занятий героини одноименной оперы Пуччини).

Можно отметить и повторяющийся во «Вторнике Мэри» мотив «заметания снегом»: «Всё завевает нежным снегом, / Не найдешь весенних ям», «И разрезаемый эфир заблещет, / Как снег зимы» и т.д., который можно связать с мотивом разгула «метельной стихии» в сборнике Блока 1907 г. «Снежная маска»⁸⁸. Отметим, что вторая часть этого сборника — «Маски» — также содержит указание на выдуманность, ненатуральность мира («Ах, вы сами в сказке, рыцарь!» («Тени на стене»)). Наконец, строка «В стекле мелькнет летучий мир» очевидно имеет претекст в первой строке одноименного стихотворения Блока: «Миры летят. Года летят...». Продолжение этой строки: «...Пустая / Вселенная глядит в нас мраком глаз» развивает ту же идею трагичности, бессцельности существования, бездумно проживаемого «...в смене пестрой / Придуманных причин, пространств, времен». Жизнь у Блока — «...безумный, неизвестный / И за сердце хватающий полет», что придает дополнительный смысл сцене полета Мэри и пилота («А я одни полеты знаю, — страсти, / Полет мечты»), а также находит аналогию в финальном монологе шофера: «Ах, всё равно, летим, летим, / Куда хотим [...] / Как мерен вверх упор резин! / Дыми, бензин, / Отяжеленный облаками!»

Можно множить примеры и дальше, однако все они будут лишь подтверждать нашу гипотезу: «Вторник Мэри» писался Кузминым с оглядкой на творчество Блока. Автор развивает блоковскую идею «кукольного» мира, обреченного на трагически бессцельное существование, управляемое свыше неизвестными силами: начатая во «Вторнике Мэри» тема предначертанности событий, соединившись с темой «кукольности», оживших кукол, управляемых кукловодом, получила развитие в текстах Кузмина конца 1910-х — начала 1920-х гг.

Как нам представляется, именно «кукольная» тема, заявленная во «Вторнике Мэри», может прояснить замысел Кузмина: написание пьесы со всеми атрибутами литературы середины 1900-х в 1917 г. и публикацию ее в 1921 г. Тема людей-кукол, управляемых волей рока, которую Кузмин разрабатывал в своих произведениях 1910-х — начала 1920-х гг.,

⁸⁷ См. рецензию на «Незнакомку»: «Сначала были у него [Блока — А.П.] проникновенные гимны “Прекрасной Даме”, к Деве Марии, а затем Мария превратилась каким-то фокусом в Мэри, героиню “Незнакомки”» (*Философов Д.В. Дела домашние // Товарищ. 1907. № 379, 23 сент.*).

⁸⁸ Об этом см.: *Минц З.Г. Лирика Александра Блока // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 99–179.*

неизбежно (поскольку была инспирирована творчеством Блока) отсылала к символистскому театру, однако общая настороженность отношения культурной среды второй половины 1910-х гг. к такому театру и очевидная несовременность его скорректировали замысел Кузмина. «Вторник Мэри», собственный «Балаганчик» Кузмина, хотя и снабжен всеми приметам символистской пьесы, перемещает эту образность на кукольную сцену. Кузмин создает подчеркнуто неактуальный текст, мотивируя его возникновение принадлежностью к кукольному театру, с которым сотрудничает в этот период. Неудивительно, что столь несовременная пьеса сразу начала восприниматься не как «пьеса для сцены», а либо как кукольное представление (инерция чего дошла и до наших дней), либо как «кинематографическая фильма».

В эту концепцию встраивается, кажется, единственный пример рецепции «Вторника Мэри». В.В. Маяковский в очерке «Семидневный смотр французской живописи» (1922) писал следующее: «Яковлев. Портрет. Сидит дама. Живая. В руках и на столе книжки: Кузьмин “Вторник Мери”, Ахматова “Подорожник”. Заглавийки книжек выведены с потрясающей добросовестностью»⁸⁹.

Речь, по всей видимости, идет о выставке картин художников А.Е. Яковлева и В.И. Шухаева в 1922 г. в парижской галерее Барбазанж. Яковлев, известный портретист, представил на выставке один из своих портретов — к сожалению, эта картина не обнаружена в дошедших до нас списках полотен и каталогах художника. Соположение на портрете издания пьесы Кузмина и вышедшего в 1921 г. сборника стихов А.А. Ахматовой «Подорожник» демонстрировало привязанность портретируемой новейшей литературе, эстетизм и элитизм. Примечательно, что обе изображенные книги вышли в 1921 г. в издательстве «Петрополис», обложки для обеих книг выполнил Добужинский; внешне они очень похожи — миниатюрные изящные издания признанных поэтов⁹⁰.

Шаг Кузмина — выпуск в 1921 г. пьесы, атмосфера которой пропитана духом начала века (влюбленность, полеты, зала театра, самоубийство из-за несчастной любви и т.д.), представляется необычным. Автор словно сознательно замыкает себя в круге ассоциируемых с ним тем, образов

⁸⁹ *Маяковский В.В.* Семидневный смотр французской живописи // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Т. 4. С. 242. Впервые указано: *Селезнев Л.* Михаил Кузмин и Владимир Маяковский // Вопросы литературы. 1989. № 11. С. 86.

⁹⁰ Ахматова и Кузмин в критике 1920-х гг. нередко упоминались рядом. Поэты давали совместные литературные вечера (см., например, вечер 26 июля 1922 г.: Хроника // Жизнь искусства. 1922. № 29 (852), 25 июля. С. 5), а чуть позже возглавили список главных поэтов Петрограда: «В Петербурге есть три общепризнанных поэта: Сологуб, Ахматова и Кузмин» (*Адамович Г.* Русская поэзия // Жизнь искусства. 1923. № 2 (876), 16 янв. С. 3).

и жанров⁹¹. Вместе с тем, как мы показали ранее, в пьесе отражаются взгляды Кузмина на искусство («условный» театр), действительность, а потенциально — и на общественную ситуацию, но в произведении всё это неминуемо уходит в подтекст и требует детального восстановления контекста создания пьесы. Особенность «Вторника Мэри» в том, что эта пьеса одновременно и очень несовременная, о чем свидетельствуют ее сюжет и поэтика, и подчеркнуто актуальная, так как связана с практиками кино и кукольного театра. Оставаясь внешне в кругу «характерных» для него тем и сюжетов, автор создает текст с «двойной прагматикой», который может быть прочитан двояко в зависимости от точки зрения реципиента.

Последний вопрос, на который необходимо ответить в рамках разрабатываемого сюжета, — почему «кукольная тема» появляется в лирике Кузмина именно на рубеже 1916–1917 гг.?

Мы разделяем предположение биографов Кузмина о том, что для его творчества 1917 г. в целом был характерен эскапизм, уход в область искусства и поэзии, максимально оторванной от общественной ситуации⁹². Если в первой половине революционного года Кузмин пишет «гражданскую» лирику (стихотворения «Русская революция», «Волынский полк» и т.д.), то к осени такие настроения автора пропадают и он работает над гностическими («София»), эротическими («Занавешенные картинки»), бытовыми («Двум») стихотворениями. С этой точкой зрения хорошо согласуется как «уход» автора в область «кукольного» театра, так и обращение к культуре начала XX в. Однако мы можем предложить еще одно объяснение. Темы «кукольного мира» и неспособности человека-куклы противиться воле рока неслучайно появляются в творчестве Кузмина именно в революционный год и оживляются в пореволюционное время — по-видимому, эти темы до какой-то степени отражали мироощущение автора в этот период. «Кукольность», ненатуральность происходящего на протяжении 1917–1921 гг. всё более и более воспринимаются автором как свойства окружающего его мира. Связанные темы рока, предначертанности событий начнут занимать всё большее место

⁹¹ В задуманном в 1919 г. в издательстве Гржебина 11-томном Собрании сочинений Кузмина «Вторник Мэри» входил в последний том наряду с водевилями и небольшими пьесами: «1/ Куранты любви, 2/ Вторник Мэри, 3/ Голландка Лиза, 4/ Принц с Мызы, 5/ Алиса, которая боялась мышей, 6/ Снежный болван, 7/ Фея, фагот и машинист, 8/ Танцмейстер из Херстрита, 9/ Муж, вор и любовник, каких не бывало» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 170. Л. 20), что отчасти проясняет жанр, в котором сам Кузмин мыслил свою пьесу.

⁹² Богомолов Н.А., Малмстад Дж.Э. Михаил Кузмин. С. 247–252. См. также: Богомолов Н.А. Незданный Кузмин из частного архива // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 543–546.

в творчестве Кузмина, чтобы к концу 1920-х гг. стать доминирующими (драма «Смерть Нерона», 1924–1929). Так «кукольность» мира становится метафорой пореволюционной жизни.

В настоящей работе, вразрез с существующей исследовательской традицией, трактующей деятельность Кузмина 1920-х гг. как попытку «выжить» в советских условиях⁹³, мы постарались показать, насколько целенаправленны и продуманны были попытки автора сохранить сложившуюся к 1920-м гг. литературную репутацию и преумножить ее. В первые пореволюционные годы Кузмин переосмысляет свое творчество и свою деятельность (неслучайно именно в эти годы появляются не свойственные ему прежде попытки вступать в литературные союзы, организовывать литературные группы), умело используя уже имеющуюся у него репутацию автора определенных текстов и мастера определенных тем. Случай «Вторника Мэри» показывает, как текст, созданный в одну художественную эпоху и «воскрешенный» уже в другом историко-литературном контексте, с одной стороны, используется автором для выражения своего отношения к идеям современного ему культурного процесса, а с другой — демонстрирует внутреннюю эволюцию творческой системы Кузмина.

Литература

Безродный М.В. Из комментария к драме Блока «Незнакомка» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 857: Биография и творчество в русской культуре начала XX века (Блоковский сборник: IX). Тарту, 1989. С. 58–70.

Богомолов Н.А. Литературная репутация и эпоха // Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 57–66.

Богомолов Н.А. Тетушка искусств. Оккультные коды в поэзии Кузмина // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 145–185.

Богомолов Н.А., Малмстад Дж.Э. Михаил Кузмин. М.: Молодая гвардия, 2013. 395 с.

Богомолов Н.А., Шумихин С.В. М. Кузмин. Дневник 1921 года // Минувшее: Исторический альманах. 1993. Т. 12. С. 423–494; 1993. Т. 13. С. 457–524.

Кузмин М.А. Вторник Мэри / Примеч. П.В. Дмитриева // Сорокопут [Lanius Excubitor]. 2013. № 1. С. 40–42.

Кузмин М.А. Проза и эссеистика: В 3 т. Т. 3: Эссеистика. Критика. / Сост., подгот. текстов и коммент. Е.Г. Домогацкой, Е.А. Певак. М.: Аграф, 2000. 768 с.

⁹³ Исключением является работа Г.А. Морева, в которой автор высказывается против подобного «упрощения биографии» Кузмина (*Морев Г.А.* Советские отношения М. Кузмина // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 78–86).

Кузмин М.А. Проза: В 9 т. / Ред. и примеч. В. Маркова и др.; вступ. ст. В. Маркова. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984–1990.

Кузмин М.А. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.А. Богомолова. СПб.: Академический проект, 1999. 831 с.

Кузмин М.А. Театр: В 4 т. (В 2 кн.) / Сост, примеч., ст. А.Г. Тимофеева; под ред. В. Маркова и Ж. Шерона. Oakland: Berkeley slavic specialties, 1994.

Морев Г.А. Советские отношения М. Кузмина // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 78–86.

Селезнев Л. Михаил Кузмин и Владимир Маяковский // Вопросы литературы. 1989. № 11. С. 66–87.

Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1917–1921 / Отв. ред. А.З. Юфит. Л.: Искусство, 1968. 548 с.

Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике / Сост. М.Л. Гаспаров. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.

Тимофеев А.Г. Вокруг альманаха «Абракас» (Из материалов к истории издания) // Русская литература. 1997. № 4. С. 190–205.

Тимофеев А.Г. Михаил Кузмин и издательство «Петрополис» (Новые материалы по истории «русского Берлина» // Русская литература. 1991. № 1. С. 189–204.

Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.

Cheron G. Михаил Кузмин и кукольный театр: Хроника одного интереса // Marionette theater of the Symbolist era / Ed. by K. Tribble. Lewiston etc.: The Edwin Mellen Press, 2002. P. 265–280.

References

Bezrodnyi M.V. Iz kommentariia k drame Bloka “Neznakomka” [From the commentary on A. Blok’s drama “Neznakomka”]. *Uch. zap. Tartuskogo gos. un-ta. Vyp. 857: Biografiia i tvorcestvo v russkoi kul'ture nachala XX veka (Blovskii sbornik: IX)* [Proc. Tartu State Univ. Iss. 857: Biography and creativity in Russian culture of the early 20th century (Blok collection: IX)]. Tartu, 1989, pp. 58–70. (In Russ.)

Bogomolov N.A. Literaturnaia reputatsiia i epokha [Literary reputation and the epoch]. Bogomolov N.A. *Mikhail Kuzmin: Stat'i i materialy* [Mikhail Kuzmin: Articles and materials]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1995, pp. 57–66. (In Russ.)

Bogomolov N.A. Tetushka iskusstv. Okkul'tnye kody v poezii Kuzmina [Auntie of all arts: Occult codes in Kuzmin's poetry]. Bogomolov N.A. *Russkaia literatura nachala XX veka i okkul'tizm* [Russian literature of the early 20th century and occultism]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1999, pp. 145–185. (In Russ.)

Bogomolov N.A., Malmstad J.E. *Mikhail Kuzmin*. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2013. 395 p. (In Russ.)

Bogomolov N.A., Shumikhin S.V. M. Kuzmin. Dnevnik 1921 goda [Mikhail Kuzmin's diary of 1921]. *Minuvshee: Istoricheskii al'manakh* [The past: Historical almanac]. 1993, vol. 12, pp. 423–494; 1993, vol. 13, pp. 457–524. (In Russ.)

Cheron G. Mikhail Kuzmin i kukol'nyi teatr: Khronika odnogo interesa [Mikhail Kuzmin and puppet theater: The chronicle of one interest]. *Marionette theater of the Symbolist era*, ed. by K. Tribble. Lewiston etc., The Edwin Mellen Press, 2002, pp. 265–280. (In Russ.)

Kuzmin M.A. *Proza: V 9 t.* [Prose: In 9 vols.], intro. by V. Markov, ed. and comment. by V. Markov et al. Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1984–1990. (In Russ.)

Kuzmin M.A. *Proza i esseistika: V 3 t. T. 3: Esseistika. Kritika.* [Prose and essays: In 3 vols. Vol. 3: Essays. Critical works], ed. and comment. by E.G. Domogatskaya, E.A. Pevak. Moscow, Agraf Publ., 2000. 768 p. (In Russ.)

Kuzmin M.A. *Stikhotvoreniia* [Poems], intro, ed. and comment. by N.A. Bogomolov. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999. 831 p. (In Russ.)

Kuzmin M.A. *Teatr: V 4 t. (V 2 kn.)* [Theater: In 4 vols.], intro, ed. and comment. by A.G. Timofeev, ed. by V. Markov and G. Cheron. Oakland, Berkeley Slavic Specialties, 1994. (In Russ.)

Kuzmin M.A. Vtornik Meri [Mary's Tuesday], notes by P.V. Dmitriev. *Sorokoput [Lanius Excubitor]*, 2013, no 1, pp. 40–42. (In Russ.)

Morev G.A. Sovetskie otnosheniia M. Kuzmina [M. Kuzmin's Soviet ties]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1997, no. 23, pp. 78–86. (In Russ.)

Seleznev L. Mikhail Kuzmin i Vladimir Maiakovskii [Mikhail Kuzmin and Vladimir Mayakovsky]. *Voprosy literatury*, 1989, no. 11, pp. 66–87. (In Russ.)

Sovetskii teatr. Dokumenty i materialy: Russkii sovetskii teatr. 1917–1921 [Soviet Theater. Documents and Materials: Russian Soviet Theater. 1917–1921], ed. by A.Z. Yufit. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1968. 548 p. (In Russ.)

Taranovskij K.F. *O poezii i poetike* [On poetry and poetics], ed. by M.L. Gasparov. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2000. 432 p. (In Russ.)

Tikhvinskaia L.I. *Povsednevnaia zhizn' teatral'noi bogemy Serebrianaogo veka: Kabare i teatry miniatiur v Rossii. 1908–1917* [The daily life of the theatrical Bohemia of the Silver Age: Cabarets and revue theaters in Russia. 1908–1917]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2005. 527 p. (In Russ.)

Timofeev A.G. Mikhail Kuzmin i izdatel'stvo “Petropolis” (Novye materialy po istorii “russkogo Berlina”) [Mikhail Kuzmin and the “Petropolis” publishing house (New materials on the history of “Russian Berlin”)]. *Russkaia literatura*, 1991, no. 1, pp. 189–204. (In Russ.)

Timofeev A.G. Vokrug al'manakha “Abraksas” (Iz materialov k istorii izdaniia) [Around the “Abraksas” almanac (Materials to the history of publication)]. *Russkaia literatura*, 1997, no. 4, pp. 190–205. (In Russ.)

On people and puppets: The play “Mary’s Tuesday” and M.A. Kuzmin’s literary strategies of late 1910s and early 1920s

© 2019, Alexandra Pakhomova

Abstract: This article discusses context of creation and publication of “Mary’s Tuesday”, a play by Mikhail Kuzmin. As examination of the play and other related texts demonstrates, one of the key issues of Kuzmin’s work at that period of time (i.e. late 1910s — early 1920s) was similarity of people and puppets. Having considered the background of literary and social realms of 1917, a year when the play was finished, and 1921, when it was published, it is possible to conclude that Kuzmin’s literary strategy had been changing in the first post-revolutionary years.

Keywords: Mikhail Kuzmin, “Mary’s Tuesday”, puppet theater, puppet-like motif, Alexander Blok.

Information about the author: Alexandra Pakhomova, PhD-student, University of Tartu (Tartu Ülikool), Tartu, Estonia. E-mail: aleks.pakhomova@gmail.com

Citation: Pakhomova Alexandra. On people and puppets: The play “Mary’s Tuesday” and M.A. Kuzmin’s literary strategies of late 1910s and early 1920s. *Literary fact*, 2019, no. 2 (12), pp. 285–316. DOI 10.22455/2541-8297-2019-12-285-316