

А. С. Бокарев

Поэтика театральности в лирике Алексея Цветкова

В статье рассматриваются многочисленные в творчестве современного поэта Алексея Цветкова случаи «интерференции» жизни и театра, формирующие оригинальную поэтику театральности. Главным предметом исследования выступают принципы, регулирующие структурно-семантические преобразования текста под влиянием театрального кода. Использование сквозной метафоры «жизнь-театр» предполагает выстраивание персональной биографии по законам сцены, поэтому лирический субъект Цветкова подобен актеру, чье истинное лицо подменяется множеством «масок», а все сколь угодно значимые поступки становятся достоянием общественности. Традиционный в лирике конфликт поэт – толпа переносится на оппозицию актер – зритель, в силу чего отношения героя с «аудиторией» проблематизируются: подвергаясь давлению со стороны окружающих, он, подобно средневековому юродивому, склонен обличать и провоцировать «публику». Вопреки изначальной предзаданности (эксплицированной в образах кукольного театра), человеческая жизнь в лирике Цветкова легко может оказаться мнимой: мотивные связки театр – сон и театр – смерть указывают на иллюзорность эмпирического мира. В то же время зыбкость границы между актером и режиссером, актером и зрителем, марионеткой и кукловодом должна рассматриваться как фирменная черта «поэтического театра» Цветкова, указывающая на заведомо ненадежное положение человека в мире.

Ключевые слова: Цветков, принцип театральности, театральный код в литературе, театрализация лирики, «вся жизнь – театр».

A. S. Bokarev

Poetics of Theatricality in Aleksey Tsvetkov's Lyrics

The article is devoted to numerous cases of convergence of life and theatre, generating original poetics of theatricality in the creative works of modern poet Aleksey Tsvetkov. The research primarily focuses on the principles, which adjust structural and semantic transformations of text influenced by the theatrical code. The use of the cross-cutting metaphor «life is theatre» involves arrangement of the personal biography according to the stage principles. That's why a lyrical subject of Tsvetkov's poetry is similar to an actor whose true face is always replaced by a bunch of guises, while all his even a bit noticeable actions are made public. Conventional for lyrics conflict between the poet and the crowd shifts to the opposition «actor – spectator», whereby the relations between the character and his «audience» become problematic: being pressured by the environment, he is prone to denounce and provoke the «audience», like a medieval Fool. Despite primordial predestination, expressed in the images of puppet show, human life may be seeming: motive couples «theatre – dream» and «theatre – death» point to significant illusiveness of the empirical world. And finally, the fragility of the border between actor and director, actor and spectator, puppet and puppeteer should be considered as a particular feature of Tsvetkov's «poetic theatre», which points to the knowingly unsteady position of a man in the world.

Keywords: Tsvetkov, the principle of theatricality, the theatre code in literature, the theatricality of poetry, «all the world is a stage».

С понятием театральности в специальной литературе связана идея «семиотического удвоения» мира, суть которой состоит в том, что, попадая в сценическое пространство, «вещи становятся знаками вещей», чувства и мысли человека контролируются авторским замыслом, а сам он лишь исполняет отведенную режиссером роль [3, 4, с. 365–367; 5]. При таком подходе театрализация текста – вне зависимости от его родовой природы – предполагает не столько тематизацию театра (хотя и она видится необходимым условием), сколько установку на специфические для зрелищного искусства «эффекты»: актуализацию визуального ряда, нарочитую условность действий и обстоятельств, разнообразные перевоплощения (например, смену амплуа и «масок»).

Соответственно, полномочия зрителя, без которого театр не существует, «делегируются» читателю: именно в его присутствии и под его пристальным взглядом протекает жизнь героев – и именно его благосклонности взыскует в конечном итоге персонаж-актер.

В лирике современного поэта Алексея Цветкова репертуар «театральных» мотивов устойчив и используется как в ранних, созданных в 1970–1980-е гг., так и в поздних, написанных в последнее десятилетие, текстах. Участники сценического действия – актер, режиссер, зритель, наконец, сам драматург, сочинивший пьесу, – регулярно становятся героями его стихотворений, а заглавие одной из книг, «Шекспир отдыхает» [11], выдвигает на первый план театраль-

ную проблематику. В кругозор лирического субъекта нередко попадают атрибуты сцены: декорации, реквизит, оркестр, исполняющий оперу, – однако наибольший интерес представляют, конечно же, сами принципы, которыми регулируются структурно-семантические преобразования текста под влиянием «театрального кода» [12, с. 60; см. также: 3; 6, с. 63–80]. К рассмотрению этих принципов и обращена настоящая статья.

Прежде всего, обыденная реальность мыслится А. Цветковым как неудачная и плохо срежиссированная пьеса. Она характеризуется не только обилием персонажей, принципиально не укладывающихся в схему «главные – второстепенные» («существуют волк и выдра / есть ежи морские даже / тоже люди очевидно / общей пьесы персонажи» [11, с. 19]), но и откровенной несправедливостью мироустройства: неизвестному драматургу «вменяется в вину» существование болезней и смерти, осенних холодов и пищевых цепочек. Когда доступный непосредственному восприятию пейзаж обнаруживает плохо замаскированные «монтажные винты» [11, с. 22], то происходящие на его фоне события разворачиваются не иначе, как «по калькам античных страстей» [9, с. 53] или законам оперного либретто [7 (2), с. 265]. Существенно лишь то, по какую сторону рампы оказывается лирический субъект: актер и зритель у Цветкова свободно меняются местами («все норовишь пристроиться в партере / врешь на подмостки выплюнет как раз» [7 (2), с. 288]), а то и вовсе сливаются в единый, как у сиамских близнецов, организм («Мы – одно естество, лицедей и поклонник, / Многорукое тело под куполом звезд» [9, с. 33]).

Невозможность дистанцироваться, оградить себя от «заезженной драмы» жизни [7 (2), с. 269] фактически лишает субъекта индивидуальности – если «все роли розданы», а сценарий известен заранее [7 (2), с. 248], вероятность потери собственного «я» очень высока. Размывание границы между сценой и зрительным залом приводит к тому, что герой не «живет», а только «играет» самого себя. Его подлинное лицо «поглощается» множеством обличий, в которых он предстает читателю: так, «пьяного гуляку-гусяра» [9, с. 80] из «Сборника пьес для жизни соло» [9, с. 5–130] в «Состоянии сна» [9, с. 131–190] сменяет вожделеющий славы бард [9, с. 182]; в вышеупомянутой книге «Шекспир отдыхает» на авансцене уже «пророк», чье слово претендует на формулирование абсолютных истин [11, с. 10]; наконец, в «Именах любви» [10] перед нами демиург, способный корректировать

наличный мир, но не властный над обстоятельствами собственной биографии [10, с. 58–59]. Как бы то ни было, в облике протагониста всегда акцентируется творческое начало – он одновременно и автор-творец, и исполнитель собственных «произведений», которые репрезентируются им в форме моноспектакля и с обязательным музыкальным сопровождением:

Меня любила врач-нарколог,
Звала к отбою в кабинет.
И фельдшер, синий от наколок,
Во всем держал со мной совет.
Я был работником таланта
С простой гитарой на ремне.
Моя девятая палата
Души не чаяла во мне [9, с. 126].

Иными словами, в лирике Цветкова художественно «разыгрывается» субъектный синкретизм автора и героя, неизбежно возникающий в тех случаях, когда произведение исполняется на сцене его создателем [1, с. 29]. Если автор «отдает» герою свой внешний облик и голос, «маска» намертво прирастает к лицу, и отделить «я» от «другого» оказывается почти невозможно [см. : 2, с. 83–99]. Показательно, что столь радикальные «перевоплощения» происходят с субъектом в присутствии публики: засыпать, «не сходя с помоста» [9, с. 80], для него привычное дело, поэтому и значимые поступки, и элементарные душевные движения неизменно выставляются на всеобщее обозрение.

Так, ключевое в биографии протагониста событие – повторное обретение поэтического дара (см. стихотворение «над пропастью как пророк» [11, с. 10]) – совершается будто на театральных подмостках: «партер вороватых глаз» [11, с. 10] наблюдает за каждым движением субъекта, а предшествующие «метаморфозе» обстоятельства – текст явно ориентирован на полемику с пушкинским «Пророком» – подаются в откровенно фарсовых тонах:

назад в позабытый дом
припрыжка не по летам
должно быть ошибка в том
что шум поднимал не там
не тех тормозил и тряс
не с теми пускался в пляс [11, с. 10].

В силу того, что традиционный в лирике конфликт *поэт – толпа* переносится на оппозицию *актер – зритель*, отношения героя с публикой вообще сложно назвать гармоничными. Субъект то и дело подвергается давлению со стороны окружающих («Боязно от ласковых и близких / Получать за дело по рукам» [9, с. 80]), однако и сам в долгу не остается – презрение к аудитории,

иногда отождествляемой с читательским сообществом («известен и я о вольтере / о сахарной норме в крови / но дошлый читатель в партере / улыбку во рту не криви» [9, с. 247]), для него также естественно, как и любовь к животным. Такое самопозиционирование поэта-актера сродни поведению юродивого, для которого характерен целый арсенал приемов провокации, а «терроризировать» и обличать народ – в порядке вещей [6, с. 71].

Однако как бы существенно ни различались примеряемые субъектом «маски», как бы ни варьировались его отношения со зрителем, в поэтическом мире Цветкова от человека мало что зависит: его существование подчинено чужой, часто враждебной, воле, носителем которой может быть как абстрактная «судьба» («Судьба играет человеком / До смертной сырости на лбу» [9, с. 60]), так и вполне конкретный автор – например, драматург Шекспир (в одном из стихотворений он аттестован как «составитель планеты» и «властелин полумира» [11, с. 50]). Сходный функционал обнаруживают и мотивы, восходящие к театру кукол. Прихотливая «игра с мироустройством», которую ведут герои книги «Эдем» [9, с. 191–258], предусматривает существование полумифического «Иалдаваофа», чьи «режиссерские ремарки» [9, с. 256] полностью определяют их судьбы. Продолжением этой смысловой линии выступает пьеса, написанная одним из действующих лиц, режиссером кукольного театра Н. Заславским. Сюжет, который он всякий раз пересказывает «за бутылкой», сводится к тому, что, устав «дергаться на палочках», куклы решают «выкрасть у режиссера его экземпляр пьесы». Надеясь, что тогда их «оставят в покое», они собираются уничтожить текст, как вдруг выясняется, что пьеса – «как раз о таком заговоре кукол» [9, с. 256–257]. Вполне очевидно, что произведение Заславского строится по принципу «сцена на сцене» и призвано объективировать условность театрального искусства. То, что для героев является реальностью, на самом деле хорошо продуманный сценарий, а способность персонажа к самостоятельному волеизъявлению не более чем фикция, рано или поздно обнаруживающая свою несостоятельность. Поэтому особенно важно, что функции кукловода и марионетки у Цветкова могут быть запросто инверсированы – протагонисту доступна любая из них (ср.: «Чадили окна духотой казармы, / Молочный пруд светился вдалеке. / И я сжимал, как кукольник базарный, / Тугие нити в потном кулаке» [9, с. 11–12] – «куда нежней сидеть в окне / погоде радоваться разной / корячиться петруш-

кой праздной / на кукловодном волокне» [9, с. 168]).

Впрочем, несмотря на изначальную предзаданность, жизнь человека в лирике Цветкова может и вовсе оказаться мнимой. Этому способствует, в частности, активное использование сновидческих мотивов: традиционные формулы «вся жизнь – театр» и «жизнь есть сон» для поэта в равной степени актуальны и воспринимаются как синонимичные. Так, в стихотворении «Клубок и прялка» [8, с. 117–118] сновидение развернуто как перебор эпизодов-воспоминаний, по отношению к которым лирический субъект выступает одновременно и как действующее лицо, и как заинтересованный наблюдатель. Ракурс изображения – как бы со стороны и сверху (текст подталкивает к визуальному восприятию описываемого) – неоднократно фиксируется и соответствует позиции зрителя на верхних ярусах балкона. Так исподволь подготавливается смыслообразующая метафора текста: сновидение – это своего рода «виртуальный» театр, где функции режиссера, актера и зрителя в одном лице совмещает сновидец: «ты теперь как театр только сцена внутри тебя / но темно и куда ни сунься в занавес мордой» [8, с. 118]. Трагизм такого «спектакля» уже в самой его конечности: временный сон неизбежно оборачивается сном вечным («вот умрем все вместе и примемся жить как жили» [8, с. 118]), поэтому закономерно, что главной проблемой субъекта становится необходимость отделить посюстороннюю реальность от ее потустороннего «суррогата» – и тем самым определить собственный бытийный статус.

Характерный пример – стихотворение «котенок» [7 (2), с. 299–300], реализующее универсальный в культуре сюжет: вытеснение живого человека мертвым двойником. Непримечательное, на первый взгляд, событие – мать подбирает на улице брошенное животное – внезапно обнажает фантомность всего существования: если «странной синеватой масти» кот играет с собакой, которой в семье никогда не было, реальность (или то, что ей кажется) трещит по швам и распадается на глазах. Итог очевиден – все умерли, и в мире призраков, только по привычке играющих в жизнь, один лишь «хвостатый гость» подлинно реален:

в творении изобличенной боли
последнее устройство таково
что призраки играют наши роли
когда нас нет на свете никого

когда все круче времени ухабы
но бесполезен слух бессилён глаз

и знание что этот кот хотя бы
реальный факт когда не стало нас
[7 (2), с. 299–300]

Таким образом, театральность в лирике А. Цветкова реализуется как последовательная и многоаспектная тематизация отношений *жизнь – театр*, в свете которой рельефно проявляются отдельные, восходящие к зрелищным искусствам, способы построения текста. Разыгрывание персональной биографии по законам сцены, в соответствии с драматургической логикой и режиссерской волей, определяет как структуру лирического субъекта (где развитое ролевое начало редуцируется синкретизмом автора и героя), так и специфику его коммуникативной стратегии (ориентированной на постоянный диалог с «другим», в том числе и с читателем). Мотивные связки *театр – сон* (как в стихотворении «Клубок и прялка») и *театр – смерть* (как в стихотворении «Котенок») акцентируют иллюзорность эмпирической действительности. Наконец, зыбкость границы между актером и режиссером, актером и зрителем, марионеткой и кукловодом может рассматриваться как фирменная черта «поэтического театра» Цветкова, указывающая на заведомо ненадежное положение человека в мире.

Библиографический список

1. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика [Текст] / С. Н. Бройтман // Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М., 2004. – Т. 2.
2. Доманский, Ю. В. Рок-поэзия: филологический ракурс [Текст] : монография / Ю. В. Доманский. – М. : Intrada, 2015.
3. Лотман, Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века [Текст] / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман. Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – С. 617–673.
4. Пави, П. Словарь театра [Текст] / П. Пави ; пер. с фр. – М. : Прогресс, 1991.
5. Полякова, Е. А. Театральность в литературе [Текст] / Е. А. Полякова // Новый филологический вестник. – 2008. – № 2. – Т. 7. – С. 37–38.
6. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) [Текст] / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986.
7. Цветков, А. П. Все это, или Это все. Собрание стихотворений в двух томах [Текст] / А. П. Цветков. – New York : Ailuros Publishing, 2015.

8. Цветков, А. П. Детектор смысла: Книга стихов [Текст] / А. П. Цветков. – М. : АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2010.

9. Цветков, А. П. Дивно молвить [Текст] / А. П. Цветков. – СПб. : Пушкинский фонд, 2001.

10. Цветков, А. П. Имена любви [Текст] / А. П. Цветков. – М. : Новое издательство, 2007.

11. Цветков, А. П. Шекспир отдыхает [Текст] / А. П. Цветков – СПб. : Пушкинский фонд, 2006.

12. Шевченко, Е. С. Театральный код довлатовской прозы [Текст] / Е. С. Шевченко // Вестник Самарского государственного университета. – 2006. – № 10/2 (50). – С. 59–66.

Bibliograficheski spisok

1. Brojtman, S. N. Istoricheskaja pojetika [Tekst] / S. N. Brojtman // Teorija literatury : uceb. posobie dlja stud. filol. fak. vyssh. uceb. zavedenij : v 2 t. / pod red. N. D. Tamarchenko. – M., 2004. – T. 2.

2. Domanskij, Ju. V. Rok-pojezija: filologicheskij rakurs [Tekst] : monografija / Ju. V. Domanskij. – M. : Intrada, 2015.

3. Lotman, Ju. M. Teatr i teatral'nost' v stroe kul'tury nachala XIX veka [Tekst] / Ju. M. Lotman // Ju. M. Lotman. Ob iskusstve. – SPb. : Iskusstvo-SPB, 1998. – S. 617–673.

4. Pavi, P. Slovar' teatra [Tekst] / P. Pavi; per. s fr. – M. : Progress, 1991.

5. Poljakova, E. A. Teatral'nost' v literature [Tekst] / E. A. Poljakova // Novyj filologicheskij vestnik. – 2008. – № 2. – T. 7. – S. 37–38.

6. Halizev, V. E. Drama kak rod literatury (pojetika, genezis, funkcionirovanie) [Tekst] / V. E. Halizev. – M. : Izd-vo MGU, 1986.

7. Cvetkov, A. P. Vse jeto, ili Jeto vse. Sbranie stihotvorenij v dvuh tomah [Tekst] / A. P. Cvetkov. – New York : Ailuros Publishing, 2015.

8. Cvetkov, A. P. Detektor smysla: Kniga stihov [Tekst] / A. P. Cvetkov. – M. : ARGO-RISK; Knizhnoe obozrenie, 2010.

9. Cvetkov, A. P. Divno molvit' [Tekst] / A. P. Cvetkov. – SPb. : Pushkinskij fond, 2001.

10. Cvetkov, A. P. Imena ljubvi [Tekst] / A. P. Cvetkov. – M. : Novoe izdatel'stvo, 2007.

11. Cvetkov, A. P. Shekspir otdyhaet [Tekst] / A. P. Cvetkov – SPb. : Pushkinskij fond, 2006.

12. Shevchenko, E. S. Teatral'nyj kod dovlatovskoj prozy [Tekst] / E. S. Shevchenko // Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2006. – № 10/2 (50). – S. 59–66.