

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
Міністерство освіти і науки України  
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди  
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**Полякова Євгенія Олегівна**

УДК 821.161.1–32 Кузмин.09

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ПОЕТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ М. КУЗМІНА**

Спеціальність – 035 Філологія

(Галузь знань – 03 Гуманітарні науки)

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  
\_\_\_\_\_ (Є. О. Полякова)

Науковий керівник: **Московкіна Ірина Іванівна**, доктор філологічних наук,  
професор

Харків – 2020

## АНОТАЦІЯ

**Полякова Є. О. Поетика малої прози М. Кузміна.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії в галузі знань 03 – Гуманітарні науки, за спеціальністю 035 Філологія. – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна Міністерства освіти і науки України; Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди Міністерства освіти і науки України; Харків, 2020.

У цьому дослідженні розглядається поетика малої прози Михайла Кузміна – одного з найбільш неординарних представників «срібного століття» російської літератури й мистецтва. Мала проза письменника, на відміну від лірики та повістей і романів, усе ще залишається на периферії уваги дослідників. Між тим, М. Кузмін написав понад 80 творів малих жанрів. Такий об'ємний пласт творчої спадщини письменника заслуговує на ретельний аналіз й осмислення: є підстави вважати, що в малій прозі його творча індивідуальність і новації виявилися не менше, ніж у поезії, великих прозових жанрах і драматургії, що й обумовлює актуальність дисертації. Дослідження було проведено на матеріалі малої прози М. Кузміна 1900–1920-х років, розглянутої в контексті його творчості й літератури межі ХІХ–ХХ століть.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що вперше було здійснено ґрунтовний аналіз поетики малої прози М. Кузміна, запропоновано інтерпретацію розглянутих творів письменника й укладеної в них авторської концепції, виявлено загальні риси поетики малої прози письменника (інтертекстуальність (в т. ч. автоінтертекстуальність), парадоксальні поєднання культурних кодів, високий ступінь іронії, відсилання до інших видів мистецтва, еротизм, абсурд, лаконізм викладу, тенденція до циклізації та ін.). Також було запропоновано типологію малої прози М. Кузміна (стилізовані новели, літературні казки на новелістичній основі,

белетристичні новели, фрагментарна проза й мініатюри). Уточнено місце й значення малої прози М. Кузміна в його творчості й літературному процесі кінця XIX – початку XX століть: виявлені особливості поетики дозволяють характеризувати її як постсимволістську (в т. ч. предпостмодерністську) й таку, що типологічно схожа з деякими рисами поетики авангарду.

Більшість творів малої прози М. Кузміна представлено новелами: для їхньої жанрової структури характерні малий обсяг, лаконізм викладу, цікава фабула, несподіваний фінал, наявність одного або декількох пуантів, близькість до анекдоту. Характерною рисою поетики малої прози М. Кузміна також є тенденція до циклізації.

У процесі дослідження з'ясувалося, що принципово важливі особливості поетики новел притаманні як ранній малій прозі М. Кузміна, так і більш пізній. Прояв подібних особливостей у творах, написаних з великим часовим проміжком, свідчить про те, що, цілком імовірно, М. Кузмін знайшов продуктивну художню модель, до якої вдавався в різні періоди творчого шляху відповідно до художніх завдань і з особистих причин. Основні особливості поетики творів М. Кузміна 20-х років варіювалися та посилювалися, проте не змінилися принципово. Це дозволяє говорити про динаміку й разом із тим про відсутність суттєвої еволюції поетики малої прози письменника.

При цьому тяжіння М. Кузміна до творчих експериментів не слабшало, однак у малій прозі воно виявлялося всередині вже сформованої художньої моделі у вигляді незвичних і парадоксальних поєднань культурних кодів, жанрів, відсилань до інших видів мистецтва, витончено зашифрованих натяків на твори мистецтва або явища світової культури, а іноді й власного художнього світу – тобто в особливій грі, у якій завдяки несподіваним сполученням народжувалися нові смисли й варіанти інтерпретації.

На основі аналізу поетики найбільш репрезентативних новел М. Кузміна, написаних протягом 1900–1920-х рр., було запропоновано їхню типологію й виділено чотири основних типи новел: *стилізовані* («Тень Филлиды», «Мачеха из Скарперии», «Пример ближним», «Девственный Виктор. Византийский

рассказ», «Невеста. Римский рассказ» та ін.); *літературні новелістичні казки* («Принц Желание», «Золотое платье», «Высокое окно» та інші твори циклу); *новели «із сучасного життя» з властивостями белетристичної літератури* («Платоническая Шарлотта», «Родственный визит», «Балетное либретто» та ін.), *фрагментовані новели* («Подземные ручьи», «Голубое ничто», «Пять разговоров и один случай») і *цикл мініатюр* «Печка в бане (кафельные пейзажи)».

Уперше було проведено аналіз специфіки та функцій стилізації в малій прозі М. Кузміна. Під час дослідження були виявлені особливості поетики, властиві стилізованим новелам М. Кузміна в цілому. Серед них – надзвичайно широкий спектр стилізацій, що відтворюють характерні прикмети мистецтва різних культурних епох: античної (грецької, римської, єгипетської), Середньовіччя й Відродження, літературних напрямів XVIII і XIX століть (сентименталізму, романтизму). М. Кузмін вводив у новели, трансформуючи, елементи різних жанрів: легенд і казок, «прикладів» і патериків, новел різного типу, роману в листах, щоденника та ін., а також поєднував названі елементи всередині одного твору («Невеста» – «римський рассказ», що стилізований під романтичну новелу й т. п.). Найважливішим елементом поетики стилізації М. Кузміна є парадоксальність. Важлива роль у поетиці новел відведена деталям, зашифрованим відсиланням і натякам, а також інтермедіальній складовій, що обумовлює можливість кількох варіантів інтерпретації творів. Більшості новел властива яскраво виражена іронія, яка свідчить про трансформацію претекстів, підпорядкованій постсимволістській (в т. ч. предпостмодерністській) грі з читачем, і виявляє характерні особливості авторської свідомості.

Аналіз казок М. Кузміна показав, що особливості поетики цих творів ізоморфні як стилізованим новелам, так і новелам «із сучасного життя». Казки були зібрані в цикл самим автором, а їхня художня єдність підтверджується загальним для них типом проблематики й властивостями поетики. Незважаючи на те, що в літературних казках письменника проявляються риси фольклорного

жанру (особливо хронологу, композиції, сюжетних схем, оповідних формул та ін.), за своєю жанровою структурою вони найбільш близькі до новели, про що свідчить лаконічна форма викладу, несподіваний фінал, наявність одного або декількох пуантів. Деякі казки в жанровому плані також зближуються з притчею («Золотое платье») або анекдотом («О совестливом лапландце и патриотическом зеркале»). У більшості казок циклу («Принц Желание», «Рыцарские правила», «Шесть невест короля Жильберта», «Дочь гонуэзского купца», «Золотое платье») присутня стилізація, що особливо зближує казки зі стилізованими новелами М. Кузміна. Крім того, для його казок характерні такі особливості, як інтертекст (в т. ч. автоінтертекст), змішування й трансформація жанрів, яскраво виражений естетизм, легкий еротизм, високий ступінь іронії, поетика абсурду й відсутність дидактичності. Названі властивості поетики казок свідчать про авторську гру, яка породжує варіативність і множинність інтерпретацій творів циклу, а також про близькість їхньої поетики до предпостмодернізму.

Аналіз поетики новел «із сучасного життя» з властивостями белетристичної літератури був проведений на матеріалі репрезентативних творів із найбільш високим ступенем художності («Решение Анны Мейер», «Платоническая Шарлотта», «Родственный визит», «Те же глаза», «Балетное либретто» і цикл «Военные рассказы»). Для їхньої поетики також характерні особливості, виявлені в стилізованих новелах і казках: широкий інтертекст (в т. ч. автоінтертекст), іронія, трансформація й незвичайне поєднання жанрів, значущість деталей, зашифровані натяки й відсилання до творів і явищ світової культури й фактам біографії автора, проблематика, пов'язана з питаннями любові й творчості. Незважаючи на те, що цьому типу новел притаманні риси масової літератури (захоплюючий динамічний сюжет, шаблонні персонажі, знайомі сюжетні ситуації), за своєю суттю вони близькі до «високої» літератури: для недосвідченої публіки зашифровані відсилання в новелах не помітні, і тим самим найважливіший пласт тексту, у якому розкривається його глибина, залишається прихованим. Звісно ж, що в такий спосіб М. Кузмін грав

з читачем, створюючи своєрідну літературну шараду, розгадати яку могла тільки уважна публіка з вибагливим естетичним смаком.

Водночас глибина й складна поетика характерна не для всіх новел «із сучасного життя», підтвердженням чого є й результати аналізу циклу «Военные рассказы». Більшість творів цього циклу побудовані за більш простою моделлю белетристичної новели, а найбільшу художню цінність становлять «Ангел северных врат» і «Третий вторник», особливості поетики яких (інтертекст (в т. ч. автоінтертекст), синтез і трансформація жанрів, іронія) не дозволяють інтерпретувати їх виключно як белетристичну прозу з цікавим сюжетом. Увесь цикл названо «Военные рассказы», але його проблематика далека від питань війни та миру й стосується людських переживань, любові, взаємин людини зі світом, тобто військова тематика стає декорацією, орнаментом, на тлі якого М. Кузмін у черговий раз звертається до важливих для нього проблем.

Пізня мала проза М. Кузміна, створена ним у 1920-ті роки, представлена невеликою кількістю творів, які в цій роботі розглядаються як *фрагментовані новели* («Подземные ручьи», «Голубое ничто», «Пять разговоров и один случай») і *цикл мініатюр* «Печка в бане (кафельные пейзажи)». У поетиці цих творів виявляються особливості, властиві й решті малій прозі письменника: інтертекстуальність, (в т. ч. автоінтертекстуальність), відсилання до культурних явищ, власних творів і фактів свого творчого та особистого життя. Порівняно з більш ранніми новелами, у циклі мініатюр і фрагментованій малій прозі знижується динамічність і зв'язність зовнішнього сюжету, а роль мотивів, суб'єктивного начала (вражень оповідача й загального настрою), навпаки, зростає. У пізніх творах іронія оповідача стає максимально гострою, а еротизм виражається відверто, на відміну від раніше створених новел, у яких він виявлявся в натяках, прихованих відсиланнях та підтексті. Аналіз пізніх творів М. Кузміна показав, що їм властиві ті ж особливості поетики, що й малій прозі письменника в цілому, але вже в граничній формі. Це, у свою чергу, свідчить про руйнування М. Кузмінім жанрових канонів, про поетику

примітиву й абсурду, тобто про типологічну подібність до поезики авангарду не тільки в ліриці, а й в малій прозі.

На цьому етапі дослідження вважаємо коректним говорити про те, що прозова творчість М. Кузміна за обсягом і значущістю співвідносна з його лірикою, а мала проза переважає над великими жанрами. На відміну від ліричних творів, в прозі М. Кузміна яскравіше проявляється іронія й абсурдистське начало, і, як наслідок, більш відверто виражений постсимволістський (в т. ч. предпостмодерністський) авторський погляд на світ і проблеми, які письменник порушував у своїй творчості. Звернення до жанрів малої прози дозволило М. Кузміну розширити можливості для гри й творчого експерименту. За зовнішньою простотою й легкістю створених М. Кузмінім творів приховується спроба знайти відповіді на непрості філософські питання, що стосуються життя і смерті, сутності та природи любові, зв'язку людини з вищими силами і її взаємин зі світом і творчістю. Удавана ж простота художньої форми, у яку вкладено пошук відповідей на хвилюючі питання, – лише один із проявів тонкої авторської гри, що є, у свою чергу, невід'ємною складовою як поезики творів М. Кузміна, так і його свідомості й світовідчуття.

Усе це дозволяє визначити місце малої прози М. Кузміна в літературному процесі «срібного століття». Вона може бути схарактеризована як постсимволістська, що враховує художній досвід символістів, але свідчить про неприйняття й розвінчання автором їхніх філософсько-естетичних постулатів. При цьому ступінь деміфологізації, роль іронії та гри, балансування між «високою» й масовою літературою дає підстави характеризувати малу прозу М. Кузміна як постсимволістську (в т. ч. предпостмодерністську) й таку, що типологічно схожа з деякими рисами поезики авангарду.

**Ключові слова:** поезика, М. Кузмін, мала проза, новела, казка, фрагментарна проза, стилізація, постсимволізм, предпостмодернізм, авторська гра, іронія.

## ABSTRACT

**Poliakova Ye. O. Poetics of M. Kuzmin's short prose. Qualification scholarly paper: a manuscript.**

Thesis submitted for obtaining the Doctor of Philosophy degree in 03 – Humanities, Speciality 035 ‘Philology’. – Vasyl Karazin Kharkiv National University, Ministry of Education and Science of Ukraine; H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University; Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2020.

This study examines poetics of short prose by Michael Kuzmin, one of the most extraordinary representatives of Silver age of Russian literature and art. The writer's short prose comparing to his poetry and novels still remains on the periphery of researchers' attention. Meanwhile, M. Kuzmin wrote more than 80 works of small genres. Such a great layer of the writer's creative heritage deserves careful analysis and reflection: it gives reasons to believe that in short prose M. Kuzmin's creative individuality and innovations showed up no less than in poetry, ‘high’ (remarkable) prose genres and drama. It also determines relevance of the thesis. The study was conducted on the basis of short prose by M. Kuzmin in the 1900s-1920s. It was considered in the context of his work and literature at the turn of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries.

The scientific novelty of the research results consists in a thorough analysis of M. Kuzmin's poetics of short prose carried out for the first time; interpretation of the writer's studied works and the author's concept enclosed in them; detected general features of the writer's short prose poetics (autointertextuality), paradoxical combinations of cultural codes, high irony degree, references to other arts, eroticism, absurdity, layout conciseness, cyclization tendency etc.). A typology of short prose by M. Kuzmin (stylized short stories, literary fairy tales based on novellas, fictional short stories, fragmentary prose and miniatures) is also given. The place and significance of M. Kuzmin's short prose in his work and literary process of the end



of the 19<sup>th</sup> – beginning of the 20<sup>th</sup> centuries are specified: the revealed peculiarities of poetics allow characterizing it as post-symbolist (including pre-postmodern) and typologically similar to some features of avant-garde poetics.

Most of M. Kuzmin's short prose works are represented by short stories: their genre structure is characterized by small volume, layout conciseness, interesting plot, unexpected ending, presence of one or more points, and proximity to a joke. A differential feature of M. Kuzmin's poetics of short prose is also cyclization tendency.

The study clarifies that fundamentally important features of poetics of short stories are inherent in both M. Kuzmin's early short prose and his later one. The manifestation of such features in works written over a long period of time indicates that M. Kuzmin was likely to have found a productive artistic model, which he turned to in different periods of his creative path due to artistic tasks and personal reasons. The major features of poetics of M. Kuzmin's works of the 1920s varied and intensified, but did not change fundamentally. This allows us to speak about dynamics and at the same time about lack of significant evolution of poetics of short prose of the writer.

Nevertheless, M. Kuzmin's attraction to creative experiments did not weaken, still in short prose it appeared to be within the pre-constructed artistic model in the form of unusual and paradoxical combinations of cultural codes, genres, references to other arts, subtly encrypted allusions to works of art or world culture, even their own art world, i.e. a special game in which, due to unexpected combinations, new meanings and variants of interpretation were born.

Based on the analysis of the poetics of the most known short stories by M. Kuzmin written during the 1900–1920s, their typology is proposed and four main types of short stories are identified: stylized ("*Shadow of Philida*" («*Ten' Fillidy*»)), "*Stepmother from Scarperia*" («*Machekha iz Skarperii*»), "*Example to Nearest*" («*Primer blizhnim*»), "*Innocent Victor. Byzantine story*" («*Devstvennyj Viktor. Vizantijskij rasskaz*»), "*Bride. Roman story*" («*Nevesta. Rimskij rasskaz*») etc.); literary tales on short story base ("*Prince of Desire*" («*Princ Zhelanie*»), "*Golden*

*Dress*" («Zolotoe plat'e»), *High Window*" («Vysokoe okno») and other works of the series); fiction-styled "from modern life" short stories (*Platonic Charlotte*" («Platonicheskaya Charlotta»), *Family Visit*" («Rodstvennyj vizit»), *Ballet Libretto*" («Baletnoe libretto») etc.), fragmentary prose *Underground Streams*" («Podzemnye ruch'i»), *Blue Nothing*" («Goluboe nichto»), *Five Conversations and One case*" («Pyat' razgovorov i odin sluchaj») and a series of miniatures *Stove in the bath (tiled landscapes)*" («Pechka v bane (kafel'nye pejzazhi)»).

Analysis of specificity and functions of stylization in M. Kuzmin's short prose is carried out for the first time. The study reveals the features of poetics inherent in M. Kuzmin's stylized short stories in the whole. It is an extremely wide range of stylizations that reproduce characteristic features of art of different cultural epochs: ancient (Greek, Roman, Egyptian), the Middle Ages and the Renaissance, literary trends of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries (sentimentalism, romanticism). M. Kuzmin involved into short stories elements of different genres transforming them: legends and fairy tales, "tell-stories" and paterics, novellas of various types, novels in letters, diaries, etc.; the writer also combined these elements within one work (*Bride*" - *Roman story*" stylized as a romantic short story, etc.). The most important element of M. Kuzmin's poetics of stylization is paradoxicality. A great deal in the poetics of short stories is given to details, encrypted references and hints, as well as the intermediate component determining a possibility of several options for works' interpretation. Most short stories are characterized by a pronounced irony which indicates transformation of pretexts subordinated to the post-symbolist as well as pre-postmodern game with the reader; this irony also reveals characteristic features of the author's consciousness.

Analysis of M. Kuzmin's fairy tales shows that peculiarities of these works' poetics are isomorphic to both stylized short stories and "from modern life" short stories. The fairy tales were collected in a series by the author himself - their artistic unity is confirmed by common type of problems and characteristics of poetics. Despite the fact that the writer's literary tales comprise the folk genre features (especially chronotope, composition, plot schemes, narrative formulas, etc.), in their

genre structure they are likely to be as novellas. It is shown by a concise form of layout, an unexpected finale, presence of one or more points. Some fairy tales are also close to a parable ("*Golden Dress*" («*Zolotoe plat'e*»)) or an anecdote ("*About a conscientious Lapland and a patriotic mirror*" («*O sovestlivom laplandce i patrioticheskom zerkale*»)). Most of the fairy tales in the series ("*Prince of Desire*" («*Princ Zhelanie*»)), "*Knightly Rules*" («*Rycarskie pravila*»), "*Six Brides of King Gilbert*" («*Shest' nevest korolya Zhil'berta*»), "*Daughter of a Genoese Merchant*" («*Doch' genuezskogo kupca*»), "*Golden Dress*" («*Zolotoe plat'e*») have a stylization that brings fairy tales closer to the stylized short stories by M. Kuzmin even more. Also, his fairy tales are characterized by such features as intertext (including autointertext), mixing and transformation of genres, well-presented aesthetics, light eroticism, a high degree of irony, the poetics of absurd and lack of didacticism. These characteristics of the poetics of the fairy tales indicate the author's game which starts up variability and multiplicity of interpretations of the works in the series as well as proximity of their poetics to pre-postmodernism.

Analysis of poetics of "from modern life" short stories with fictional features is held on the basis of representative works with the highest art degree ("*Anna Meyer's Decision*" («*Reshenie Anny Mejer*»)), "*Platonic Charlotte*" («*Platonicheskaya Charlotta*»), "*Family Visit*" («*Rodstvennyj vizit*»), "*The Same Eyes*" («*Te zhe glaza*»), "*Ballet Libretto*" («*Baletnoe libretto*») and the series "*War Stories*" («*Voyennyje rasskazy*»). Their poetics is also characterized by the patterns found in stylized short stories and fairy tales: broad intertext (including autointertext), irony, transformation and unusual combination of genres, significance of details, encrypted hints and references to works and phenomena of world culture and facts of the author's biography, issues related to love and creativity. Despite the fact that this type of short stories has characteristics of mass literature (fascinating dynamic plot, patterned characters, familiar plot situations), in fact they are close to "high" (remarkable) literature: for the inexperienced public encrypted references in short stories are not noticeable, and thus the most important text layer in which its depth is revealed remains hidden. Of course, in this way M. Kuzmin played with the

reader, creating a kind of literary charade which could be solved only by an attentive audience with a demanding aesthetic taste.

Still, depth and complex poetics are not characteristics of all "from modern life" short stories. The results of analysis of the series *War Stories*" («*Voyennyje rasskazy*») proves it. Most of its works are based on a simpler fiction model. The greatest artistic value has *"Angel of the North Gate"* («*Angel severnyh vrat*») and *"Third Tuesday"* («*Tretij vtornik*») poetics of which (intertext (including autointertext), synthesis and genres transformation, irony) do not allow to interpret them exclusively as fiction with an interesting plot. The whole series is called *War Stories*" («*Voyennyje rasskazy*»), but its issues are far from war and peace; they relate to experiences, love, human relations with the world, i.e., military background becomes a decoration, an ornament, against which M. Kuzmin once again addresses important issues.

M. Kuzmin's later short prose created by him in the 1920s is represented by a small number of works which in this thesis are considered as fragmented short stories (*"Underground Streams"* («*Podzemnye ruch'i*»), *"Blue Nothing"* («*Goluboe nichto*»), *"Five Conversations and One case"* («*Pyat' razgovorov i odin sluchaj*») and a series of miniatures *"Stove in the bath (tiled landscapes)"* («*Pechka v bane (kafel'nye pejzazhi)*»). The poetics of these works reveals features inherent to the rest of the writer's short prose: intertextuality (including autointertextuality), references to cultural phenomena, his own works and the facts of his artistic and personal life. Compared to earlier short stories, in the series of miniatures and fragmented short prose dynamism and coherence of the external plot reduces while the role of motives, subjective beginnings (the narrator's impressions and general mood), on the contrary, increases. In later works, the narrator's irony becomes as acute as possible; eroticism is expressed openly, in contrast to previously created short stories in which it took forms of hints, hidden references and subtext. Analysis of M. Kuzmin's later works showed that they have the same features of poetics as the short prose of the writer in the whole, but in a marginal form. This testifies to M. Kuzmin's destruction of genre canons, poetics of the primitive and the absurd,

i.e., typological similarity to the poetics of the avant-garde not only in lyric poetry but also in short prose.

At this stage of the study we are sure to say that the prose work of M. Kuzmin in volume and significance correlates with his lyrics while short prose predominates over large genres. In contrast to lyrical works, M. Kuzmin's prose shows irony and absurdism more clearly, and, as a consequence, a post-symbolist (including pre-postmodern) author's view of the world and problems that the writer raised in his works is expressed more openly. Addressing to the genres of short prose allowed M. Kuzmin to expand opportunities for play and a creative experiment. Behind outward simplicity and lightness of the works created by M. Kuzmin there is an attempt to find answers to difficult philosophical questions concerning life and death, essence and nature of love, man's connection with higher forces and his relationship with the world and creativity. The feigned simplicity of the art form, in which search for answers to troubling questions is embedded is only one of manifestations of the author's subtle play, which as well is an integral part of both the poetics of M. Kuzmin's works and his consciousness and worldview.

The abovementioned facts determine the place of short prose by M. Kuzmin in the literary process of the "Silver age". It can be described as post-symbolist taking into account symbolists' artistic experience while it demonstrates as well the author's rejection and denunciation of their philosophical and aesthetic postulates. Still, demythologization degree, role of irony and play, balance between "high" (remarkable) and mass literature give grounds to characterize M. Kuzmin's short prose as post-symbolist (including pre-postmodern) and typologically similar to some features of avant-garde poetics.

**Key words: author's play, fairy tale, fragmentary prose, irony, M. Kuzmin, poetics, postsymbolism, premodernism, short prose, short story, stylization.**

## Список публікацій здобувачки за темою дисертації

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

#### *публікації у наукових фахових виданнях України:*

1. Полякова Е. О. Трансформація жанра життя в новелле М. Кузмина «Пример ближним» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2015. Сер. Філологія. Вип. 73. С. 226–229.
2. Полякова Е. О. «Специфика осмысления любовных коллизий “из современной жизни” в малой прозе М. Кузмина» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2016. Сер. Філологія. Вип. 75. С. 99–102.
3. Полякова Е. О. Особенности стилизации в новелле М. Кузмина «Мачеха из Скарперии» // Література в контексті культури: Зб. наук. праць. Вип. 28 / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. С. 204–211.
4. Полякова Е. О. Поэтика сказок Михаила Кузмина // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2019. Сер. Філологія. Вип. 81. С. 34–38.
5. Полякова Е. О. Между «высокой» литературой и беллетристикой: поэтика новеллы М. Кузмина «Балетное либретто» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2019. Сер. Філологія. Вип. 82. С. 36–39.

#### *публікація у періодичному науковому виданні держави-члена ЄС:*

6. Полякова Е. О. Поэтика новеллы М. Кузмина «Подземные ручьи» в контексте его малой прозы 1920-х годов // European Journal of Literature and Linguistics, 2020. № 2. С. 30–34.

#### *наукові праці у зарубіжних фахових виданнях*

7. Полякова Е. О. Новеллы М. Кузмина «Ангел северных врат» и «Третий вторник»: поэтика и место в цикле «Военные рассказы» // Вестник

Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Серия 3. Филология. Педагогика. Психология. Гродно, 2018. Т. 8. № 3. С. 23–29.

**Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

***друковані тези, що опубліковані у матеріалах наукових конференцій:***

8. Полякова Е. О. Поэтика новеллы М. Кузмина «Мачеха из Скарперии» // Література в контексті культури. Всеукраїнська наукова конференція: Матеріали. Дніпро: Арбуз, 2017. С. 26–27.
9. Полякова Е. О. Обманчивая простота беллетристики М. Кузмина (новелла «Те же глаза») // Потенційні шляхи розвитку науки: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції м. Київ, 24–25 вересня 2019 року. Київ: МЦНД, 2019. С. 47–48.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>18</b>
<b>РОЗДІЛ 1. Історія та актуальні питання вивчення творчості</b>	
<b>М. Кузміна.....</b>	<b>23</b>
1. 1. Основні етапи й аспекти вивчення поетики малої прози	
М. Кузміна.....	23
1. 2. Теоретична основа і методика дослідження .....	34
Висновки до 1 розділу .....	51
<b>РОЗДІЛ 2. Поетика стилізованих новел М. Кузміна .....</b>	<b>52</b>
2. 1. Поетика новел, стилізованих під античну літературу и прозу романтизму: «Тень Филлиды», «Рассказ о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Калле», «Флор и разбойник», «Невеста. Римский рассказ» .....	52
2. 2. Поетика новел, стилізованих під середньовічну прозу: «Пример ближним», «Два чуда», «Девственный Виктор. Византийский рассказ» .....	74
2. 3. Поетика малої прози, стилізованої під новели епохи Відродження: «Мачеха из Скарперии», «Хорошая подготовка».....	87
2. 4. Поетика новел, стилізованих під прозу сентименталізму: «Из записок Тивуртия Пенцля», «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер».....	97
Висновки до 2 розділу .....	106
<b>РОЗДІЛ 3. Поетика казок М. Кузміна.....</b>	<b>107</b>
3.1. Стилізація в казках М. Кузміна: «Принц Желание», «Рыцарские правила», «Шесть невест короля Жильберта», «Дочь генуэзского купца», «Золотое платье» .....	108
3.2. Особливості поетики та авторська гра в «казковому» циклі М. Кузміна: «Где все равны», «О совестливом лапландце	



и патриотическом зеркале», «Высокое окно», «Послушный подпасок» .....	124
Висновки до 3 розділу .....	131
<b>РОЗДІЛ 4. Белетристика М. Кузміна: між «високою» і масовою літературою .....</b>	<b>133</b>
4.1. Поетика новел М. Кузміна «з сучасного життя»: «Решение Анны Мейер», «Платоническая Шарлотта», «Родственный визит», «Те же глаза», «Балетное либретто».....	133
4.2. Поетика «Военных рассказов» М. Кузміна: «Ангел северных врат», «Третий вторник» .....	150
4.3. Поетика фрагментарної прози та мініатюр М. Кузміна: «Подземные ручьи», «Голубое ничто», «Пять разговоров и один случай», «Печка в бане (кафельные пейзажи)» .....	163
Висновки до 4 розділу .....	190
<b>ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....</b>	<b>193</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>202</b>
<b>ДОДАТОК. Список публікацій здобувачки за темою дисертації.....</b>	<b>222</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Сучасні дослідники все частіше звертаються до творчості Михайла Кузміна – одного з найбільш неординарних та епатажних представників «срібного століття» російської літератури й мистецтва. Найбільший інтерес літературознавців залучають стилізовані романи та повісті письменника (Н. Граматчікова [45], Н. Журавльова [64], Є. Козюра [79], О. Осипова [128]), а також його лірика (Л. Аносова [5], М. Богомолів [16, 20, 23], О. Неганова [122]), його ж драматургія й мала проза залишаються на периферії уваги дослідників [175, 192]. Частково така ситуація пов'язана з тим, що протягом довгого періоду ім'я письменника було забуто, а багато створених ним творів були загублені або друкувалися в літературних збірниках, що містили прозу різних авторів. Наприкінці минулого століття ситуація змінилася: у 1994 році вийшла збірка прози М. Кузміна «Подземные ручьи: Романы, повести, рассказы» під редакцією О. Пуріна [97], а в 1999 році – 3-х томне зібрання прози та есеїстики письменника під редакцією О. Домогацької та О. Певак [87, 88, 89], у яке, тим не менш, увійшли далеко не всі прозові твори М. Кузміна, особливо малих жанрів. Найбільш повним зібранням прози письменника залишається дев'ятитомник 1984–1990 років під редакцією Вол. Маркова [90], з коментарями, примітками й зазначенням дат написання творів. Оновлене зібрання творів у 6 томах [94], куди була включена лірика і проза М. Кузміна, вийшло в 2017 році, проте істотних змін у складі художніх текстів, що увійшли до нього, не відбулося.

Судячи з усього, М. Кузмін написав понад 80 творів малих жанрів, і тому такий об'ємний пласт творчої спадщини письменника заслуговує на ретельний аналіз й осмислення. Без вивчення специфіки малої прози М. Кузміна уявлення про його творчість залишається неповним і недостатнім. Є підстави вважати, що в малій прозі письменника його творча індивідуальність і новації виявляються не менш, ніж в поезії, великих прозових жанрах і драматургії.

Тому дослідження поетики малої прози М. Кузміна уявляється актуальним і необхідним етапом вивчення його творчості.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Роботу виконано в рамках наукової теми кафедри історії російської літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Актуальні проблеми методу, поетики і жанру російської літератури ХІХ–ХХІ століть» (номер державної реєстрації 0114U005619). Тему роботи затверджено на засіданні Вченої ради філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (протокол № 4 від 11 листопада 2016 року).

**Метою** дисертаційної роботи є з'ясування особливостей поетики малої прози М. Кузміна. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання:**

- узагальнити результати й окреслити перспективи дослідження малої прози М. Кузміна;
- узагальнити наукову літературу, присвячену теорії жанру, стилізації, інтертексту, міфопоетиці, функціям мотивів у літературному творі;
- визначити методіку аналізу поетики малої прози письменника;
- виявити особливості поетики, характерні для кожного з аналізованих творів М. Кузміна;
- на підставі результатів аналізу поетики запропонувати аргументовану інтерпретацію розглянутих творів й укладеної в них авторської концепції;
- визначити риси художньої структури, властиві малій прозі М. Кузміна в цілому;
- запропонувати типологію малої прози М. Кузміна;
- визначити місце й значення малої прози М. Кузміна в його творчості й літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століть.

**Об'єктом дослідження** є твори, репрезентативні для малої прози М. Кузміна 1907–1921 років, розглянуті в контексті його творчості й літератури межі ХІХ–ХХ століть.

**Предмет дослідження** – специфіка поетики малої прози М. Кузміна.

**Теоретико-методологічну основу** дисертаційної роботи становлять дослідження вчених, присвячені різним аспектам поетики твору й літературного процесу «срібного століття»:

- поетиці літературного твору як художньої цілісності (М. Гіршман [42], В. Жирмунський [62], Д. Ліхачов [103], Ю. Лотман [105], П. Палієвський [129], Б. Успенський [181], О. Чудаков [193]);

- міфопоетиці (З. Мінц [114], В. Полонський [139], А. Ханзен-Леве [186]);

- інтертекстуальності (Ю. Крістева [83], Н. Фатєєва [182]);

- інтермедіальності (О. Тімашков [173], Н. Тішуніна [176]);

- теорії мотиву й принципам мотивного аналізу літературного твору (Б. Гаспаров [36], І. Силантьєв [163], Л. Гармаш [35]);

- поетиці прози «срібного століття», у тому числі постсимволізму (С. Бройтман [27, 28], В. Келдиш [72], М. Козьменко [78], А. Мережинська [110, 111], І. Московкіна [120], Т. Пахарева [133], В. Страда [169] та ін.);

- поетиці творів М. Кузміна (М. Богомоллов [16, 19, 24], Н. Граматчікова [45], О. Єрмілова [56], О. Лавров і Р. Тименчик [99], О. Осипова [127] та ін.)

У дисертаційній роботі для вирішення поставлених завдань були застосовані методи цілісного, інтертекстуального, інтермедіального й мотивного аналізу, а також порівняльно-типологічний та описово-аналітичний підходи до дослідження літературного твору.

**Наукова новизна** результатів дослідження полягає в тому, що вперше:

- здійснено ґрунтовний аналіз поетики малої прози М. Кузміна;

- запропоновано інтерпретацію розглянутих творів письменника й укладеної в них авторської концепції;

- виявлено загальні риси, характерні для поетики малої прози письменника: високий ступінь іронії, інтертекстуальність (у т. ч. автоінтертекстуальність), парадоксальні поєднання культурних кодів, абсурд, відсилання до інших видів мистецтва, еротизм, лаконізм викладу, тенденція до циклізації та ін.

- виявлено різновиди малої прози М. Кузміна й запропоновано її типологію: стилізовані новели, літературні казки на новелістичній основі, белетристичні новели, фрагментовані новели й цикл мініатюр;

- уточнено місце й значення малої прози М. Кузміна в його творчості й літературному процесі кінця XIX – початку XX століть: виявлені особливості поетики дозволяють характеризувати її як постсимволістську (в т. ч. предпостмодерністську) і таку, що типологічно схожа з деякими рисами поетики авангарду.

**Теоретичне значення** дослідження полягає в характеристиці й уточненні уявлень про специфіку поетики творів малої прози М. Кузміна.

**Практичне значення** результатів дисертаційної роботи полягає в тому, що вони можуть бути використані при читанні курсу історії літератури кінця XIX – початку XX ст., спеціальних курсів і наукових семінарів за творчістю М. Кузміна у вишах, при укладанні підручників і навчальних посібників з історії російської літератури «срібного століття», а також для подальших досліджень творчості письменника.

#### **Апробація результатів дисертаційного дослідження.**

Дисертація в повному обсязі обговорювалася на засіданні кафедри історії російської літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Основні положення були викладені у вигляді доповідей на наукових конференціях: Міжнародна наукова конференція «Сучасність класики», присвячена пам'яті професора Р. М. Піддубної (м. Харків, вересень 2016 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (м. Харків, листопад 2016 р.); Міжнародна наукова конференція «Жанрологія, поетика і сучасні системи аналізу літератури», присвячена пам'яті В. Г. Зінченка» (м. Одеса, квітень 2017 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Література в контексті культури» (м. Дніпро, квітень 2017 р.); I Міжнародні Кронеберзькі читання «Античність – Класика – Сучасність» (м. Харків, лютий 2018 р.); Наукова конференція викладачів, аспірантів та співробітників філологічного факультету

Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна (м. Харків, травень 2019 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Потенційні шляхи розвитку науки» (м. Київ, вересень 2019 р.); Міжнародна наукова конференція «Історія та теорія літератури в сучасній філологічній епістемі (до 100-річчя з дня народження проф. М. Г. Зельдовича)» (м. Харків, жовтень 2019 р.).

**Публікації.** Результати дослідження знайшли своє відображення в семи статтях, опублікованих у спеціалізованих виданнях, та двох тезах доповідей.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел та одного додатка. Обсяг загального тексту дисертації становить 10,5 д. а., з них основного тексту 9 д. а. Список використаних джерел налічує 204 позиції.

**РОЗДІЛ 1.**  
**ІСТОРІЯ ТА АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ**  
**М. КУЗМІНА**

**1. 1. Основні етапи й аспекти вивчення поезики малої прози М. Кузміна**

Михайло Олексійович Кузмін відомий, перш за все, як екстраординарна, епатажна особистість, як поет і прозаїк, який один з перших уводив у літературу «срібного століття» еротику. Водночас сьогодні вже очевидний значно помітніший його внесок у розвиток російського мистецтва – у музику, драматургію й театр, а також у лірику й прозу. Остання становить чималу частку його творчої спадщини. Серед прозових жанрів, до яких звертався письменник, – романи, повісті, оповідання, новели, казки. Погляд на теми, висвітлені в них, настільки оригінальний, що М. Кузміну потрібні були нові форми й способи вираження. Це відразу було відзначено його сучасниками.

Дуже високо оцінивши талант М. Кузміна, Н. Гумільов уважав, що його проза, у тому числі й стилізована, веде своє походження, «помимо Гоголя и Тургенева, помимо Льва Толстого и Достоевского, прямо от прозы Пушкина» [48, с. 215], але не є наслідувальною або дилетантською. За словами Н. Гумільова, письменник «не стремится стилистическими трюками дать впечатление описываемой вещи; он избегает лирических порывов, которые открыли бы его отношение к своим героям; он просто и ясно, а потому совершенно, рассказывает о том и другом» [48, с. 215].

М. Волошин характеризував стиль творчості М. Кузміна як «изысканный, насыщенный, но опрозраченный. Есть культурная бессознательность в этом стиле. Он не сделан, не создан. Но он очень обработан, отшлифован» [34, с. 743]. М. Волошин зазначав, що в творах М. Кузмін, перш за все, виголошує свою індивідуальність, у якій дивним чином поєднується непоєднуване: «органический сплав исконно славянского с исконно латинским» [34, с. 743].

Власне, про те ж говорив і Є. Зноско-Боровський: «Кузмин <...> одинаково хорошо чувствует себя как в современном городе, так и в какой-нибудь деревушке вблизи Галикарнаса, в избе старообрядца или во дворце царя-язычника. С такой же легкостью меняет он и формы своих произведений и готов пользоваться как всеми изощренностями современной поэзии, так и сдержанной наивностью стародавних прозаических образцов» [66, с. 26]. У такій широті дослідник бачив не стільки літературну гру письменника, скільки «отражение его души, <...> тяготение его сквозь многогранность внешних отличий разглядеть одну жизнь, один дух» [66, с. 28].

Е. Голлербах вважав, що «для М. Кузмина не существует современности. Он то погружается мыслью в далекое прошлое, в милую старину, то углубляется в лабиринт личной, интимной жизни. Все его произведения, мечтательные и фривольные, игривые и жеманные, окутаны флером странной самоуглубленности, <...> это не философская интроспекция, не созерцание идей и символов <...>, а какой-то сон наяву, постоянный транс, коматозная истома» [44, с. 44]. Пафосом творчості письменника Е. Голлербах назвав любов до людини, зазначивши, що М. Кузмін дорожить любов'ю «к душе человеческой, к лику человеческому, к аромату человеческой индивидуальности» [44, с. 44]. Для М. Кузіна не характерні «мировые масштабы, притязания на титанические силы. Он весь погружен в секреты индивидуального обаяния, в сокровенные переживания личной жизни, – и здесь для него нет ничего мелкого, незначительного» [44, с. 44].

Б. Ейхенбаум називав прозу М. Кузіна «странной, непривычной, загадочной» [198, с. 348]. На його думку, творчість письменника тяжіє до традицій французької літератури (А. Реньє, А. Франса), авантюрного роману XVII–XVIII століть, до візантійського роману й звідти – до М. Лєскова. Дослідник також відзначав складність прози М. Кузіна, у якій можливі різні переходи: від відкритості до загадковості, від вишуканості до простуватості. Основним же пафосом прози М. Кузіна Б. Ейхенбаум вважав «наивный экстаз умиления и столь же наивный экстаз веселья и шутки» [198, с. 349].



Таким чином, творчість М. Кузміна, що цілком належить епосі «срібного століття», уявлялася екзотичною навіть його сучасникам. Тож не дивно, що за радянських часів вона тим більше виявилася чужинською, незрозумілою, не близькою читачам, і її було забуто майже до кінця ХХ століття. Проте, зрідка ім'я М. Кузміна все ж з'являлося на сторінках робіт літературознавців. Так, М. Бахтін зазначав, що новели письменника – «постсимволістські» і, у першу чергу, інтерес у читача викликає їхня фабула. На думку вченого, у прозі М. Кузміна герой, у якого відсутній характер, є носієм фабули: «Такая художественная концепция делает героя улегченным <...> Кузмин же до одного голого имени все же не низводит своего героя, но для него нет важного и неважного, он не знает этических проблем: пусть жизнь мной играет, не нужно различными идеями мешать легкой жизни. Вот такой герой и может прожить интересной жизнью» [12, с. 362]. М. Бахтін вважав таку особливість новел письменника «особым художественным заданием: пустота становится реакцией на сложность», і в цьому ж, на його думку, виявлялася «мудрость – в отсутствии догм, в легкой отдаче себя течению жизни» [12, с. 362]. М. Бахтін також вказував на конкретність, характерну для малої прози письменника: якщо реалістам подробиці слугували для збагачення художнього світу твору, то в М. Кузміна вони – «лишь непосредственное любование вещью. В этом нарочитом любовании – реакция на символистов, для которых вещь имеет смысловое значение» [12, с. 362–363].

Після тривалого забуття ім'я письменника з'явилося лише в 1972 році в статті Г. Шмакова «Блок и Кузмин». У ній вчений в основному характеризував поезію М. Кузміна, однак достатню увагу надав і його естетичним поглядам. Г. Шмаков вказав на те, що естетика письменника сформувалася в середовищі «Світ мистецтва»: «"Мирискусническая атмосфера" во многом воспитала в Кузмине пренебрежение гражданскими, религиозно-учительными и нравственными задачами русской литературы и определила его отношение к искусству как игре <...>» [196, с. 344]. Сочетание культур в творчестве писателя, несмотря на их пестроту и

разнонаправленность, ученый считал органичным: «<...> многие, подчас противоречащие друг другу величины (скажем, Лесков и Анри де Ренье или Пушкин и Д'Аннунцио) воспринимались Кузминым в сопряжении, совершенно органично, без тени эклектики, так как его "ценностей незыблемая скала" опиралась на целостное мировосприятие поэта» [196, с. 344].

Новий сплеск інтересу до творчості М. Кузміна виник наприкінці 1980-х років, а в 1990-х з'явилися серйозні дослідження. Так, О. Лавров і Р. Тименчик у статті «Милые старые миры и грядущий век» [99] висвітлювали деякі аспекти як поетичної, так і прозової творчості письменника. У їхньому числі науковці характеризували стилізаторські досліди М. Кузміна-романіста: «в них прелесть заключается в свободном звучании голосов различных культур, эстетических систем, в виртуозном использовании накопленных веками условных форм и приемов художественной выразительности. Книги, искусство, багаж культурных традиций для Кузмина – не что-то приобретенное, дополнительное, а первозданная, органическая субстанция» [99, с. 7]. Серед особливостей, властивих стилізаціям М. Кузміна, дослідники виокремили тяжіння до культурного та духовного синтетизму, поєднання в одному творі неповторного авторського стилю з моделлю впізнаваної художньої структури, при цьому не орієнтованої на конкретний зразок.

О. Єрмілова у статті «О Михаиле Кузмине» характерною рисою стилізації письменника назвала природність: «в ней нет нарочитости и самоценности, специального заострения читательского внимания на самой форме стилизованной речи» [56, с. 18]. Дослідниця зазначила, що М. Кузмін не прагнув створити художній світ за допомогою спеціальних, екзотичних слів, а дозволяв йому самостійно прийняти потрібну форму. О. Єрмілова писала: «Порою трудно бывает сказать, что перед нами – "стилизаторство" или "стилизм", воссоздается ли с максимальной добросовестностью и легкостью стиль, соответствующий изображаемой эпохе и определенному укладу жизни <...>, или же это и есть идеальное концентрированное выражение собственно кузминского стиля» [56, с. 18–19].

Г. Морев, відомий дослідник щоденників письменника, у статті «Казус Кузмина» [118] спробував підтвердити або розвінчати «міф» про М. Кузміна, створений його сучасниками. Почуття й переживання автора, які позначилися на сторінках зошита для особистих записів, учений виявив і в його творах. Серед основних особливостей творчої особистості письменника Г. Морев називає протейчність. Водночас, дослідник зауважує розбіжність М. Кузміна з символізмом, яка виявляється в тому, що «цена в литературе прихотливые "отблески" "человеческого", Кузмин устанавливает обратную символистской зависимость текстов жизни и искусства: он определенно считал, что именно физиология частного быта и его качество, конституируют поэтику его "книги жизни"» [118, с. 8].

О. Пурін у статті «О прекрасной ясности герметизма» [156] зосереджує увагу на тяжінні письменника до гностицизму, яке відзначали й інші дослідники (О. Лавров і Р. Тименчик [99], М. Богомолов [19]). Учений характеризує різницю між класичним і модерністським мистецтвом на прикладі творчості М. Кузміна, зокрема, говорячи про його прозові стилізації, які «следует считать "эллинистическими", "александрийскими" – то есть соотносящимися со своими литературными образцами так, как с трудом вычленимые составляющие синтетических богов позднего эллинизма соотносятся с классическими образами Зевса, Диониса или Гелиоса» [156, с. 729]. О. Пурін особливо акцентує увагу на тому, що стилізація слугувала письменнику способом вирішення важливих екзистенційних питань. Тому, на думку вченого, у своїй суті творчість М. Кузміна залишається глибоко гуманістичною. Підсумовуючи, дослідник вважає, що «творчество Кузмина органично вписывается в большое стилистическое единство прозы XX века, с ее отчетливой тягой к стилизационной игре, но игре прежде всего гармонической и музыкальной, значит – в конечном счете гуманистической» [156, с. 731].

М. Алексеев зауважує, що на прозу М. Кузміна традиційно дивляться «как на изящное, легкое и простое повествование, где вовсе не обязательно

искать глубины» [4, с. 6]. Однак «прекрасная ясность» – це спосіб приховати «нечто совершенно другое. Проза Кузмина оказывается неожиданно таинственной, изысканно-стилизованной, но не под ясность старинного повествования, а под мистические тексты. Но это происходит чаще всего на фоне едва ли не примитивности, открытой любому читателю популярного журнала» (тут і далі курсив мій – Є. П.) [4, с. 7]. Облік поміченого вченим сполучення таємничої глибини та естетичної вишуканості з удаваною зовнішньою примітивністю змісту і форми творів М. Кузміна уявляється вельми продуктивним для подальшого осмислення його творчої спадщини.

Великий внесок у вивчення життя і творчої спадщини М. Кузміна вніс М. Богомолов, який є автором робіт «Вячеслав Иванов и Кузмин: к истории отношений» [17], «Михаил Кузмин: статьи и материалы» [20], «Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха» [23]. У них учений висвітлює різні аспекти біографії поета і аналізує в основному лірику М. Кузміна. У статті «Любовь – всегдашняя моя вера» [16] М. Богомолов відзначає тісний взаємозв'язок життя й творчості письменника, а також акцентує увагу на тому, що М. Кузмін розумів мистецтво «чрезвычайно широко: <...> среди воспринимаемого и самостоятельно создаваемого – музыка, литература, театр в его различных формах... Не замкнутость на чем-то одном, а максимальная энциклопедичность как эстетических впечатлений, так и собственных опытов в искусстве определяют с тех пор и до конца жизни все творчество Кузмина» [16, с. 10].

Серед найбільш важливих тем творчості поета й прозаїка дослідник називає любов, пристрасть, мистецтво, релігію й смерть. Вчений вказує на те, що «смерть рано становится важнейшей составной частью мирозерцания Кузмина, включающего и регулярное переживание непосредственной близости собственного конца. <...> мир Кузмина все время включает в себя смерть не только как естественную завершительницу человеческого пути, но и как неожиданную спутницу, возникающую в самый неожиданный момент, подстерегающую человека и поэта в любой точке его пути» [16, с. 12–13].

Простежуючи творчий шлях М. Кузміна і зміни в світогляді, пов'язані як із зовнішніми обставинами й зміною етапів історії, так і з внутрішніми душевними пошуками й переживаннями, Н. Богомоллов зауважує, що навіть у післяреволюційний період письменник залишався вірним своїм естетичним принципам, а його творча діяльність відзначалася «единством собственной личности, не подчинившейся обстоятельствам даже столь трудной жизни, какой она стала в двадцатые – тридцатые годы» [16, с. 43]. Підсумовуючи, дослідник акцентує увагу на тому, що М. Кузмін, усе сильніше відчуваючи жорстокість світу, у своїй творчості втілює не темні й похмурі аспекти людських переживань, а «цельность, ясность, любовь, уверенность в успехе дела, жажду воскрешения» [16, с. 47].

У статті «Автобиографическое начало в раннем творчестве Кузмина» М. Богомоллов, аналізуючи деякі твори письменника (цикл «XIII сонетов», стихотворный сборник «Сети», повісті «Крылья» і «Картонный домик», роман «Нежный Иосиф» і др.), підкреслює, що «автобиографизм приобретает у Кузмина специфические свойства, делааясь средством художественного обобщения, а не внося в произведение “непереваренных” фрагментов реальности» [20, с. 118]. На думку вченого, без розгляду автобіографічного аспекту адекватно інтерпретувати тексти М. Кузміна не є можливим. Для читача ж розшифрування прихованих смислів, пов'язаних з біографією письменника, обертається залученням «в сложную игру повествовательных возможностей, обнажающих не менее сложную структуру самого текста, внешне кажущегося типичным образцом “прекрасной ясности”» [20, с. 150].

Вол. Марков у статті «Беседа о прозе Кузмина» [107] запропонував періодизацію творчості письменника й окреслив важливі аспекти, які можуть привернути увагу дослідників: проза поета, стилізовані твори тощо. Прозу письменника Вол. Марков називає «прозрачно-невесомой» і вважає, що її «так же “легко читать”, как и большинство его стихов (в том числе и “непонятных”», но, несмотря на общие со стихами темы и мотивы, она глубоко “прозаистична”, т. е. не переполнена тропами, как, скажем, “средняя” проза Пастернака,

не метрична, як проза Белого, не чересчур “чеканна”, як у Брюсова (который, кстати, больше стилизатор, чем Кузмин), не подчеркнута індивідуальна, як у Цветаевой» [107, с. 15].

Вол. Марков зазначив також особливості, які зближують твори М. Кузміна з творчістю інших письменників чи, навпаки, підкреслюють відмінність традицій. Так, А. Ремізова дослідник характеризує як «почти антипода» М. Кузміна, однак загальним для них виявляється пародійне начало в поезії й відхід від класичного для російської літератури психологізму. Традиції Пушкіна в М. Кузміна, на думку вченого, виявляються в «“французском” строении фразы, антипсихологизме, “литературности”, ироничности и намеренной незаконченности» [107, с. 12–13], відмінності ж полягають у тісній спаяності поезії й прози у М. Кузміна.

Розвиваючи думки Вол. Маркова, Дж. Барнстед вважає, що, у першу чергу, увагу слід приділити віршованим вставкам у прозових творах М. Кузміна, а потім з'ясувати роль інтертекстуальних зв'язків у створенні безпосередньо кузмінського світу емблем («Kuzminian world of avatars»), у якому індивідуальні споконвічні образи перероджуються, переходячи з одного твору в інший. Результатом цього стає розмивання меж між текстами, так само, як між літературою й реальністю. Крім того, дослідник зауважує, що в дореволюційній творчості М. Кузмін поставав окремо як поет і як прозаїк. Після 1916 року в його поезії й прозі все більше простежується чітка тенденція: твори сягають ранньої творчості за сукупністю художніх прийомів і сюжетних компонентів [201].

Відсилання до романів і повістей М. Кузміна містяться в роботах дослідників початку XXI століття: І. Антипиної «Концепция человека в ранней прозе М. Кузмина» [6], Г. Завгородньої «Стилизация в русской прозе XIX – начала XX века» [65], Н. Журавльової «Художественные функции стилизации в романе серебряного века» [64], Н. Граматчікової «Игровые стратегии в литературе “серебряного века” (М. Волошин, Н. Гумилев, М. Кузмин)» [45], О. Осипової «Жанровые модификации в прозе “серебряного века”:

Ф. Сологуб, В. Брюсов, М. Кузмин» [128], Широковой В. В. «Художественный мир “Приключений Эме Лебефа” и “Путешествия сэра Джона Фирфакса” по Турции и другим замечательным странам» [195] и др.

І. Антипіна, аналізуючи стилізовані романи «Приключения Эме Лебефа» і «Подвиги великого Александра», приходять до висновку, що поетика стилізацій М. Кузміна залежить від його світоглядних установок: «Главную задачу человека и художника он видел в полном, органическом усвоении культуры. Поэтому применительно к прозе М. Кузмина нельзя говорить о стилизации как воспроизведении “чужого” стиля. Игровое начало, присущее стилизации, у него осуществляется нетрадиционно: он играет с читателем в стилизацию, творчески переосмысливая то, что однажды уже было осмыслено искусством. Поэтому и возникает потребность в стилизации: “воспитательный”, авантюрный, греческий романы изображали жизнь героев, в творчестве Кузмина они сами становятся героями» [6].

Н. Журавльова на прикладі аналізу роману «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» демонструє, як метод М. Кузміна виходить за рамки символізму й іронічно висвітлює його: «Взгляд М. Кузмина на символизм, воплощенный в романе <...>, представляет собой взгляд с позиции максимального философско-эстетического остранения. Предметом рефлексии в этом романе являются не “частные” символистские мифы, а символистское миропонимание в целом, которое, по мнению М. Кузмина, уже не является адекватным новой реальности» [64].

Н. Граматчікова характеризує стилізації як завершальний етап розвитку «первинних» текстів, яким М. Кузмін подарував «друге дихання». Серед загальних особливостей творчості поета й прозаїка дослідниця називає зміну масок, естетизацію дійсності й «погруженность в символический мир культуры» [45, с. 182]. На думку Н. Граматчікової, письменник не стільки змінює основу своєї творчості, скільки трансформує жанр. Його стратегію життєтворчості можна схарактеризувати як «обилие масок при неизменности базовых принципов существования» [45, с. 181].

О. Осипова, досліджуючи романи письменника «Подвиги великого Александра» и «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро», акцентує увагу на тому, що вибір жанру багато в чому залежить від культурної епохи й співзвучний їй. До появи нового жанру приводить тип конфлікту, який, як відомо, на межі століть істотно змінився. Так, модернізм зажадав нових форм для вираження авторської позиції та особистісних переживань: «В основе любого жанра остается определенная устойчивая конструкция, обеспечивающая его конвенциональность, но новое мировоззрение определяет новый тип конфликта, который в свою очередь обуславливает особую сюжетную схему, мотивно-образные элементы, повествовательную доминанту произведения, тип героя, что в итоге приводит к существенному изменению жанрового канона» [128, с. 378]. Творчість М. Кузміна не стала винятком. Більше того, О. Осипова об'єднує два його романи в єдиний цикл на основі того, що вони «демонстрируют возможности метаметода, в основе которого лежит синтез жанров и стилей разных эпох» [128, с. 378].

Завдяки тому, що інтерес до творчості М. Кузміна останнім часом значно збільшився, дослідники стали надавати більшу увагу деталям і лінгвістичним аспектам його творів [37, 162], що розширило можливості їх інтерпретації. Незважаючи на те, що думка про не стилізовані прозові твори М. Кузміна як про найслабшу частину його мистецької спадщини до цього часу не спростована, учені все ж звертаються до розповідей «з сучасного життя» [130] і казок [121]. В основному дослідники зосереджують увагу на деяких аспектах поетики творів (особливості циклізації, проблеми жанру, інтертекстуальність, автоінтертекстуальність тощо). Так, В. Топоров, аналізуючи прояви «петербурзького тексту» в ліриці й прозі М. Кузміна, підкреслював, наскільки важливо «вскрыть именно этот “мерцающий” код языка кузминской прозы, понять, что с его помощью описывается не сама реальность, внеположенный искусству мир, но “узор” этого мира, преображенного в творчестве. “Реальности” Кузмина сомнительны и обманчивы, надежны лишь “узоры”,



высвобождающие образы искусства из-под власти “реальной” пространственно-временной необходимости» [179, с. 17].

Л. Панова, як й інші дослідники [179, 201], у своїх роботах неодноразово підтверджує особливість текстів М. Кузміна, вдало помічену ще Б. Ейхенбаумом: «Когда кажется, что Кузмин “изображает”, – не верьте ему: он загадывает ребус из современности» [198, с. 350]. Л. Панова вказує на те, що розгадку цього ребуса письменник навмисно залишив у таких елементах тексту, як «имена собственные; тот или иной нарочитый “просчет” в дизайне, в частности, отдельные слова, детали и даже персонажи, немотивированные сюжетом; временные и прочие нестыковки» [130, с. 376].

Повісті М. Кузміна «з сучасного життя» («Крылья», «Картонный домик» и др.) сприймалися сучасниками неоднозначно, що частково пов'язано з автобіографічністю творів, яка захоплювала публіку більше, ніж їхня філософська проблематика й художнє втілення. Стилiзовані ж повісті («Приключения Эме Лебефа», «Повесть о Елевсиппе, рассказанная им самим» и др.) і для сучасників письменника, і для наступних поколінь читачів і дослідників літератури більший інтерес мали з точки зору їхньої художньої цінності. Тим часом, саме осмислення ідейно-художньої концепції першої повісті М. Кузміна «Крылья», яку сам автор називав романом, є найважливішим ключем до розуміння особливостей свідомості письменника і його художнього світу. І. Антипіна зазначає, що «В этом романе формируются основные параметры художественного мира М. Кузмина, центром которого является непрерывный духовный рост человека, опредмеченный движением в пространстве» [6], а М. Богомоллов указує на те, що цей твір побудовано «как едва ли не философски рассудительный трактат о различных формах и природе любви» [19, с. 399–400].

Таким чином, уже в ранніх повістях М. Кузміна позначена проблематика, до якої згодом письменник буде неодноразово повертатися, як у ліриці й романах, так і в малій прозі. Крім того, художня своєрідність поетики повістей «з сучасного життя» не обмежена яскраво вираженою

автобіографічністю й тематикою, що епатує, укладеною в «просту» форму: «Острота диалогов, пластичность описаний, резкие сюжетные переломы, афористичные реплики героев создавали дополнительное обаяние этой ветви его прозы, которая продолжалась и позже – в «Высоком искусстве», «Нежном Иосифе», «Покойнице в доме», «Плавающих путешественников» и пр.» [19, с. 400].

Таким чином, незважаючи на те, що багато дослідників уже визнали естетичну цінність прози М. Кузміна, а стилізаторські досвіди письменника в рамках жанру роману за правом віднесли до кращої частини його творчої спадщини, цілісне уявлення про його прозу досі не створене, оскільки багато його новел і казок залишилося поза сферою особливої уваги вчених. З цієї ж причини неповним залишається уявлення про особливості стилізації в прозі М. Кузміна, а також про специфіку поетики й художньої цінності його не стилізованої прози («Военных рассказов», новел «з сучасного життя» і т. п.). Саме тому метою цієї роботи є аналіз поетики всього основного корпусу малої прози М. Кузміна – його стилізованих і не стилізованих новел, казок, фрагментарної прози й мініатюр, створених в 1900-х–1920-х роках. Проведене дослідження дозволить розширити уявлення про художній світ М. Кузміна, глибше зрозуміти індивідуальність його особистості й точніше визначити значення його творчості для епохи «срібного століття». Фундаментальною основою для такого дослідження можуть слугувати як результати вивчення поетики лірики, романів і повістей М. Кузміна, у тому числі, виявлені продуктивні ракурси її розгляду, так і сучасний рівень теорії і методики аналізу та інтерпретації художніх текстів.

## **1. 2. Теоретична основа і методика дослідження**

В основу дослідження поетики малої прози М. Кузміна доцільно покласти методику цілісного аналізу літературного твору, розробка якої почалася ще в літературознавстві 1960–1970-х років Д. С. Лихачовим [103], Ю. М. Лотманом [105], П. Палієвським [129], Б. О. Успенським [181],

М. М. Гіршманом [42], О. П. Чудаковим [193] та ін., і, збагачуючись новими аспектами, досить продуктивно здійснюється до цього часу. Вихідною точкою і фундаментальною основою для такого типу аналізу стало уявлення вчених про те, що «внутренний мир произведения словесного искусства обладает известной художественной целостностью. Отдельные элементы отражённой действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некоей определённой системе, художественном единстве» [103, с. 74].

Мистецтво є одним із способів пізнання світу, отже, для його функціонування потрібна специфічна мова. Мистецтво – це «особое средство коммуникации, – писав Ю. М. Лотман, – особым образом организованный язык» [105, с. 18]. Повідомлення цією мовою й розглядаються в якості текстів. Література перетворює потік інформації, що виходить із навколишнього світу, в організовану, уже вторинну систему. Причому, чим складніше характер інформації, тим вище ступінь складності її передачі. Таким чином, для розуміння змісту необхідно аналізувати і формальну сторону твору мистецтва.

Якщо твір – це якась структура, то вона складається з елементів (рівнів, або шарів). О. П. Чудаков розумів багатошаровість словесно-художньої системи як співвідношення матеріалу (фактів, подій, відібраних письменником) і форми його організації [193]. При цьому, на кожному рівні тексту, як правило, виявляється щось спільне, якийсь єдиний принцип організації, який О. П. Чудаков назвав ізоморфізмом. Саме це й забезпечує цілісність літературного твору, скріплюючи воедино всі елементи: як формальні, так і змістовні.

Нові уявлення про поетику літературного твору відображені в колективній праці вчених ІМЛІ РАН «Теория литературы. Том II. Произведение» (2011) [170]. Розвиваючи й підсумовуючи міркування попередників про літературний твір як феномен, автори тому характеризують становлення поняття «художня цілісність», внутрішню організацію твору (від заголовка й епіграфа до фабули й сюжету, а також цитат та інших

інтертекстуальних елементів), методологію аналізу та інтерпретації твору [170].

При дослідженні малої прози М. Кузміна необхідно враховувати особливості літературного процесу межі XIX–XX століть і розглядати його твори в контексті епохи «срібного століття». Так, ще З. Г. Мінц помітила, що важливу роль у створенні художніх текстів цієї епохи грав символ, і саме він лежав в основі неоміфологічного мистецтва межі XIX–XX століть: «Согласно Вяч. Иванову, символ – составная часть мифа, но такая, которая, и оторвавшись от целого, сохранила в себе память об этом целом. <...> отнесенность символа к мифу (мифам) порождает его бесконечную, по существу, многозначность» [114, с. 85]. С. С. Аверінцев теж відзначав зв'язок символу й міфу, з одного боку, і символу й художнього образу, з іншого: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости <...> он есть знак, наделённый органичностью мифа и <...> многозначностью образа» [1, с. 155].

Символ близький до міфу, але його структура більш «стиснута». Як писала З. Г. Мінц, в образах-символах мистецтва «могли зашифровуватися не только их бесконечные "соответствия" другим явлениям и образам, но и *их собственное прошлое и будущее, их история – "сюжет" их развития*» [114, с. 86]. У тексті з'являються згорнуті метонімічні знаки цілісних сюжетів, які З. Г. Мінц назвала міфологемами. Вони стають однією з основних особливостей поетики неоміфологічних творів. До міфологем належать також цитати й ремінісценції. Таким чином, текст насичується вже відомими читачеві сюжетами, образами й творчо переосмислюються автором, набуваючи все нових і нових значень.

Схарактеризоване З. Г. Мінц явище має стосунок до сфери інтертекстуальності, яка теж є особливістю прози XX століття. Поняття інтертексту й інтертекстуальності в 1967 році ввела теоретик постструктуралізму Ю. Крістева [83], переосмисливши й розширивши основні ідеї роботи М. Бахтіна «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924). У ній вчений зауважив, що

художник стикається не тільки з даною йому дійсністю, але й веде постійний «діалог» з уже наявною та сучасною літературою. Ідею Ю. Крістєвої підтримали й розвинули інші теоретики структуралізму й постструктуралізму (Р. Барт, Ж. Лакан, Ж. Дерріда, М. Фуко та ін.), ототожнюючи з текстом свідомість людини. Таким чином, будь-яке явище в сфері культури (історія, суспільство й сама людина, мистецтво, література) стало сприйматися як текст.

Художній текст не може існувати ізольовано, поза зв'язком з іншими текстами. Найчастіше авторський текст виникає як відгук на будь-які інші, більш ранні твори й виявляється «палімпсестом» (Ж. Женетт), у якому нові думки, ідеї з'являються тільки поверх попередніх. Співвіднесеність художнього тексту з іншими, завдяки яким він набуває семантичної насиченості та ідейної повноти, називається інтертекстуальністю [182]. Узагальнивши наявні концепції інтертексту, Н. О. Фатєєва запропонувала класифікацію інтертекстуальних елементів, на яку ми будемо спиратися у своїй роботі.

Слідом за попередниками, Н. Фатєєва розрізняє інтенціональний (запланований самим автором), іманентний (визначений текстом) і рецепційний (залежний від свідомості, що інтерпретує) типи інтертексту. Крім того, вона виокремлює такі типи взаємодії текстів: «1) **інтертекстуальность** как “соприсутствие” в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т. д); 2) **паратекстуальность** как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу; 3) **метатекстуальность** как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст; 4) **гипертекстуальность** как осмеяние или пародирование одним текстом другого; 5) **архитекстуальность**, понимаемая как жанровая связь текстов» [182, с. 121]. При дослідженні малої прози М. Кузміна всі ці види інтертексту, а особливо останній (у вигляді стилізації та гри з чужим жанром), викликають особливий інтерес [182, с. 149–150].

Однією з характеристик епохи модернізму є синтез різних видів мистецтва, який виявився і в творчості М. Кузміна. У зв'язку з цим необхідно

враховувати теорію інтермедіальності, яка активно розробляється в сучасному літературознавстві. Термін «інтермедіальність» був уведений О. Ханзеном-Льове ще на початку 1980-х рр., а сама ідея полягає в тому, що «пересекающиеся в тексте “слова” могут быть выражены не только словами, но и любым другим элементом художественной формы – звуком, цветом, объемом и т. д.» [173, с. 7]. Основна відмінність інтермедіальності від інтертекстуальності полягає в тому, що взаємодія між текстами не обмежена одним видом мистецтва. Н. Тішуніна вказує на те, що «в узком смысле интермедиальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И, наконец, интермедиальность – это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями являются художественные образы или стилистические приёмы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер» [176, с. 153].

Важливою складовою художніх текстів, створених на межі XIX і XX століть, стає мотив. За Б. М. Гаспаровим, який здійснив мотивний аналіз творів О. Блока, М. Булгакова, Б. Пастернака та ін., у ролі мотиву може виступати «любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами (“персонажами” или “событиями”), здесь не существует заданного “алфавита” – он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру» [36, с. 30–31].

І. Силантьєв, спираючись на історію вивчення і різні теорії мотиву в працях Б. М. Гаспарова, Б. В. Томашевського, Г. В. Краснова, І. В. Роднянської та ін., характеризував мотив як: «а) эстетически значимую повествовательную единицу, б) интертекстуальную в своем функционировании, в) инвариантную в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантную в своих событийных реализациях, г) соотносящую в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками» [163, с. 96]. Іноді розрізняють поняття мотиву й лейтмотиву: мотив може повторюватися як у тексті, так і за його межами, лейтмотив же обмежений рамками одного твору.

З мотивом пов'язаний феномен підтексту, який відзначається в тексті як семантично значущий, розосереджений повтор будь-якого елемента художньої структури. Т. І. Сильман давала таке його визначення: підтекст – «это невыраженное словами, подспудное, но осязаемое для читателя или слушателя значение какого-либо события или высказывания в составе художественного произведения» [165, с. 84]. Дослідниця зазначала таку особливість підтексту, як прикріпленість до мовної матерії, зокрема, до лексичного значення слів. Але, поступово розвиваючись, підтекст переходить і на більш складні рівні. При цьому підтекст може бути включений і в композиційні зв'язки літературного твору.

У поезії творів російської літератури кінця XIX – початку XX століть можна знайти й феномен художнього абсурду, що виявляється в різних формах, серед яких алогізм, парадокс, гротеск, антиномія, метаморфоза, принципи асоціативності і випадковості та ін. [153, с. 7–8]. О. Буреніна характеризує абсурд як «Разрушение в художественном тексте логических и ассоциативных связей, ведущее, с обыденной точки зрения, к бессмыслице и вместе с тем стимулирующее столкновение смыслов и порождение новых» [153, с. 7]. У малій прозі М. Кузміна, як буде показано в нашому дослідженні, різновиди абсурду, зокрема, парадокси, несуть істотне навантаження, яке

розширює можливості інтерпретації художнього тексту. Для М. Кузміна ж звернення до абсурдистських прийомів дозволило творчо експериментувати, вести гру з читачем і знаходити нові форми для втілення ідейно-художнього задуму.

Як показали дослідження, одним з важливих явищ у російській літературі межі ХІХ–ХХ століть стало перетворення її жанрової системи [27]. На перший план вийшли малі жанрові форми (оповідання, новела, казка, мініатюри, фрагменти і т. п.), які істотно модифікувалися. Стаючи все більш лаконічними, вони нарощували внутрішню семантику завдяки неоміфологізму, символізації, інтертексту, мотивній структурі та іншим елементам поетики [27]. Серед факторів, які вплинули на структуру й зміст літературних творів межі століть, слід також назвати стилізацію [78]. В. Келдиш відніс «восприятие образных языков различных эпох, широко распространенное стилизаторство» [75, с. 52] до характерних рис мистецтва «срібного століття».

Аналізуючи стилізовані новели М. Кузміна, необхідно виявити форми і функції стилізації на різних рівнях їхньої художньої структури – оповідності, хронотопу, предметного світу, сюжету, системи персонажів і, нарешті, жанрової моделі твору. На цій підставі слід усвідомити роль стилізації при втіленні авторського задуму й вираженні його авторської концепції. Усе це дозволить запропонувати можливі інтерпретації розглянутих новел М. Кузміна.

К. А. Долінін розрізняв два типи стилізації. У широкому сенсі стилізація – це «намеренная и явная имитация того или иного стиля (стилистики), полное или частичное воспроизведение его важнейших особенностей» [51, с. 180]; у вузькому сенсі термін «стилізація» позначає особливий тип «авторской речи <...>, ориентированной на определенный литературный стиль, в противоположность сказу, который воспроизводит внелитературные жанровые и речевые формы» [51, с. 180]. Для В. Халізева «стилизация – это намеренная и явная ориентация автора на ранее бытовавший в художественной словесности стиль, его имитация, воспроизведение его черт



и свойств» [185, с. 283]. На думку вченого, стилізація була одним із поширених творчих прийомів у мистецтві «срібного століття». М. В. Козьменко і Д. М. Магомедова вважають, що жанрова стилізація можлива за умови сприйняття жанрової структури як особливої «мови», що передбачає «достаточно далекую дистанцию между современными жанровыми предпочтениями и традицией бытования воспроизводимого жанра. Такую дистанцию может дать <...> принципиально другая культурная эпоха (чужая национальная культура с собственной жанровой системой)» [78, с. 243–244].

При аналізі поетики малої стилізованої прози М. Кузміна необхідно враховувати і те, як він сам тлумачив стилізацію. З точки зору М. Кузміна, стилізація – «это перенесение своего замысла в известную эпоху и облечение его в точную литературную форму данного времени. Так, к стилизации мы отнесем "Contes drolatiques" Бальзака, "Trois contes" Флобера (но не "Саламбо", не "Св. Антония"), "Le bon plaisir" Анри де Ренье, "Песнь торжествующей любви" Тургенева, легенды Лескова, "Огненного ангела" В. Брюсова, но не рассказы С. Ауслендера, не "Лимонарь" Ремизова» [89, с. 9]. За своєю суттю таке розуміння близьке до тлумачення терміна «стилізація» М. В. Козьменко і Д. М. Магомедової, а також має точки дотику з усіма іншими наведеними визначеннями.

Оскільки об'єктом нашого дослідження є новели, літературні казки, фрагментарна проза й мініатюри М. Кузміна, необхідно враховувати результати вивчення цих жанрів. Усі вони, як правило, належать до малої прози, відрізняючись від повісті і роману обсягом і ступенем семантичної концентрованості. Існує безліч досліджень з історії і теорії цих жанрів, проте до цього часу вони викликають суперечки літературознавців. Найбільша кількість розбіжностей виникає з приводу співвідношення жанрів оповідання і новели. Б. Томашевський уважав новелу російським аналогом розповіді [178]. В. Байкель звернув увагу на те, що в книзі «Русская новелла» (1984) Бодо Зелінський підкреслював: з початку ХІХ століття «новелою» в російській культурі називали зарубіжні твори, а жанр творів російських авторів

характеризували як «повість» і «оповідання» [9, с. 155]. На думку ж самого вченого, термінологічна плутанина у вживанні понять «новела», «оповідання» і «повість» пов'язана, перш за все, з тим, що «эти термины в XIX веке определяли в большей степени содержательную сторону произведения, а в XX отражали объем жанра» [9, с. 156].

На сучасному етапі розвитку літературознавства новелу виділяють як самостійний жанр. Генетичні витоки новели – в анекдоті, казці, байці [109], а сам цей жанр виник в епоху Відродження. На думку Є. М. Мелетинського, найважливішими ознаками новели є стислість, семантична ємність й особливості композиції, що дозволяють відокремити цей жанр від великих епічних форм (роману і повісті). Учений зауважив: «Краткость коррелирует с однособытийностью и со структурной интенсивностью, концентрацией различных ассоциаций, использованием символов и т. д. Все это в принципе ведет и к ярко выраженной кульминации в виде поворотного пункта композиционной "кривой"» [109, с. 4].

Оскільки одним з витоків новели є анекдот, їй властива установка на казус і несподіваний фінал. Однією з головних її особливостей є наявність пуанта і пов'язаного з ним принципу кумуляції: «<...> пуантом, как правило, называют финальную перемену точки зрения (героя, читателя) на исходную сюжетную ситуацию, причем этот поворот может быть связан с новым, неожиданным событием, которое явно противоречит логике предшествующего сюжетного развертывания. Кумуляция же – немотивированное (последующее событие не проистекает по необходимости из предыдущего) и нарастающее (приближающее к катастрофе) нанизывание-присоединение друг к другу однородных событий и персонажей, наделенных аналогичными функциями» [153, с. 18]. За допомогою кумулятивного сюжету новела «создает новое видение житейской ситуации, убеждая в то же время читателя в неполноте и относительности готовых норм и моральных критериев» [153, с. 21].

Літературна казка – це «литературный эпический жанр в прозе или стихах, опирающийся на традицию фольклорной сказки» [102, с. 459]. Він поєднує народні традиції з рівнем розвитку сучасної авторів літератури (епохи романтизму, реалізму, модернізму і т. д.). Тому при дослідженні казок М. Кузміна необхідно враховувати своєрідність літературних казок «срібного століття», контекст новелістики письменника і його творчу індивідуальність. Зокрема, слід враховувати результати вивчення своєрідності інваріантної жанрової моделі літературної казки «срібного століття». Так, на думку Г. Орлової, жанр казки був відповідним способом для реалізації тенденцій, характерних для культурної епохи, зокрема, індивідуальної міфотворчості, який виявлявся в створенні стилізацій, трансформації відомих сюжетів і жанрових форм. Казковий жанр також дозволяв авторам утілювати матеріал в ігровій формі.

Серед особливостей, властивих модерністській казці, Г. Орлова називає «использование традиционных жанровых маркеров (узнаваемых элементов сказки, таких как волшебные герои или предметы, характерные сюжетные ходы и т. п.)» [127, с. 522]; інтерес «к миру детства в его противопоставленности обыденной, “взрослой” реальности» [127, с. 526]; «использование большого спектра жанровых разновидностей» [127, с. 531]; «вкрапления элементов других жанров (или даже смешение жанров)» [124, с. 532]; «интерес к контексту чужой культуры» [127, с. 534]; «попытка философского осмысления картины мира» [127, с. 536].

Як буде показано в нашому дослідженні, деякі твори М. Кузміна, зокрема, створені ним у 1920-х роках, являють собою фрагментарну прозу й циклічні єдності, що складаються з мініатюр. У цей час у світовій літературі тенденція до фрагментарності стала вельми поширеною й виявилася як у ліриці (Т. Еліота, поетів-дадаїстів), так і в прозі (Дж. Джойса, А. Роб-Гріє і ін.) [11]. Звернення до мініатюри і фрагмента було характерним і для російської літератури. Подібні зразки створювали І. Бунін, О. Ремізов,

В. Розанов, Ф. Сологуб, Д. Хармс, В. Хлебніков і багато інших письменників «срібного століття» [11].

У сучасному літературознавстві єдиного визначення поняття «фрагмент» немає, воно досить умовне. К. Кобрин характеризує його як «Все, что угодно, не являющееся “целым”». Содержание понятия “фрагмент” рождается из оппозиции понятию “целое” (или просто той гулкой бесконечности, в которую закутано это слово). В остальном фрагментом может быть что угодно и какого угодно размера» [76]. А. Фаустов зазначив, що фрагмент практично ідентичний незавершеним творам, а також жанрам, для яких властива композиційна компактність висловлювання (наприклад, афоризмам). Дослідник вказав на такі особливості фрагмента, як його тяжіння до щоденникової форми, тісний зв'язок з біографічним контекстом, орієнтацію на автора й близьке йому коло читачів [183].

Незважаючи на те, що термін «мініатюра» вперше з'явився близько століття тому, однозначного визначення явища, яке ним позначається, і самого поняття досі не існує. Сучасні вчені вивчають різні аспекти жанру мініатюри на матеріалі творів російських письменників XIX і XX століть [38, 55, 70, 125, 126]. Так, Б. Орлицький запропонував уважати прозаїчну мініатюру й вірш у прозі синонімічними поняттями і дав їм таке визначення: «Прозаическое произведение, занимающее одну-две книжные страницы, т. е. соответствующее представлению о стихотворном тексте как визуально обозримом объекте. Однако в каждом конкретном случае ориентиром <...> должен служить в первую очередь авторский опыт» [126, цит по: 113]. О. Геймбух, кажучи про жанрову природу мініатюри, зазначила: «Лирическая прозаическая миниатюра включает, преобразуя, такие жанры, как эссе, очерк, зарисовку, сценку; афоризмы, сентенции, пословицы; диалоги, притчи, видения; лирическую автобиографию, дневниковые записи и т. д.» [38, с. 6].

Г. Мінакова, детально досліджуючи прозаїчну мініатюру в російській літературі першої третини XX століття, характеризує її як своєрідну жанрову форму, яка не володіє однозначною суворою системою ознак жанру, проте

зберігає внутрішню цілісність і завершеність. Ключовою ознакою мініатюри Г. Мінакова називає «*стремление к “сгущению смысла”*», сопровождающееся определенными приемами. Сжатие текстов происходит без ущерба для смысла и реализации идеи, напротив, «сжатие объема» способствует укрупнению детали и усиливает многосоставность ее функции, <...>. Результатом таких процессов оказывается *отказ от сюжета или, во всяком случае, уменьшается его роль*» [113, с. 36]. Дослідниця зазначає, що мініатюрі властива імпресіоністичність, оскільки автор прагне не відобразити побачене, а передати своє враження від нього: «<...> через метонимически поданные “портреты” и/или пейзажи передать внутренний мир не объекта изображения, а воссоздать образ “воссоздающего”, который приобретает черты лирического героя» [113, с. 37]. Як і фрагменти, мініатюри тяжіють до циклізації, збагачуючись додатковими смислами. Але оскільки, на відміну від фрагмента, мініатюра відрізняється цілісністю й завершеністю, у середині циклу вона залишається більш самостійним твором.

Оскільки один із розділів дисертаційної роботи присвячений дослідженню поетики белетристичної малої прози М. Кузміна, вважається необхідним схарактеризувати особливості літератури подібного типу. В. Кривонос характеризує белетристичну літературу як протиставлену класичній («т. е. области литературных шедевров» [82]) за певними параметрами. До таких дослідник відносить використання готових сюжетних схем і їх тиражування; тяжіння до шаблонних прийомів оповідання; фігурування відомих персонажів, що втілюють характерні ознаки соціального середовища, професії або соціального статусу, що обумовлює обмежену варіативність прояву їх індивідуальності; пріоритетність групового начала над індивідуально-творчим [82, с. 31]. В. Кривонос вказує на те, що белетристика як літературне явище заслуговує на особливе осмислення й вивчення, однак не розмежовує белетристику й масову літературу.

На думку І. Гурвича, белетристика, хоча й володіє меншим ступенем художності, ніж «висока» література, усе ж «объемнее и сложнее "легкого

чтения"» [49, с. 4]. Така література не прирівнюється до низькопробної, «тривіальної», проте в деяких аспектах перетинається з нею. З точки зору вченого, белетристика ХІХ століття була органічною частиною літератури, яка особливим чином відтіняла її «високі» шари. Разом із тим І. Гурвич зазначив, що найбільша кількість белетристичних творів ХІХ століття була створена в прозовій формі. Дослідник також звернув увагу на те, що «Беллетрист не притязает на крупное обобщение, ему довольно характерности "местного" масштаба» [49, с. 29]. Тому для письменників-белетристів при створенні образів важливе «исторически фиксированное, социальное конкретное, наличное <...>. Беллетристический образ репрезентативен – постольку, поскольку обычно представляет среду, уклад, профессию и т. п.» [49, с. 29].

Для нашого дослідження найбільш продуктивною уявляється концепція М. Черняк, яка вважає, що в сучасному літературознавстві белетристика трактується як «серединне» поле літератури, проміжна ланка між «високою» й масовою літературою, і при цьому не тотожна останній. Хоча матеріалом для дослідження М. Черняк слугувала сучасна література, виділені нею особливості співвідносяться з особливостями белетристики ХІХ століття, зазначеними І. Гурвич. До особливостей белетристики М. Черняк відносить цікавість і захопливий сюжет; наявність детективної, мелодраматичної або авантюрної інтриги; створення ефекту «впізнаваності»; поглиблення в людську психологію; тенденцію до ускладнення внутрішнього світу персонажів (на відміну від абсолютно статичних і шаблонних героїв масової літератури) [190].

Дослідниця також зазначає, що белетристика «обычно апеллирует к общепринятым моральным и нравственным ценностям, поднимает вечные вопросы любви, семейных отношений, дружбы, предательства, поиска героем своего пути и т. д. Со временем, в большинстве случаев, беллетристические тексты теряют свою актуальность и выпадают из читательского обихода. Если классическая литература открывает читателю новое, то беллетристика, как

правило, подтверждает известное и осмысленное, удостоверяя тем самым достаточность культурного опыта и читательских навыков» [190].

Досліджуючи поетику малої прози М. Кузміна, також враховуємо, що свої перші літературні твори він почав публікувати в 1905 році, коли символізм уже оформився і став домінуючим художнім методом у російській літературі того періоду. Трохи пізніше з'явилися передумови кризи символізму і, частково, його вичерпаності, тому поети й письменники почали шукати нові художні форми й засоби для втілення свого задуму, трансформуючи або руйнуючи символістську естетику [160]. М. Кузміну прийнято відводити проміжне місце між символізмом та акмеїзмом [21]. Сам же письменник вважав за краще не давати будь-яких визначень своєму творчому методу й зараховувати себе до будь-якої літературної течії. У відомій статті «О прекрасной ясности» (1910) М. Кузмін виклав свої естетичні принципи, однак і в цьому випадку текст не був маніфестом, оскільки містив не стільки систему правил, скільки «благие пожелания самому себе» [89, с. 10]. При цьому письменник акцентував увагу на важливості відповідності форми і змісту, логічності і ясності задуму і побудови літературного твору. Тим часом естетичні уподобання М. Кузміна коригувалися протягом його творчого шляху, і думка про нього, виключно як про «прихильника» «прекрасной ясности», була б не точною й далеко не повною, на що й вказують дослідники його творчості [160]. Як буде показано в нашому дослідженні, у поетиці творів М. Кузміна дійсно виявляються особливості, що дозволяють говорити про творчість письменника як про постсимволістську, але в більш широкому розумінні цього явища. Щоб докладніше схарактеризувати їх, необхідно врахувати наукову літературу, присвячену постсимволізму.

Якщо символізм на сучасному етапі літературознавства вивчений досить глибоко й всебічно, то постсимволізм як естетична система все ще залишається предметом дискусій. Проблеми, пов'язані з різними аспектами постсимволізму і його характеристикою, порушуються в роботах багатьох дослідників: М. Богомолова [21], І. Єсаулова [59], С. Бройтмана [28], В. Келдиша [75],

І. Смирнова [167 ], В. Тюпи [180] та ін. Складність цілісної характеристики постсимволістської літератури полягає в тому, що в середині русла постсимволізму утворилися різні напрямки (акмеїзм, футуризм тощо), які кардинально відрізнялися один від одного. Якщо символізм еволюціонував поступово (від творчості «старших» символістів до творчості «молодших»), то постсимволізм характеризувався одночасним існуванням у ньому різноспрямованих систем, при цьому кожна з них вела власний, особливий діалог із символізмом [151].

М. Богомолів розуміє під постсимволізмом «не какою-то вповне строго ограниченною естетическими принципами систему, могущую быть описанной как безусловная целостность, а скорее как *поле художественных возможностей*, где поэты (и в меньшей степени – прозаики), в соответствии со своими пристрастиями, реализуют те возможности литературы, которые были в символизме отодвинуты на задний план» [21, с. 387].

І. Єсаулов під поняттям постсимволізму має на увазі «особый феномен русской культуры, эстетическими границами которого являются символизм и авангард» [59, с. 3]. Розглядаючи співвідношення постсимволізму і соборності, І. Єсаулов приходять до висновку про те, що постсимволізм «предполагает не движение от духа (символизма) к материи, но от развоплощения духа к его воплощению» [59, с. 7].

В'яч. Іванов писав про те, що М. Кузмін «первым пришел к вещному преодолению символизма» [69, с. 202], передбачивши у своєму «кларизмі» наступний досвід акмеїстів. Учений зазначав, що навіть філософські теми в М. Кузміна художньо втілювалися в предметних образах й виражалися в ясності письма. З тієї ж причини М. Кузміна залучали японська й китайська культури, відзначені «зримой вещностью»: «применительно к Кузмину можно говорить об осознанном использовании дальневосточного искусства как модели (“Фузий в блюдечке”»)» [69, с. 202]. Також В'яч. Іванов зауважив, що вплив М. Кузміна на літературу швидше непрямий, ніж безпосередній, так як багато в чому письменник залишився незрозумілим: «Он был противоположен



крайним теченням <...> и поэтому не завоевал себе популярности. Его место в истории литературы выявится позднее» [69, с. 203].

Разом із тим сьогодні вже відзначено схожість деяких особливостей поетики поезії М. Кузміна з художніми формами й принципами авангарду [80, 203, 132]. Ці спостереження слід враховувати при дослідженні новелістики письменника і, у першу чергу, його літературних казок, фрагментарної прози й мініатюр, тяглих до примітиву.

Продуктивною для нашого дослідження також є теорія «предпостмодерністського комплексу» Г. Мережинської, яка розглядає предпостмодернізм як перехідний етап між модернізмом і постмодернізмом, виявляючи його витоки в літературі «срібного століття». Особливостями предпостмодернізму Г. Мережинська вважає риси постсимволізму, посилення яких згодом привело до появи й розвитку постмодернізму. На думку дослідниці, такими особливостями є: інтертекстуальність і діалог з традицією; плінність і невловимість смислів, закономірно веде до множинності інтерпретацій; обігрування й пародіювання як колишніх художніх систем, так і власної; іронічне обігрування «свого» й «чужого»; синтез різних культурних кодів [110].

Теоретичною основою дисертації стали праці вітчизняних учених, присвячених модифікації жанрової системи малої прози межі століть («Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.» І. О. Денисюка (1999) [50]), зміні естетичних парадигм («Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. И. Левитан, В. А. Серов, К. А. Коровин» В. І. Силантьєвої (2000) [164]), специфіці творів символістів («Поэтика русского символизма» Н. В. Беляєвої (2003) [14]), характеристиці постмодернізму, у тому числі й «предпостмодерністського комплексу» постсимволістської літератури («Русская постмодернистская литература» Г. Ю. Мережинської (2007) [110]), стилізації малої прози Д. Мережковського та М. Гумільова («"Итальянские новеллы" и повесть "Микеланджело" Д. С. Мережковского: стилизация, мифопоэтика,

интертекст» І. В. Вальченко (2006) [32], «Поэтика новелл Н. С. Гумилева 1907–1909 годов» Н. А. Золотухіної (2009) [67]), проблемам інтермедіальності («Интермедиальность в литературе: к определению понятия» Н. Ісагулова (2011) [71]), різновидам і функціям ігрового начала в літературі ХХ століття («Типология форм игровой поэтики в литературе» О. О. Корнієнко (2009) [81], жанровій специфіці малої прози Ф. Сологуба («Жанровая система малой прозы Ф. Сологуба» О. В. Молчанової (2014) [116], танатології російського символізму («Танатологические мотивы в прозе русских символистов» Л. В. Гармаш (2015) [35], узагальнювальній характеристиці літературного процесу й портретам провідних письменників «срібного століття» («Русская литература рубежа XIX–XX веков» (2015) Т. А. Пахаревої [133]) тощо.

У роботі були враховані узагальнювальні праці вчених ІМЛІ РАН: «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)» (2000–2001 гг.) [159, 160], «Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза» (2009) [152], «Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века» [140] і «Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст» В. Полонського [139], у яких було висвітлено нові аспекти поетики літературного твору, розширено поняття стилізації, описано сучасний підхід до жанрової системи, досліджено процес її розвитку й зміни в літературному процесі межі століть. При аналізі поетики малої прози М. Кузміна враховувалися й роботи західноєвропейських дослідників, присвячені літературному процесу межі століть («История русской литературы: XX век: Серебряный век» під ред. Ж. Нива, В. Стради та ін. (1995) [73]), «календарній прозі» в контексті модернізму й масової белетристики («Поэтика русской литературы начала XX века» Х. Барана (1993) [10]) та ін. З огляду на схарактеризовані концепції й методики аналізу, намагатимемося виявити специфіку поетики малої прози М. Кузміна.

## **Висновки до 1 розділу**

На сучасному етапі літературознавства ступінь вивченості прози М. Кузміна все ще не досить великий, хоча інтерес до неї з кожним роком зростає. Найбільшу увагу сучасних учених, як і раніше, привертають його лірика й великі прозові жанри, зокрема, повісті та романи. При розгляді малої прози М. Кузміна найчастіше дослідники звертаються до його стилізованих творів, набагато рідше предметом вивчення стають особливості прози «з сучасного життя». Однак і уявлення про особливості стилізації в малій прозі М. Кузміна все ще залишається неповним.

Таким чином, специфіка поетики малої прози М. Кузміна досі розглядається лише в певних аспектах окремих творів, а цілісне уявлення про неї відсутнє. Тому наше дисертаційне дослідження присвячене вирішенню актуального завдання – усебічного аналізу поетики малої прози М. Кузміна, що дозволяє уточнити й доповнити істотні уявлення про художній світ письменника.

## РОЗДІЛ 2.

### ПОЕТИКА СТИЛІЗОВАНИХ НОВЕЛ М. КУЗМІНА

Значну частину прозового доробку М. Кузміна становить мала проза, зокрема, новели. Сам автор не називав свої твори новелами, однак за багатьма ознаками вони співвідносяться саме з цим жанром. Як буде показано в процесі аналізу поетики малої прози письменника, для більшості його творів характерні такі особливості, як невеликий обсяг, лаконічність викладу, несподівані повороти сюжету (пуанти), непередбачуваний фінал. Критиками ж, ученими й читачами найбільш естетично досконалыми визнано твори, стилізовані під художні моделі різних епох. Однак, незважаючи на це, ступінь дослідження такого типу малої прози М. Кузміна все ще явно не достатній. Тому, перш за все, звернемося до аналізу поетики його стилізованих новел.

#### **2. 1. Поетика новел, стилізованих під античну літературу й прозу романтизму: «Тень Филлиды», «Рассказ о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Калле», «Флор и разбойник», «Невеста. Римский рассказ»**

##### **«Тень Филлиды»**

Новела «Тень Филлиды» була написана в 1907 році. Її фабула оповідає про рибалку Нектанеба, який врятував дівчину, яка топиться, бо хоче накласти на себе руки через нерозділене кохання до юнака Панкратія. Нектанеб, дізнавшись, що Панкратій шкодує про смерть дівчини й усвідомлює свою любов до неї, погоджується допомогти закоханим. На прохання Філліді він інсценує виклик її духу нібито за допомогою заклинателя і являє її Панкратію, який теж бажає зустрічі з духом коханої. Замість тіні дівчини з'являється жива Філліда, і на кілька хвилин відбувається щасливе возз'єднання закоханих. Новелістично несподіваним і шокуючим виявляється фінал новели: після поцілунку Панкратія Філліда вмирає, а за мить слуги несуть тіло дівчини, що

розклалося.

Такий фінал не тільки, як зазвичай у новелі, змушує читачів і дослідників повернутися до початку й відповідно до нього по-новому осмислити прочитане, а й відкриває можливість вельми різних інтерпретацій. Одна з них належить Н. Граматчіковій, з точки зору якої в жанровому плані новела є синтезом декількох традицій, – це «и идиллическая поэзия, и греческий, и римский роман, и более глубокий пласт легенд, связанный с именами героев, доступный лишь “посвященным”» [45, с. 163]. Систему же персонажів дослідниця характеризує, виходячи з поєднання в ній різних ігрових стратегій: кожен герой твору відіграє відведену йому роль, а самою грою керує доля.

Найбільш пильний інтерес Н. Граматчікової викликав Нектанеб (за єгипетськими хроніками, так звали царя, що володів магією), який, з точки зору дослідниці, виявляється найбільш загадковим персонажем. Його особистість ніби роздвоюється: він рибалка простого походження, але на рівних говорить з Панкратієм – ритором; він грає роль заклинателя, але до фіналу заклинатель стає реальною дійовою особою, а не роллю. Якщо припустити, що Нектанеб спочатку мав магію, стане очевидною зміна масок персонажа на очах у читача або ж його викриття.

На підтримку такої інтерпретації, на наш погляд, може слугувати інтертекст «Александрии» (інакше: «Александриды», «Алексаидриды», «Алексаидроиды»). Під такими назвами існувало кілька перекладів на давньоруську мову давньогрецького роману «История Александра Великого» (I–II ст. до н. е.), який має кілька версій і латинське перекладення. Цей твір є фантастичним поєднання історичних відомостей із напівлегендарними уривками й вигадкою укладачів. Відомі п'ять редакцій російських «Александрий» XII–XIII століть і російська редакція сербської «Александрии» XV століття [3]. Цей твір, судячи з усього, став претекстом не тільки роману М. Кузміна «Подвиги великого Александра» (1906), але і його новели «Тень Филлиды» (1907). Варто зазначити, що до образу Олександра Македонського М. Кузмін у своїй творчості звертався неодноразово. Л. Панова в статті «Игры

с Брюсовым: Александр Великий в творчестве Кузмина» [131] відзначає п'ять творів, пов'язаних з образом полководця, – три віршовані й два прозові, про які йтиметься нижче.

В «Александриі» цар Нектанеб, який має здібності до магії, постає справжнім батьком майбутнього імператора – Александра Македонського. Коли проти Нектанеба правителі інших держав затіяли змову, цар переодягнувся мандрівником, а потім поплив до грецьких земель, зайнявшись там лікуванням і застосовуючи свою магію для зцілення людей. Судячи з усього, події новели, пов'язані з діями Нектанеба, є продовженням історії життя єгипетського царя. На наш погляд, подібне *дописування відомих текстів*, яке сьогодні атрибутується як ознака постмодернізму [101], свідчило не стільки про модерністську гру з читачем, скільки про прояв «предпостмодерністського комплексу».

На думку Г. Ю. Мережинської, постсимволістські тенденції, акцентування й зростання ролі яких віщувало постмодернізм, починають вироблятися в літературі кінця 1900-х – 1910-х років. Крім дописування відомих текстів, до особливостей, які сприяли появі «предпостмодерністського комплексу» належать такі: визнання плінності, невловимості смислів, а, отже, множинності інтерпретацій; обігрування й пародіювання не тільки колишніх художніх систем, а й своїх власних, уже відрефлексованих, які сприймаються як цілісність і як міф (іронічне обігрування «свого» і «чужого», а також тенденція до «інтеграції»); послідовна деміфологізація [110].

Подібне розуміння художньої природи новели М. Кузміна дозволяє прийняти й розвинути ще одну інтерпретацію в якості можливої і такої, що доповнює, а не виключає попередню. Її запропонувала С. Чвертко, яка відзначила схожість «Тени Филлиды» з новелою Д. Мережковського «Любовь сильнее смерти». На її думку, для обох творів характерна «особая манера стилизации: обращение к другим эпохам и странам, напоминание о *романтических* новеллах, появление в которых “живых мертвецов” является *специальным приемом, подчеркивающим финальный пуант*» [188, с. 165]. При

цьому С. Чвертко продемонструвала різницю в тлумаченні тілесності літературою романтизму й «срібного століття» і її зображенні – зокрема, акцентування уваги на «отвратительных подробностях разложения» мертвого тіла в новелах О. Ремізова, В. Брюсова та інших символістів [188]. Тому, якщо сюжетоутворювальним фактором в новелі М. Кузміна вважати характерний для романтизму мотив фатальної любові як якоїсь таємничої, непереборної, доленосної сили, яка змінює, а, найчастіше, руйнує життя людини, цей «предпостмодерністський» твір може мати ще один ракурс розгляду й тлумачення.

Мотив фатального кохання представлений у новелі М. Кузміна різними варіаціями: це і пристрасть, що спалахнула в серці Панкратія й змінила його; і нерозділене почуття дівчини до парубка, що призвело до її смерті; і подоба заступницької любові Нектанеба до Філлиди. Гине Філлида на початку розповіді чи вмирає в кінці – смерть пов'язана з перешкодою на шляху до коханого. Можливий і такий акцент при інтерпретації сюжету: Філлиді не вдалося завоювати серце Панкратія за життя, і її душа не змогла покинути світ живих, не відплативши за пережиті страждання. Тому, можливо, Філлида протягом трьох тижнів все-таки була мертва, а магія допомогла зберегти її тіло для здійснення помсти. Якщо Нектанеб тут ні до чого, то виникає питання про носія й джерело цієї магії. Щоб спробувати відповісти на нього, слід звернутися до аналізу функцій інтертексту, у тому числі й архітекстуальності (стилізації), у новелі М. Кузміна. Як і належить в стилізації, місце дії новели (Єгипет) відсилає російського читача до далекої за часом і чужої для нього культури. На це ж вказує ім'я Нектанеба, згадування нубійської дівчинки, «песьеголовой» богині й міста Александрії. Водночас хронотоп новели сполучає *буколічні пейзажі* («Но утреннее солнце, но пение кузнечиков в росе, но тихая река <...> быстро вернули смех на алые губы веселой и верной Филлиды» [97, с. 487]) з картинами задушливого притону («Шум, крики, стук глиняных кружек, пенье и звуки барабана раздирали удушливый густой

воздух» [97, с. 483]). Таким чином, хронотоп не тільки служить стилізації, а й підкреслює різницю між тонким складом душі Філліди й грубою реальністю.

Пейзаж у новелі також символіко-багатозначний і контрастний. Символічним є протиставлення ночі та ранку, а також пов'язаний з цим образ сонця. Філліда здійснює самогубство на заході, а в сцені уявного воскресіння слуги бачать тіло дівчини при факелах. Ніч – тіньова сторона життя, що несе смерть, а ранок – час життя («утро и крепкий сон принесли успокоение» [97, с. 480]).

Важливі інтертекстуальні й стилізаторські функції в новелі виконують імена героїв. Ім'я Філліда – відсилання до давньогрецького міфа, у якому фракійська царівна наклала на себе руки, не дочекавшись звісток від коханого. Ім'я годувальниці Філліди – Манто – асоціюється з міфологічною віщункою. У новелі Філліда не просто жила у Манто, а проводила час, «с утра до вечера гадая по цветам, полюбит ли ее далекий юноша» [97, с. 482]. Покійного батька Філліди звали Палемоном. У грецьких міфах Палемон був богом-заступником моряків. Таким чином, виявляється мотив богозалишеності: Філліда була сиротою. Ім'я Панкратій означає «всемогутній». Але в новелі саме Панкратій найменше пов'язаний із потойбічними силами і є втіленням земного успіху. У світі живих юнак багатий, освічений, гордий і користується любов'ю в жінок, але варто було йому зв'язатися з магією заради любові, як він опинився поваленим: перед обличчям містичних сил його земна могутність виявилася нічим. Так, завдяки символіці імен, навіть другорядні персонажі втягуються в містичну атмосферу розказаної історії та гри з читачем.

Ім'я Філліда також характерне й для ідилічної літератури (часто так звали ідеальну кохану поета). Мотив дитинства (епізоди танцю нубійської дівчинки, ігри Панкратія в м'яч з хлопчиком) теж пов'язаний з ідилічним претекстом античної літератури («Буколіки» Вергілія та ін.). Але в новелі при інтерпретації інтертексту в силу вступає додатковий сенс, властивий багатьом творам межі століть. Людина виявляється дитиною, кинutoю напризволяще. І Філліда, і Панкратій молоді, їхні переживання сильні, але по-дитячому наївні. Їхні



бажання обертаються містичним кошмаром, і в підсумку юнак і дівчина стають маріонетками в руках долі. Мотиви смерті і примарності життя – одні з найпоширеніших у літературі межі століть, і новела «Тень Филлиды», де варіація цих мотивів починає звучати вже в заголовку, не виняток. Смерть постійно переслідує головну героїню, і саме існування Філлиди у світі живих залишається під питанням протягом усієї розповіді. Фінал новели свідчить про небезпеку гри зі смертю, якими б не були причини, що підштовхнули людину до втручання в природний хід буття. Така авторська позиція видається «предпостмодерністською», яка руйнує «нові міфи» символістів, які претендували на пізнання поза межних «таємниць» і теургічного перетворення буття. Як зазначав І. Єсаулов, постсимволізм долав символістське «искушения возвыситься над миром и над другими», их концепции «гордого избранничества» и стремление к познанию «тайн", доступных только "посвященным"» [58, с. 280].

Ще одна можливість інтерпретації новели пов'язана з тлумаченням функції персонажа на ім'я Паррасій, яке згадується тільки один раз. Саме його вимовляє Філлида, обговорюючи з Нектанебом задум зустрічі з Панкратієм: «Когда придет Парразий, чтобы уславливаться и учить меня, что делать?» [97, с. 487]. Таке ім'я носив античний художник, який прославився своїм вмінням передавати обсяг і пропорції, грацію рухів і емоцій. Одна з легенд розповідає, як він перевершив художника Зевксиса, який так натуралістично написав виноградні ягоди, що їх клювали горобці. Паррасій же переміг свого суперника, зобразивши фіранку, яку той розглядав за справжню [43].

Якщо в новелі заклинателя дійсно звать Паррасій, і він мав таку ж силу, як і легендарний античний художник, то магія прирівнюється до мистецтва. У такому випадку задум Нектанеба перетворюється на сценарій для театрального дійства: «На меня наденут погребальные одежды, венчик усопшей! Я буду говорить через дым от серы, который сделает мертвенным мой образ» [97, с. 486], – вимовляє Філлида. Весь цей епізод стає свого роду репетицією перед спектаклем, а саме уявлення обертається трагедією в той

момент, коли закохані забувають про відведені їм ролі й «сцену».

Важливо, що М. Кузмін в одній зі своїх есеїстичних заміток назвав натуралістичність головною причиною загибелі римського театру: «Скрытое, а иногда и открытое желание, чтобы актер как человек подходил к данной роли, имел в жизни ее манеры, голос, повадки. <...> Принцип, конечно, нехудожественный, почти противотеатральный. <...> персонажи, по сценарию долженствовавшие испытать смерть, казнь, мучение, насилие, любовь, опьянение и т. п., должны были в действительности все это испытать» [89, с. 520–521]. У цій же замітці М. Кузмін згадує переказ про художника, виноград і горобців. Якщо врахувати цей факт, то сенс новели доповнюється: з одного боку, героями керують вищі сили, з іншого – влада над ними зосереджена в руках чарівника, тобто художника / режисера, і саме він обриває виставу й життя Філліді, як тільки героїня дозволяє собі порушувати закони «сценічного простору». У результаті цього прекрасна дівчина на очах коханого перетворюється на огидний прах.

Новела містить античний інтертекст: «И она вложила ему губку вместо сердца; утром он стал пить, губка выпала – он и умер» [97, с. 483] – алюзія на цитату з «Золотого осла» Апулея, перекладом якого займався М. Кузмін. Цитата посилює настрій таємничості й натякає на можливий фатальний кінець. Важливим для розуміння специфіки стилізації новели є включення в прозовий текст лірики – віршів Філліді:

«Родители, родители,  
отец да мать,  
много вы мне оставили  
пёстрых одежд,  
<...>  
но всего мне милей  
алое покрывало  
с поющими фениксами.  
<...>  
белый голубь с бурым пятнышком:  
назвала его «Катамит».

<...>

много вы мне оставили  
верных Слуг:

<...>

скоморохов и свирельщиков, –  
но всего мне милей  
старая старушка  
моя нянюшка.

<...>

И ещё было написано:  
«Утром солнце румяное встанет,  
ты пойдёшь на свои занятия,  
встречные тебя увидят,  
подумают: «гордый Панкратий», –  
а бледной Филлиды уже не будет!

Ты будешь гулять по аллеям,  
с друзьями читать Филона,

<...>

а бледной Филлиды уже не будет!» [97, с. 483–485].

Імовірно, стилізуючи, М. Кузмін спирався на віршоване послання Філліді Демофонту з «Героїди» Овідія. У новелі лист містить риси елегійної лірики. Елегія, пов'язана з любовною тематикою, набула поширення в римській та елліністичній традиції. У європейській поетичній культурі елегія – це «лирическое стихотворение медитативного характера с устойчивыми тематическими и мотивными комплексами, эмоциональной тональностью (“уныние”, “меланхолия”, “печаль”, “разочарование”))» [153, с. 303]. Усі ці особливості притаманні елегії Філліді.

Водночас парадоксально-несподіваним є включення в «античну» лірику елементів російських пісень: згадка про скоморохів, повтори та стійкі поєднання, властиві російській народній ліриці («но всего мне милей старая старушка моя нянюшка», «солнце румяное», «милые подруги», «быстрая речка»). Однак несподіваність такого прийому знижується, якщо припустити, що М. Кузмін залишив натяк на те, що новела є стилізацією не тільки під

античну прозу, але й під давньоруський текст роману «Александрия». Про це свідчить і така важлива деталь хронотопу, як хутір, на якому Філіда жила в рибалки й старої Манто. Навряд чи М. Кузмін використовував саме таке позначення місця подій випадково, а сама незвичайна деталь вказує на тонку гру автора з читачем.

Таким чином, за рахунок символіки, міфопоетики, літературного інтертексту й розширення жанрового (стилізованого) простору всередині новели народжувалася не тільки особлива форма, що сполучає елементи абсолютно різних культур і епох, але й висловлювався новий, оригінальний погляд на життя й мистецтво. У результаті новела при всьому її лаконізмі набувала високого ступеня синтетизму й багатозначності, яка допускає множинність інтерпретацій. Така складна художня структура знаменувала наступний етап у розвитку поетики – поетики постсимволізму й «предпостмодерністського комплексу».

### **«Рассказ о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Калле»**

Новела «Рассказ о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Калле» (1913) теж тематично й концептуально перегукується з романом Кузміна «Подвиги великого Александра» (1906). Детальний опис поетики роману містить робота О. Осипової «Жанровые модификации в прозе “серебряного” века: Ф. Сологуб, В. Брюсов, М. Кузмин» [128]. На думку дослідниці, письменник для створення нового жанру використовував «жизнеописание, биографию, миф, пророчество, притчу, рыцарский роман, роман-путешествие» [128, с. 314]. Такий синтез став можливим завдяки особливостям конфлікту, покладеного в основу твору. Головною думкою роману стає болісний пошук себе, свого місця у світі й безліч спроб кинути виклик богам. Олександр прагне за будь-що підпорядкувати собі долю, навіть якщо доведеться підкорити і море, і сушу. Але смерть наздоганяє навіть найвеличнішу людину.

Фабула новели «Рассказ о Ксанфе...» розгортається за часів Александра Македонського. Кухар Ксанф і його дружина Калла вже в похилому віці, але з колишньою радістю служать цареві. Одного разу Ксанф випадково знаходить струмок, води якого повертають молодість. Кухар і його дружина п'ють воду з джерела й стають молодшими, що не може сховатися від погляду Александра. Калла розкриває їхній секрет, і цар, розлючений приховуванням правди, наказує посадити їх у дерев'яну клітку, поки придумує спосіб покарання. Однак порушники зуміли таємно пронести флакони з водою в переносну в'язницю й продовжили молодіти. Александр тим часом віддав наказ кинути Ксанфа і Каллу в море, щоб кожен знав, що на безсмертя можуть зазіхати тільки царі – нащадки богів. Опинившись у воді, Ксанф і Калла перетворилися на тритона і наяду й зникли в морській безодні, викликавши гнів і досаду свого колишнього повелителя. Александр продовжив пошуки чарівного струмка, але все було марно. Зрештою, головною метою царя стало повчання підданих і війська: ніхто з простих смертних не має права на безсмертя.

У «Рассказе о Ксанфе...», як і в романі М. Кузміна, Александр Македонський не зміг підкорити собі долю: цар не позбавляється від пророцтва, що передвіщає смерть. Але в новелі Александр, незважаючи на свій статус, постає простою людиною. Це історія не про легендарного полководця, яким Александр є в усіх легендах або героїчному епосі про нього, а про звичайну людину зі своїми побутовими звичками та вподобаннями. Таким чином, він стає в один ряд з іншими персонажами й перевершує їх виключно в соціальній ролі імператора. Зауважимо, що М. Кузмін називає його то царем, то королем. Така невизначеність – знак особливої стилізації, що сполучає знаки різних культур, подібно гротесковому поєднанню античної елегії з російською народною піснею в новелі «Тень Филлиды».

Водночас в новелі відкривається внутрішній світ Александра. Зовні герой виглядає гідно, але внутрішньо відчуває сумніви й сам до кінця не вірить у свою абсолютну божественну могутність. Після помилок, які допустив Олександр, намагаючись покарати кухаря з дружиною, він ховає своє «я», щоб

не видати сум'яття: «Голос его был тверд и звонок, глаза сияли и щеки пылали румянцем, потому что на этот раз сын Филиппа их нарумянил, чтоб не смущать слабых сердец царским сомнением» [97, с. 523].

У цьому епізоді виявляється не тільки авторська іронія до персонажа, а й виникає традиційний для творів М. Кузміна мотив ляльковості. Останній опис Александра в новелі остаточно розвінчує образ богоподібного, могутнього правителя й перетворює полководця в мало не самозванця: грим на його обличчі створює відчуття штучності, викликаючи асоціацію чи то з невмілим актором, чи то зі старим, який невдало намагається виглядати молодше. Ця деталь дозволяє М. Кузміну ще одним способом обіграти легенду про Александра Македонського, якого наділяли всемогутністю, вважали нащадком єгипетського бога сонця і сином фараона-чарівника. М. Кузмін торкається й теми природності, ненавмисності, «легкості» поведінки: прості люди похилого віку, що піклуються про земні справи, молодіють, а цар Олександр, одержимий єдиною «високою» ідеєю, нібито старіє. Протягом усього життєвого й творчого шляху письменник дуже високо цінував відчуття легкості й простої радості земного життя.

Для М. Кузміна тема лицемірства і чесності стосовно самого себе була дуже важлива й слугувала двигуном сюжету в багатьох його творах (у циклі казок, новелі «Пример ближним» тощо). Розлад між поведінкою людини та її сутністю призводить до серйозних конфліктів, як зовнішніх, так і внутрішніх. На відміну від «Подвигів великого Александра», новела містить набагато більше іронії. В основі конфлікту роману лежить протистояння людини й долі, а через увесь твір проходить мотив пророкувань смерті Александра. У новелі ж таке пророцтво звучить із вуст «земноводних істот», – перетворених на наяду і тритона Кали і Ксанфа: «... а ты, царь, умрешь в Вавилоне немилою смертию. Помни, помни» [97, с. 523]. У романі Александр був героєм, перемагаючи не тільки війська ворогів і завойовуючи нові землі, а й підкорюючи стихії. Тут же претензії царя на богоподібність виявляються безглуздими. У новелі теж функціонує мотив пошуку способу протистояти долі, але програш людини стає

очевидним, а боротьба з долею виглядає безглуздою і не звеличує героя, а розвінчує його могутність.

У розглянутій новелі тема безсмертя і життя після смерті розкривається інакше, ніж в «Гени Филлиды». Тут покарання отримує не той, хто, будучи простою людиною, насмілився використовувати надприродну силу, а герой, який через надмірну гординю вважає себе єдиним, кому вона може бути доступна. Але закони всесвіту не дозволяють людині, навіть якщо вона має велику владу, звертатися до божественної сили, щоб показати свою перевагу над іншими. Ксанф і Калла прагнули до молодості, їм не хотілося провчити когось або поставити себе вище за інших. Вони виявилися мудрішими в рішенні зберегти знахідку чудової води в таємниці від царя, адже Александр був засліплений ідеєю безсмертя «нащадків богів», до яких відносив і себе. Цар, викинувши в море кухаря з дружиною, уже не може знайти чарівне джерело, тому безсмертя виявляється недоступним нікому.

У центр новели поставлена ситуація дива. Чарівна сила води віднімає старість і дарує безсмертя. Така ситуація характерна для казки. Далі героїв очікує перетворення на міфологічних істот. Таким чином, у новелі переплітаються казка й міф. Образ же Александра, овіяний легендами, навпаки, виписаний цілком життєподібно. Персонажі, які зазвичай займають другорядне місце, виходять на перший план і перевершують фігуру великого царя. Крім того, розповідь рясніє історичними фактами, що дозволяє співвіднести його з літописним жанром. В античній культурі прикладом такої прози можуть бути «Александрії», а також «Порівняльні життєписи» Плутарха, у тому числі й розповідь про життя й завоювання Александра Македонського. Крім того, як зазначає Л. Панова, сюжет для новели запозичений зі східної літератури (епос, лірика Хафіза, творчість Фірдоусі та ін.), проте перероблений в елліністичній манері [131].

Серед джерел, на які орієнтувався М. Кузмін, створюючи новелу, як уже зазначалося, був давньоруський текст роману «Александрія», у якому описуються і чудові події, пов'язані з перемогами полководця над

чудовиськами й чарівними перетвореннями. Ці епізоди поміщені також в одну з редакцій текстів пізньоеллінського автора Псевдокаллісфена, де Калла постає не дружиною кухаря, а незаконною дочкою Олександра [3]. Ще один варіант легенди міститься в збірнику Єфросина (XV століття). У цьому тексті Калла також є дочкою Олександра, але наділяється негативними рисами: дівчина спокушає й вбиває юнака, який сторожив воду, а в кінці епізоду автор на цьому прикладі демонструє характерну для середньовіччя ідею про те, що жінка – «загальний ворог» [3].

Таким чином, «Рассказ о Ксанфе» є своєрідною стилізацією під античну прозу, у яку включені елементи легенди, міфу, казки і життєпису, перероблені в іронічному ключі. Претекстами «Рассказа о Ксанфе, поваре царя Олександра, и жене его Калле» стали античні «Александрії» й середньовічні романи про Олександра Македонського (серед яких і давньоруський), сюжет зі східної літератури, а також автоінтертекст самого Кузміна («Подвиги великого Олександра»). Велика кількість претекстів, відсилань до інших варіантів легенди, гостра іронічність і відкритість тексту до різних інтерпретацій свідчить про постсимволістську гру з читачем і про формування складових «предпостмодерністського комплексу».

### **«Флор и разбойник»**

Новела М. Кузміна, «Флор и разбойник» (1910), як показує наш аналіз, стилізована під античну прозу, як римську, так і грецьку. Про це, перш за все, свідчать імена героїв і згадуваних персонажів (Емілій Флор, Тит, Кальпурнія – латинські; Горго, Лука – грецькі [72]). Події, судячи з опису місцевості й деяких атрибутів побуту (згадка амфор, гаванських воріт, двуствольної флейти) відбуваються в мальовничій місцевості, у замиському маєтку, імовірно, в Римській імперії.

Фабула новели «Флор и разбойник» оповідає про аристократа Емілія Флора, якого долають страшні передчуття. Йому здається, що періодично він стає іншою людиною й бачить життя її очима, відчуває все те ж, що й інший.



Незабаром з'ясовується, що бачення Флора віщі, а та людина – побіжний розбійник Малх. Емілій радіє, коли тому вдалося втекти, і знову дозволяє собі насолоду життям. Однак утікачу не вдається сховатися, і його засуджують до смерті. Під час страти вмирає і Флор, оскільки між ним і розбійником існував зв'язок, який жоден з них не в силах був розірвати.

Стилізований під античну прозу, твір М. Кузміна виявляє й прикмети сучасної йому модерністської літератури. Зокрема, у ньому важливу роль відіграє символіка і міфопоетика. Так, деякі з імен персонажів вибрані не випадково. Подвійне ім'я головного героя позначає «суперник» (Емілій) і «квітучий» (Флор). У римській міфології покровителькою рослинного світу й весни вважалася богиня Флора – померле і воскресле божество. Цей архетип пов'язаний з жертовністю, а в ролі жертви в новелі виявляється Флор. У християнстві померлим і воскреслим Богом є Ісус Христос. В епізоді про Ісуса в Гетсиманському саді (Євангеліє від Іоанна) з'являється раб на ім'я Малх, який бере участь в арешті. За іншою версією, Малхом звали «Вічного жида», який поніс кару за свій учинок без можливості спокути.

У новелі Флор (жертва, померле і воскресле божество) і Малх (раб, той, хто не виявив милосердя) вмирають обидва, але, на відміну від традиційного тлумачення переказів, саме розбійник стає причиною загибелі Флора, а той не здатний йому протистояти (хоча значення його другого імені говорить про зворотнє). Смерть Емілія – це остаточний вердикт, який йому виніс Малх: «Он посылал ему, незнакомому, любовь и весть смерти» [97, с. 479]. Таким чином, у фіналі новели остаточно руйнується надія на благополучний результат і можливість людини керувати своєю долею.

Важливою для побудови новели є й мотивна система. Один з основоположних – мотив німоти. Лука – німий хлопчик-слуга, Горго – дівчина, яку взяв у наложниці Флор, «была тиха, молчалива», «тихо вошла Горго», «отступила, молча же» [97, с. 477–478]. Вони знаходяться ніби в очікуванні катастрофи, яка повинна вибухнути з хвилини на хвилину. За одним з трактувань А. Ханзена-Льове, мовчання і німота позначають зв'язок з

потойбічним світом, ознаки його присутності у світі живих [186]. У новелі цей мотив є ознакою страшних подій, і коли вони відбуваються, німий хлопчик набуває голосу.

У фіналі з вуст старого, який прийшов у будинок Флора, пророчо звучать слова: «Он посылал ему, незнакомому, любовь и весть смерти. У вас заговорят немые» [97, с. 479]. У такому випадку німота – це ще й ознака перехідності між двома світами: ті, що говорять, хіба не помічають тонкощів, доступних німим, не вміють перебувати в стані споглядання, щоб краще зрозуміти навколишній світ. Смерть же близької людини стає занадто сильним потрясінням, щоб продовжувати балансувати на межі цих світів.

Інший, не менш важливий для новели, – це мотив нездужання. Флора долають «частые головокружения, бессонница, тоска и беспричинный страх» [97, с. 475]. Він кидається, не може заспокоїтися через передчуття, пов'язані з простолюдином, якого він зустрів. Стан Флора близький до одержимості: від незнання він мучиться, а коли дізнається, що злочинець втік, знаходить радість життя. Новелі притаманний психологізм, забарвлений містицизмом. У листі Флор згадує брахманське вчення про метампсіхоз – переселення душ. Ідея взаємозв'язку життя двох людей у М. Кузміна виникає і в новелі «Совпадение», де один герой виявляється врятованим завдяки попередженню іншим. Тут же через подібний зв'язок герой помирає. Але якщо при реінкарнації душа полишає тіло, щоб знайти нове, то в цьому випадку одному тілу передається стан іншого, а саме – смерть. Якщо розглядати новелу в контексті ідей, властивих творчості письменників «срібного» століття, стане очевидним мотив долі – безсилля людини перед долею навіть при спробах опору їй.

Показовим є те, що Флор і Малх належать до різних станів, і світи, у яких вони живуть, абсолютно протилежні. Уві сні Флора втеча з в'язниці описується як поневір'яння в задусі й під палким сонцем: «Бежал, долго брел, питаюсь ягодами (помню: вишнями дикими), ворую хлеб, молоко из сосцов коров в поле, прямо. Ах, солнце жгло и пьянили болота! Войдя через гаванские ворота, я был задержан, как укравший нож. Высокий рыжий торговец (да, «Тит» его

крикнули) меня держал, ослабевшего, растерявшегося; рыжая женщина громко смеялась, рыжая собака визжала между ногами, гвоздика валялась на мостовой, шли солдаты в меди... меня ударили... солнце палило. Потом мрак и душная прохлада. О, прохлада садов, светлых ключей, горного ветра, где ты?..» [97, с. 476].

Коли ж Флор дізнається про те, що в реальності розбійник утік, він повторює ці дії, але вже з радістю, а не з потреби: «Старый мой Мумм, смотри: было ли когда так ласково небо, так дружественны деревья и травы?! Мы пойдем в мои фермы пешком; я буду есть дикие вишни и пить молоко из коровьих сосцов прямо. Ласково дни протекут!» [97, с. 477]. Спека і прохолода символічно протиставляються. Спека символізує дискомфорт від неможливості подолання певного психологічного бар'єру, несвободи, болісну спробу вирватися з клітки власного розуму, а прохолода – гармонію, ідилію, спокій. Символічна й смерть Флора через удушення, яка позначає перемогу долі над людиною і руйнування можливості знайти рай на землі.

На рівні оповіді новели неодноразово зустрічається інверсія й повторення певної моделі побудови фраз. Цей прийом характерний для ритмічної прози, яка, як зазначав В. Жирмунський, використовувалася в античній, давньосхідній та середньовічній літературі [63]. М. Кузмін, як справжній знавець стародавніх культур, привніс в стилізацію їхні елементи, у цьому випадку – елліністичної літератури. Водночас в основі новели лежить не епічний, а ліричний сюжет, який відтворює внутрішній болісний стан Флора. Він, з одного боку, мотивується його можливою хворобою, через що до нього навіть викликають лікаря. Але, як він спочатку передбачає, а потім й отримує підтвердження своїх здогадів, такий стан зумовлено його дивним і незрозумілим внутрішнім зв'язком із розбійником. Динаміку його внутрішніх станів (відчуття несвободи, потім звільнення і, нарешті, знов несвободи і передчуття смерті) і передає структура ліричного сюжету.

Так, наприклад, Флор на питання лікаря про свій стан відповідає: «Я не испытывал положение человека, заключенного в темницу, но я думаю,

что мое состояние ближе всего подходит к этому случаю. С некоторых пор стеснены мои движения, сама воля кажется ограниченной; хочу идти – и не могу, хочу дышать – и задыхаюсь; смутное беспокойство и тоска владеют мною» [97, с. 476]. Емілій відвідує в'язницю, щоб зустрітися з Малхом, але дізнається про втечу, і його стан раптово змінюється: «Весел был как никогда <...> говорил как дитя, блестя глазами», «радостно собирался в дорогу» [97, с. 477]. Весь світ навколо героя змінюється: будинок стає привітним, а хмари сліпуче білими, символізуючи повноту життя, світло й свободу. Але несподівано ідилія переривається: «Однажды вечером, среди беспечной игры, стал Флор, словно отуманенный тоскою или невидимым врагом схваченный. Сразу охрипнув, молвил: “Что это? откуда эта тьма? Этот плен?” Лег на низкую постель, отвернувшись к стенке, молча вздыхая» [97, с. 478]. У центрі оповідання знаходиться особистість і переживання Флора, і навіть образ розбійника, зв'язок з яким призвів героя до трагедії, розкривається в новелі тільки завдяки видінням Емілія або словам про нього інших персонажів.

Таким чином, сама ідея взаємозв'язку двох душ, містицизм, нагнітання таємничості свідчать про стилізацію твору М. Кузміна не тільки під елліністичну прозу, але й під романтичну таємничу новелу. У цьому плані її можна зіставити з усіма розглянутими вище творами, у поезиці яких виявилися подібні прийоми, що дозволяють автору, граючи з читачем, стилізувати твір одночасно під різні художні моделі. Водночас важлива роль ліричного сюжету і символічних мотивів, символіка і міфопоетика імен, свідчать про *акцентування атрибутів символізму в іншому, постсимволістському, контексті*. Адже фінал, у якому таємниця виникнення подібного взаємозв'язку так і не розкривається, давав можливість різним інтерпретаціям авторської позиції, що не зводиться до єдиного істинного «авторського міфу».

### «Невеста. Римский рассказ»

Дослідження поетики новели М. Кузміна «Невеста. Римский рассказ» (1920) теж виявляє подібні до вже схарактеризованих особливості його стилізованої малої прози. Фабула «Невесты» віднесена до першого століття нашої ери й оповідає про юнака Семпронія, який прибув з Рима в Марсель до своєї нареченої Альбіни – дівчини, з якою він був заручений ще з дитинства. Герой зустрічається з її сім'єю, а потім вирушає в кімнату на верхньому поверсі будинку. Несподівано для нього приходить Альбіна, і вони проводять ніч разом. Вранці Семпронію повідомляють, що Альбіна померла за кілька днів до його приїзду.

«Невеста» має підзаголовок – «римский рассказ», який вказує на особливості жанру твору. Як відомо, жанр оповідання сформувався значно пізніше періоду античності. Мабуть, автор з самого початку затіває гру з читачем, подібно В. Брюсову, який стилізував «Рею Сильвию» нібито під розповідь VI століття, а «Огненного Ангела» нібито під німецький роман XVI століття. М. Кузмін теж стилізує «Невесту» під уявну жанрову модель римської розповіді першого століття. Цьому слугують час і місце, у якому розгортаються події, імена героя, героїні та інших персонажів, деталі предметного світу (статуя Гермеса, лампади, захищені алебастром) та ін. Але при більш пильному розгляді поетика «Невесты» виявляє риси романтичної новели.

Перш за все, слід відзначити важливу структуроутворювальну роль прийому *полярності / контрасту*. Так, саме він лежить в основі хронотопу «Невесты». Головний герой перетинає море, повертаючись до рідного Марселя з Рима, де вирувало життя: «Три года римской жизни, Юлия, Лия, Симон, императоры, весь блеск, низость, полеты и падения честолюбий, искусства, пиры и медное величие государственности» [97, с. 697]. Провівши кілька років у світі світських розваг, він готовий повернутися в затишний домашній куточок, щоб вести помірне сімейне життя: «Но теперь, теперь только яблочный сад, <...> только такой семейный круг, рассказы почтенного

Тимофея, смех детей и такие знакомые веселые комнаты, тихие прогулки вдоль городского вала» [97, с. 697]. Згадка яблуневого саду натякає на простір Раю й ідилічне життя, що очікує на Семпронія. Символічно, що юнак подорожує морем взимку. Завдяки цій деталі підкреслюється різниця між жарким Римом і холодним Марселем.

*Полярність і контраст* лежать в основі системи персонажів. Наречена Семпронія Альбіна протиставляється останньому любовному захопленню юнака – єврейці Лії. Альбіну Семпроній не бачив три роки, і в його спогадах вона залишилася лагідною, наївною дівчинкою. Ім'я Альбіна позначає «біла», що асоціюється з чистотою і непорочністю. Одне зі значень імені Лія – «втомлена» [72], і це відповідає її типу особистості. Ліїна хустка з трояндами і пентаграмами, і «бледное лицо, и судорожные поцелуи, сильные куренья, загадочные напыщенные речи и вечно, вечно эта черная собака рядом» [97, с. 496] здавалися юнаку «нестерпимой аффектацией», «все походило на неисправимый провинциализм» [97, с. 696]. Для Семпронія віра цієї жінки в магію була лише спектаклем, до якого він ставився поблажливо.

Альбіну він бачив повною протилежністю Лії – недосвідченою дівчиною, яка: «еще по-детски, сама как бабочка, гонялась за белыми мотыльками» [97, с. 697]. Метелик стає важливим символом для розуміння не тільки жіночих образів новели, але й ідеї твору. М. Кузмін згадує метелика Психеї як уособлення воскреслої душі. Альбіна ганялася за білими метеликами, а на хустці Лії був зображений чорний, «словно обугленный, и, казалось, никогда не мог бы летать» [97, с. 696]. Таким чином, жіночі персонажі *контрастно* протиставляються як «духовне / матеріальне», «світле / темне».

Новела наповнена *колеристичною символікою*, яка в цілому витримана начебто в одній колірній гамі: білий, синій і блакитний. Однак при цьому білий колір використаний в декількох контрастних значеннях. Це – колір чистоти і невинності душі, у древніх римлян він також символізував інтуїцію

поза межного світу. Але цей колір має й *контрастне* значення – колір смерті, привидів [186].

Синій колір у М. Кузміна несе зловісну семантику. Він виявляється в одноманітності синьої пелени моря під час подорожі, як «синій бік» палого вола – причина страху смерті Семпронія, як «посиніли очі» юнака, які представляла Лія, думаючи про його можливу загибель у зимовому морі тощо. У новелі синій пов'язується зі смертю, а блакитний є перехідним кольором між білим і синім, тобто кольором, що з'єднує позитивне значення білого й негативне синього. Семпронію уявлялася «голубая в пепельных волосах лента девочки Альбины», а при зустрічі з юношею тело девушки «просвечивало, как голубоватое стекло» [97, с. 698]. Альбіна була одягнена в блакитну сукню. Таким чином, внутрішньо контрастна й багатозначна колористика бере активну участь у створенні символічного плану творів Кузміна, що характерно не тільки для літератури епохи романтизму, а й для прози символізму «срібного століття».

Видається, що при осмисленні функцій символіки й міфопоетики (порівняння Семпронія з Леандром, згадка Гермеса і Психеї та ін.) У творі Кузміна слід також враховувати захоплення письменника гностицизмом. У новелі кілька разів зустрічається ім'я Симона, імовірно, Симона Волхва – сучасника апостолів, якого вважають засновником гностицизму. В основі цього вчення лежить ідея протиставлення духу і матерії. Це дозволяє по-новому поглянути на питання, поставлені в новелі, головний з яких – життя після смерті: «А тело? Воскреснет ли оно?» – питає себе Семпроній.

Перед будинком Альбіни стояла статуя Гермеса. Як відомо, він був богом-покровителем торговців, атлетів, пастухів, але батько Альбіни Тимофій був: «человек неделовой и неторговый» [97, с. 697]. Тому, швидше за все, у його будинку Гермеса шанували як провідника душ у підземне царство Аїда. Крім того, включення в текст імені Гермеса може бути пов'язано з вченням герметизму – язичницького, дохристиянського гностицизму, відомості про який містяться в арабських, а також латинських трактатах першого століття

нашої ери. Вигаданим автором цього вчення вважається Гермес Трісмеїст – божество, що поєднує в собі риси давньоєгипетського бога мудрості Тота і давньогрецького Гермеса [157]. Якщо М. Кузмін мав на увазі саме це значення, то новела на рівні підтексту містить вказівку на важливий для герметизму *принцип полярності* (все має свою *протилежність*), який, як уже зазначалося, корелюючи з естетикою романтизму, виявляється на рівні структури та авторської концепції твору М. Кузміна.

Подібно до Д. Мережковського в романі-міфі «Смерть Богів. Юлиан Отступник» (1895), М. Кузмін звертається до переломної епохи в історії людства. Але, на відміну від Д. Мережковського, у фокусі його уваги історія з приватного життя звичайної, «середньої» людини. Для письменника важливе і його приватне внутрішнє життя, і онтологічні проблеми буття, його хвилюють питання любові, життя і смерті, воскресіння, безсмертя, а також єдність світу, нерозривний взаємозв'язок усього суцього при його внутрішній полярності.

У новелі ця єдність виявляється, перш за все, при відтворенні сприйняття любові героєм і в авторській концепції любові. Проводячи ніч з Альбіною, Семпроній відчував, як «стремительно, головокружительно, колесом вертелась вечность, миры вселенной» [97, с. 700]. При цьому в їхній любові гротесково з'єдналися протилежності: «мудрость, и святость, и страх, и ужас, будто прикасаешься к довременной тайне» [97, с. 700]. Кохання, за М. Кузмінім, – ірраціональна сила, така ж потужна, як смерть. Любов відкрила Семпронію шлях до пізнання: «Теперь ему показались бы понятными и все бредни философов, и даже счел бы он их, пожалуй, слишком простыми» [97, с. 700].

У «Невесте» функціонує той же сюжетний хід, що і в його новелі «Тень Филлиды»: юнак зустрічається з коханою, але у фіналі твору виявляється, що вона померла ще до їх зустрічі. Причому дівчина постає перед головним героєм у тілесній оболонці: у «Тени Филлиды» нагадуванням цьому служить розкладене тіло Філлиди, а в «Невесте» – золотий браслет, залишений Альбіною Семпронієві. Так реалізується мотив примарності життя, характерний для творчості модерністів «срібного століття».



Як уже зазначалося, підзаголовок «римский рассказ» налаштовує читача на відповідне сприйняття, але структурно новела ближча до жанру «таємничої» романтичної новели, творцем якої був Е. По [123]. Однією з її рис є нагнітання атмосфери таємничості й жаху. У «Невесте» цьому слугує умовчання сім'ї про смерть дочки й несподіваний, шокуючий фінал, який не дає відповіді на бентежні питання.

Дія відбувається в тихому місці, де люди знають якусь таємницю, але не розкривають її. Головний герой зустрічається з давно знайомою йому дівчиною, і, здавалося б, ніщо не віщує трагічної розв'язки. Але наречена і захоплює, і лякає Семпронія. У зимовий час Альбіна була одягнена в легку сукню й виглядала так, «словно была больна», «не только платье, но и все тело ее просвечивало, как голубоватое стекло» [97, с. 699]. Голос дівчини звучав так, «словно стекло отделяло его от слуха», а в наступну мить – «девически-нежно» [97, с. 699]. Альбіна говорить: «Мы злы, чтобы взять вас, а потом делаемся добрыми, кроткими, тихими» [97, с. 700]. Вона ніжна з Семпронієм, але кілька разів кусає його в губи і в шию, що викликає асоціації з вампіром.

Таким чином, у новелі М. Кузміна «Невеста» функціонують коди культур і літератур різних періодів, у наведеному випадку – античності, гностицизму / герметизму, романтизму й модернізму початку ХХ століття (символізму і постсимволізму). Судячи з усього, письменник вдавався до стилізації схарактеризованого типу, щоб поставити питання про можливість пізнання таємниць і глибинних законів світобудови й місце людини в ньому. Однак, на відміну від своїх сучасників-символістів, М. Кузмін не створював свій «новий міф», а ставив під сумнів таку можливість, витончено граючи вже наявними «чужими» міфами й жанровими моделями, виступаючи як один із перших російських постсимволістів і предпостмодерністів. Про це свідчать і результати аналізу поезики інших його стилізованих новел («Флор и разбойник», «Гень Филлиды», «Мачеха из Скарперии» та ін.), для яких характерні подібні особливості.

## 2. 2. Поетика новел, стилізованих під середньовічну прозу: «Пример ближним», «Два чуда», «Девственный Виктор. Византийский рассказ»

### «Пример ближним»

Однією з репрезентативних для стилізованої малої прози Кузміна є новела «Пример ближним» (1915), для якої характерним є відтворення елементів середньовічної літератури в модерністському ключі. Фабула новели «Пример ближним» оповідає про гріхопадіння ченця. Історія життя святого традиційно знаходила втілення в агіографічній літературі. Основним матеріалом для авторів слугували події з життя людини, у яких найбільш яскраво виявлялася її свята сутність. У новелі М. Кузміна коротко викладається історія життя послушника, який прагнув служити Богу. Завдяки своїй праведності, слухняності й щирому прагненню він став ченцем, названим Геннадієм, і пішов у пустелю, щоб пройти через нові випробування. З цього моменту сюжет новели обростає несподіваними для життя епізодами, які різко змінюють хід подій і замість святості призводять до гріхопадіння. Це дозволяє співвіднести жанр новели з «антижитієм». В історії російської літератури є приклади творів, що оповідають про те, як грішник проходить складний шлях і стає праведником («Очарованный странник» М. Лєскова, «Отец Сергей» Л. Толстого тощо). У М. Кузміна ж показано повне розкладання людської душі, яка перейшла на бік диявола і їм же була повалена.

При аналізі новели слід враховувати й захоплення М. Кузміна старообрядністю. Одна з головних фігур в історії розколу православної церкви – патріарх Никон, якого згодом позбавили сану. Він був ідеологічним противником старообрядців, що стало причиною створення про нього безлічі усних переказів й «антижитія», уперше записаного дяконом Федором Івановим, що потрапив до ув'язнення разом із протопопом Авакумом [29].

Л. Чорна в статті «Элементы "антижития" в "Повести о Темир-Аксаке"», опублікованій у збірнику «Мир житий», до особливостей такого жанру відносить: «подлое рождение героя, его безбожие, немилостивость, гордыню (ярость), алчность, злобу, уродство, злодеяния, еретичество, одержимость

дьяволом» [189]. «Антигерой», на відміну від «святого», повинен: «1) "происходит от гнилого родового корня" – иметь "подлое" рождение; 2) имитировать "уход из мира"; 3) под личиной "боголюбия" скрывать свое безбожие; 4) обладать такими чертами характера, как "немилостивость", гордыня (ярость), алчность, злоба, внутреннее уродство; 5) заключить договор с дьяволом и поклоняться ему как Богу; 6) вместо чудес, присущих святым, совершать злодеяния; 7) после его смерти от его могилы должен исходить смрад (вместо благоухания)» [189, с. 159].

Багато із зазначених особливостей властиві й новелі «Приклад ближнім», але у М. Кузміна колізія ускладнюється тим, що герой одержимий дияволом і не відає про це. Геннадій щиро бажав служити Богу, піти зі світу й усамітнитися в пустелі. Але, зустрівши диявола в образі солдата, герой не підозрює, що той спокушає його. Тому, піддавшись спокусі й погодившись піклуватися про його сестру, чернець укладає з ним угоду. У результаті Геннадій здійснює подвійне вбивство, ховається, забирає гроші, бреше, порушує клятву, одружується.

Усі ці вчинки властиві злочинцеві, а не добродійному ченцеві. Він здійснював їх начебто ненавмисно – не стільки через злі наміри, скільки бажаючи виглядати гідно в очах ближніх. Насправді у всіх цих випадках героєм володіла гординя, яка виявлялася в боязні зронити свою гідність перед оточенням. Таким чином, у новелі сюжетно обігрується біблійний афоризм «Шлях грішників вимощений камінням, але в кінці його – прірва пекла», асоціації з яким виникають на рівні підтексту. Ця ж ідея простежується і в організації хронотопу. За канонами життя чернець проходить шлях від світу до самотництва, а в наведеній новелі все навпаки: Геннадій починає свій духовний шлях в покинутій каменоломні, а закінчує в палаці, де його життя раптово обривається.

Крім біблійного інтертексту, імовірно, у новелі М. Кузміна міститься й відсилання до повісті А. Чехова «Черный монах». Обидва персонажі творів занурені в ілюзорні уявлення про себе й вірять у власну винятковість;

і Геннадію, і Коврину з'явився «провідник», що врешті-решт став причиною їхньої загибелі в майбутньому. У чеховській повісті, за легендою, чорного ченця люди бачили в середніх віках, і через тисячу років він повинен був знову з'явитися у світі людей. Зауважимо, що дія в новелі М. Кузміна розгортається приблизно в той же час, що і в легенді. Таким чином, «Пример ближним» можна інтерпретувати і як своєрідну авторську передісторію легенди, а такого роду гру з претекстом – як одну з ознак предпостмодерністської поетики.

Оригінальним елементом новели є включення ремінісценції образу Тетяни з роману О. Пушкіна «Євгеній Онегін». Четвертий розділ новели починається зі слів: «Женщина была молчаливой и дикой» [97, с. 661]. До характеристики жінки застосовується епітет «чужа», вона порівнюється з диким звіром. Вводячи ремінісценцію, М. Кузмін не пародіює відому характеристику пушкінської героїні, а створює абсолютно протилежний жіночий образ: якщо Тетяна Ларіна – носій кращих душевних якостей, то сестра воїна (тобто посібниця і знаряддя диявола), незважаючи на подібний опис, виглядає екзальтованою й жорстокою. Така парадоксальна трансформація претекста свідчить про використання М. Кузмінім культурних кодів в абсолютно несподіваних цілях, що наповнює текст символічною багатозначністю.

Новела «Пример ближним» має досить розвинену мотивну структуру. Найбільш показовим є мотив тіні. Коли Геннадій зустрівся з воїном-дияволом, йому здалося, «что, чем дальше удалялся гость, тем выше и туманнее становился, словно растекаясь в вечернем воздухе» [97, с. 661]. Після першого злочину чернець подумав, ніби «тень от него похожа на тень огромного вооруженного воина» [97, с. 664]. Таким чином, у силу вступає новий мотив – мотив двійництва (також характерний для творів М. Кузміна «Флор и разбойник», «Совпадение» тощо). Тінь, що змінилася, стала знаком того, що чернець пішов на службу до диявола й розщепив свою душу. Крім того, царівна, з якою одружився Геннадій, була на диво схожа на свою улюблену мавпу Сафо: «временами Геннадію казалось, что он женился на мартышке»

[97, с. 665]. Тут двійництво не тільки набуває іронічного забарвлення, але й натякає на перевертництво, а значить і на демонічну природу дружини.

Ще один важливий мотив – це мотив *чорноти / темряви*, який виявляється при кожному духовному падінні персонажа. Темрява в душі ченця постійно дає про себе знати: після смерті жінки «лицо его было *черно*» [97, с. 663], «*потемнел* разум» [97, с. 664], «*темное* лицо глянуло на него из медной поверхности» [97, с. 664]. Нарешті, найяскравіший прояв чорноти – опис смерті Геннадія: «Лицо его было *черно*, как обожженное молнией, а на спинку кресла забралась *мартышка* и раскрыла *розовый* зонтик над покойником» [97, с. 666]. Таким чином, мотив чорного кольору символізує глибину темряви в серці людини, а мавпа з парасолькою недоречно «веселого» – рожевого – кольору, по суті, разом з дияволом сміється над невдалим претендентом на роль святого, життя й діяння якого заслуговують опису в жанрі житія.

Ставлячи в новелі проблему *істинного і помилкового*, М. Кузмін наповнює її і страшними подіями, і курйозами, а бажання головного героя викликають не тільки співчуття, а й сміх. І якщо на початку новели Геннадій стає вбивцею (тобто здійснює один з найстрашніших гріхів), то ближче до фіналу його діяння (одруження й брехня) менш тяжкі, а «нанизування» помилкових учинків героя виглядає досить абсурдно, сцена ж загибелі персонажа (і появи в ній мавпи з рожевою парасолькою) підсилює цей ефект.

Авторська іронія особливо стає помітною на рівні оповіді в епізодах, які відкривають справжні думки й наміри ченця, і в тих випадках, коли стає очевидною різниця між тим, як виглядають дії Геннадія з боку і його власним баченням скоєних ним вчинків. Суть життя – у спробі показати «приклад ближнім», але для письменника зі свідомістю, характерною для кризової епохи межі століть, така спроба виглядає не тільки безглуздою, але і небезпечною. Якщо в середньовічній літературі герой міг стати святим, щиро зробивши безліч благих учинків, то, на думку постсимволіста М. Кузміна, від добрих діянь залишилася тільки форма. І чим більше людина прагне йти за правилами,

тим менше вона в цьому досягає успіху. Не випадково і в новелі Л. Андрєєва «Правила добра» (1911) герой може зробити добрий учинок, тільки подолавши стереотипні свідомі установки [120].

Специфіка свідомості людини на зламі століть виявляється і в авторському трактуванні мотиву богозалишеності. З точки зору М. Кузміна, у певних обставинах людина є вільною у своєму виборі, однак рано чи пізно в її життя втручаються вищі сили. Для ченця Геннадія це – сам диявол. За прагненням героя бути прикладом ближнім криється не тільки гординя, а й неглибоке розуміння людських можливостей у цьому світі. Тому силою, яка керує життям ченця, стає сатана, а не Бог. Божественні сили відходять у бік, не втручаючись і не перешкоджаючи здійсненню зла. Проте, правосуддя над ченцем усе одно вершиться.

Страшний Суд для Геннадія настає за життя, а не на небесах, і вершить його не Бог, а диявол. За М. Кузмінім, людина залишається у владі вищих сил, але останній вирок йому виносить той, кому належить його душа. Божественний і диявольський початок за силою впливу на людину не протиставляється, а прирівнюється один до одного. Людина не здатна стати абсолютно вільною від вищих сил, а слідує загальноприйнятим стереотипам і нормам, вона посилює своє становище маріонетки. Найстрашніше, що людина може не підозрювати про те, кому вона служить. Обмеженість людської свідомості приводить її до прірви пекла. У такому випадку, виникає питання про міру провини людини, відкриваючи можливість варіативності в трактуванні новели.

Таким чином, специфіка стилізації в новелі «Приклад ближнім» полягає в кардинальній трансформації претекста – жанровій моделі життя, яка в процесі постсимволістської гри М. Кузміна перетворюється на «антижитіє». Це стало можливим завдяки системі багатозначних мотивів (тіні, чорноти / темряви, двійництва та перевертництва, істинного і помилкового, праведного і грішного), підтексту, іронії та оригінальності авторського трактування свободи і напередвизначеності в долі людини.

### 2.2.2. «Два чуда»

Новела «Два чуда» (1919) оповідає про те, як одержима бісом черниця Нонна вилікувалася від обжерливості завдяки диву. В обителі посеред пустелі з'явився старець – батько Памва, якого прийняли за святого. Йдучи за стародавніми звичаями, йому омили ноги, а воду розлили по судинах, вважаючи її освяченою. Але батько Памва виявився не тим, за кого себе видавав, а розбійником, який проникнув до обителі, щоб уночі відкрити ворота для своїх соратників і винести з монастиря коштовності. Однак, незважаючи на його справжню сутність, вода подіяла чудотворно, і сестра Нонна позбулася біса. Батько Памва – розбійник Паїсій – зізнався у всьому й розкався, і черниці відпустили його з миром.

Ніхто з персонажів новели не є праведником, усі образи знижені, хоча для творів з тематикою чудесних зцілень це не характерно. Сестра Нонна – уособлення неохайності, схильності до надмірностей. Її світ – це задушлива кімната, у яку майже ніхто не наважується заходити через затхле повітря. Єдина людина, яка на це здатна, – груба ефіопка, служниця Муза. Її ім'я – це насмішка над її особистістю. Замість піднесених прагнень Муза «надихає» сестру Нонну продовжувати звичний спосіб життя, сама ж настільки не чутлива до бруду, що навіть не помічає його.

Батько Памва, який виявляється розбійником, «широкоплеч и дороден; вероятно, в мире он был атлетом. Глубокий капюшон, закрывая глаза, бросал тень даже до рта, заросшего черной бородой с проседью» [97, с. 668]. У його зовнішності відбиваються протиріччя його натури. Сивина – ознака мудрості, поважності, навіть святості, а ця людина виглядає здоровою й досить молодою для того, щоб бути святим старцем. У колористиці новели часто зустрічається чорний колір: чорні кури, темношкіра Муза, чорна борода й чорні очі батька Памви. Це носить не стільки символічний характер, скільки описує загальний настрій, підкреслює деталі, створює фон. Чудо відбувається в обстановці мороку, пилу, бруду, воно не супроводжується світлом й чистотою.

«Зниження» стилю виявляється не тільки в обраній темі, а й в художніх прийомах, які використовує М. Кузмін. Так, персонажі порівнюються з тваринами: чорниці – зі стадом гусей, живіт Нонни автор називає слонячим. Грубі подробиці побуту, описувані в новелі, підводять до думки про середньовічну прозу. А. Свиридова відносить «Два чуда», як і «Пример ближним», до світської повісті [162]. Однак нам уявляється логічним визначити цю новелу як стилізацію під середньовічну літературу Західної Європи, зокрема, проповіді і «прикладні», які слугували дидактичним доповненням до них. Є. Мелетинський розглядає їхню поетику на прикладі творчості Жака де Вітрі і виділяє такі особливості: джерелами сюжетів є життя отців церкви й подібні жанри (у давньоруській літературі аналогами є патерики); дидактична спрямованість, мораль; ключова подія несподівана й містить установку на цікавість; у його основі – парадокс; характер персонажа менш важливий, ніж його моральний вибір (добро чи зло, дотримання християнських ідеалів або нехтування ними); фольклорна традиція (зближення з легендами, анекдотами) [109].

Усі ці риси, як завжди в М. Кузміна, у перетвореному вигляді присутні в поетиці розглянутої новели. Сюжет про зцілення традиційний для агіографічної літератури, повчальність, начебто, виявляється у висновку про те, що не можна ховати свій талант, свої справжні здібності. Увага автора зосереджена не на характерах героїв, а на їхніх учинках. З фольклором (анекдотичним жанром) новела стає подібною завдяки несподіваному фіналу, який містить дві ключові події: лікування хворої й викриття цілителя. Парадоксальність фіналу різко посилює і без того іронічний пафос новели. Саме іронія виявляється домінантною в творі М. Кузміна, характеризуючи його авторську концепцію й ставлення до жанру, з яким він грає.

На парадоксах і контрастах побудовані всі кульмінаційні моменти новели. Поява батька Памви раптова, символічна й ніби овіяна надприродною силою: «На быстро потемневшем фиолетовом небе широко блистали зарницы загоризонтной грозы. Невидимая рука внезапно воочию вставила в небо



аметист вечерней звезды» [97, с. 668]. Про зцілення Нонни повідомляє ефіопка Муза. У кімнаті, де батько Памва проводить час з черницями, запановує тиша, але переривається появою послушниці. «Надвинув куколь, он смолк. Молчали и сестры. Вдруг, смеясь и плача, вбежала Муза, потрясая пустым соусником» [97, с. 670]. Ситуація одночасно серйозна (зцілення) і комічна (одужання завдяки брудній воді з соусника).

Так само контрастний і фінал новели. «Настоятельница поклонилась разбойнику, а тот подполз к сестре Нонне и поцеловал ее грязный подол: “Молись обо мне, блаженная Нонна”. Та звонко рассмеялась, причем огромный живот ее колыхался, как студень» [97, с. 672]. Сцена покаюння, прощення й подяки перетворюється на фарс, де сміх «блаженної» розвінчує урочистість моменту. Контрасти підкреслюють зовнішню неприродність того, що відбувається, проте внутрішня логіка явищ цілком закономірна.

На думку А. Свиридової, яку вона висловила в статті «Лингвистический креатив как частный случай прецедентности языка» [162], обидві новели – «Два чуда» і «Пример ближним» – реалізують зміст виразу «Свічадо не ставлять під спудом», але з протилежних точок зору. Якщо людина по-справжньому обдарована чеснотою, то її дар проявиться, а якщо її вчинки по суті помилкові, то ніякими прагненнями й благими намірами вона не приховає своєї порожнечі.

На наш погляд, М. Кузмін у цих новелах скоріше розкриває думку про внутрішню свободу особистості. Шлях до Бога можна знайти, будучи вільним від упереджень і чужих думок. Тільки власна стежина, якою йде людина, розкриває її сутність і розташовує до неї інших людей. Лицемірство ж перед самим собою руйнує життя й знищує можливість спокутування.

Людина, ким би вона не була – служителем церкви або злочинцем, залежить від містичних сил. Якщо в «прикладках» Жака де Вітрі вчинки героя визначали його моральний вибір, то у М. Кузміна персонаж дотримується свого шляху неусвідомлено, він ведений не власною волею, а долею, яка йому запропонована. Так у М. Кузміна втілюється мотив залежності людини від

вищих сил, характерний як для його прози, так і для літератури «срібного» століття в цілому. У новелі «Приклад ближнім» головний герой виконує волю диявола, намагаючись догодити людям і жити за правилами, ними створеними, а в розглянутому творі герой навіть не підозрює про своє призначення, і, тим не менш, робить добрий вчинок.

Підводячи підсумок, можна сказати, що новела «Два чуда» стилізована під «приклад» до проповіді, у якому М. Кузмін відтворює жанрову модель «прикладів» середньовічної літератури Західної Європи і давньоруських патериків, посилюючи іронічний пафос і звертаючись до мотивів, важливих для творчості письменника-постсимволіста кінця ХІХ – початку ХХ століття.

### **«Девственный Виктор. Византийский рассказ»**

Новела «Девственный Виктор. Византийский рассказ» (1916) неодноразово входила в різні збірники творів М. Кузміна, але до цього часу не привернула увагу дослідників. Тим часом, цей твір не тільки, безсумнівно, має високу естетичну цінність, а й, судячи з усього, його поетиці притаманні риси, які заслуговують на спеціальний розгляд. До того ж, відображена в новелі природа любові дозволяє з'ясувати деякі аспекти авторського світосприйняття, виражені своєрідною художньою мовою, в основі якої лежить стилізація.

Фабула новели оповідає про недосвідченого багатого юнака Віктора, для якого його єдина родичка, тітонька Пульхерія, вибирає наречену. Незважаючи на всі її старання й сплановані «земні» спокуси, Віктор залишається байдужим навіть до найпрекрасніших дівчат, але одного разу виявляє сердечну прихильність до свого друга – раба Андрія. Раптово і безпричинно Андрій хворіє й помирає, а після смерті являється Віктору у вигляді духа й розповідає йому про митарства своєї душі. У фіналі новели Пульхерія вирішує долю Віктора, нарешті, підібравши йому в дружини дівчину з їхнього кола.

На особливу увагу заслуговує хронотоп новели. Якщо місце дії – Візантія – зазначене в підзаголовку, а потім у першому ж абзаці тексту новели

локалізовано в її столиці Константинополі («В царствующем граде Византии...» [93, с. 277]), то час описуваних подій вгадується лише за непрямими ознаками. Маркерами періоду, до якого приурочені події, можна вважати згадку митарств, наявність у суспільстві партії «зелених» і рабів. У християнській культурі за допомогою митарств в образно-символічній формі втілювалися уявлення про посмертні випробування душі, у ході яких вирішувалося, куди вона потрапить, – у рай чи пекло. Уперше й найбільш докладно митарства і їхні значення описані в творі X століття «Житие преподобного Василия Нового» [60]. Партії іподрому (у тому числі й «зелені») максимального значення в суспільному житті Візантії досягли в VI столітті й остаточно втратили його в XI. Рабство ж у Візантійській імперії існувало аж до XII століття. Усе це дає підставу припустити, що події, описані в новелі, могли відбуватися між X і XII століттями.

Усередині цієї тимчасової рамки сюжет не поєднаний з відомими історичними фактами або подіями, хоча, судячи з того, що предметний світ у новелі сповнений розкоші, Візантія і її культура представлені в один з періодів розквіту імперії. Таким, наприклад, було 150-річчя її процвітання й могутності з кінця IX до початку XI століття. Але в підсумку зображувана історична епоха все-таки не конкретизується, а малюється «широкими мазками», що відтворює якийсь узагальнений *стилізований художній образ прекрасної культури середньовічної Візантії*, відповідний уявленням про неї читачів і самого автора.

Із середньовічними текстами асоціюється і така особливість організації хронотопу новели М. Кузміна, як умовний перехід художніх просторів по вертикалі вниз – від «райського» до «пекельного». На початку твору описується обстановка будинку, що дісталася в спадок Віктору, простір якого наповнено атмосферою тиші, таємничості й умиротворення: «В комнатах всегда был полумрак и раздавался шепот духовных бесед. Священники в туфлях бесшумно скользили, останавливаясь у опущенных портьер, чтобы тихо проговорить молитву, слугами были скопцы и пожилые женщины, пахло

вчорашнім ладаном <...>» [93, с. 277]. По мірі розвитку подій Віктор виявляється за межами свого будинку, а простір починає не тільки розширюватися й наповнюватися представниками різних станів (від аристократів до занепалих жінок і юродивого, який визначив природу взаємин Віктора і його раба Андрія), але й скочується по похилості. Кульмінацією новели стає поява Вікторові вночі померлого раба, який розповідає про свої загробні поневіряння на мосту між раєм і пеклом, а також муки за содомський гріх (любові до господаря).

Увагу привертає й сама художня «фактура» новели. Як і в інших стилізованих творах М. Кузміна, у «Девственном Викторе» детально виписаний предметний світ, що викликає в такому випадку асоціації з артефактами й культурою середньовічної Візантії. Навіть недосвідчений читач зверне увагу на велику кількість згадок рослин, птахів і дерев, а більш уважний, імовірно, помітить, що це зроблено у формі екфразису: «Виктору снились *пески и деревья, птицы и олени, похожие на узор его платья*, потому что чаще всего он видел эти *предметы на материях*. Конечно, за городом летали птицы, росли маки и репейники, но юноша не выезжал из Византии далее монастыря Олимпа» [93, с. 278]. У саду при будинку Віктора «*благочестивый садовник всем кустам и деревьям придавал вид христианских эмблем: кусты барбариса были подстрижены формой сердец и якорей, липы походили на поставленных хвостом вверх рыб, <...> а около яблони, ветки которой были подрублены в виде креста, были поставлены две жерди, выкрашенные суриком*» [93, с. 278–279].

Ці екфразиси відтворюють орнаментальний стиль, характерний для паркового мистецтва (*топіарія* – лат. *topiarius*; -a; -um; - що належить до орнаментального) і ткацького ремесла, що сходить до культури Стародавнього Риму, успадкованої Візантією [200]. Традиції топіарія активно розвивалися в мистецтві епохи Відродження, бароко, класицизму та інших, аж до паркового мистецтва «срібного століття», які модифікувалися й були концептуально переосмислені в контексті ідеї синтезу мистецтв і стилю арт-нуво [137]. Якщо

орнаменталістика, характерна для середньовічної «християннейшей Византии», була покликана окультурити природу, підпорядкувавши її релігії, то світське мистецтво в стилі арт-нуво, навпаки, прагнуло надати простору схожість з природними формами (рослинний орнамент, зображення птахів і тварин, вигнуті лінії, обтічність) [137], наблизивши його до живої природи.

Інтермедіальний аспект поетики новели, що вводить в оповідання елементи, пов'язані з різними видами мистецтва й епохами, дозволяє авторові пограти з читачем. У якийсь момент зображувана дійсність починає ніби двоїтися, постаючи то як відображення реальності середньовічної епохи, то як погляд на неї художника «срібного століття» крізь призму мистецтва арт-нуво. У підсумку на рівні предметного світу позначається характерна для М. Кузміна авторська іронія стосовно світу, що стилізується, з позиції людини межі XIX і XX століть: «Християннейшая Византия благоухала Творцу, не как сельский крин, а словно дорогое масло, влитое в сосуд, что делали искусные ковачи и златокузнецы, согнувшись в темных каморках и привыкшие видеть близорукими глазами небо, цветы и птиц лучшими, более блистательными и ухищренными, нежели их дает нам неискusstvennaya prostushka-priroda» [93, с. 279].

Іронія виринає і в портреті тітоньки Віктора, «християннейшей» вдови, яка мріє про монастирське життя, але прикрашає себе дорогоцінними каменями: «Пульхерия, как подобало христианской матроне, не показывала своих редких полуседых волос, вплотную покрывая их повязкой, расшитой смиренными вдовьими аметистами и изумрудами, <...> желтоватые надутые пальцы не гнулись от множества перстней» [93, с. 278]. Вибором цих коштовностей, судячи з усього, обмежується і її прихильність до партії «зелених», до якої вона належала за сімейними традиціями. Не менш іронічний і опис макіяжу (мистецтво застосування декоративної косметики) Пульхерії, що робить її обличчя протиприродно неживим: «Лицо ее было неподвижно от толстого слоя белил, румян и сурьмы...» [93, с. 278].

Таким чином, об'єктом авторської іронії виявляється як підлегле релігії мистецтво, так і не цілком щире благочестя й релігійність персонажів. Остання виявляється і в гротесковому поєднанні, здавалося б, непоєднуваних деталей: «Рядом стоял домовый священник и вполголоса объяснял слова *анахорета*, который примешивал к *греческим* выражениям *варварские*» [93, с. 278]; «женщинам, которые <...> *мимировали усиленное благочестие* и пописывали *эротические стихотворения* с акростихами, часто сбивавшиеся на *ирмосы* и *кондаки*» [93, с. 282], тобто збивалися на строфи з дев'яти пісень канону, прийнятого у візантійському і російському православному богослужінні, і віршовану проповідь [145].

Як і в інших новелах М. Кузміна («Флор и разбойник», «Ангел Северных врат»), важливу роль в нагнітанні містичної атмосфери й посиленні емоційного впливу на читача відіграє колористика: «Тигры на ковре *красновато* освещались лампадами» [93, с. 287], «*Красные* юноши и *темные* демоны идут за ними <...> Мост проходит над густым *красноватым* туманом» [93, с. 289]. Максимально пекельний простір постає в оповіданні Андрія про подорож після смерті. Таким чином, в організації хронотопу частково відбивається шлях, пройдений головним героєм: від умиротвореної наївності й невинності (закритий простір будинку) через зародження сумнівів (зустріч з юродивим на середньовічній вулиці) до усвідомлення власної гріховності (темна похмура кімната і явлене в оповіданні раба пекло).

Найважливішим елементом новели стає мотив таємниці і недовомленості, який найяскравіше реалізується в останніх словах Андрія: «Теперь, брат, и ты знаешь томление двадцатого мытарства, бойся, как бы не погибнуть» [93, с. 290]. Цей мотив дозволяє усвідомити авторську позицію і запропонувати інтерпретацію новели. У канонічному оповіданні про митарства останнє з них – це немилосердя. Якщо врахувати цей факт й звернути увагу на перший рядок твору («Святая церковь велит *миловать* сирот» [93, с. 277]), який, як відомо, виконує функцію коду стосовно всього тексту, то можна припустити, що ідея новели зводиться до утвердження

милосердя до невинної людини, що не знає про себе щось істотне, що суперечить суспільним поглядам. При цьому слід враховувати, що для Андрія та Віктора головним митарством виявляється содомський гріх – любов до людини тієї ж статі.

Не випадково в 1918 році у знов опублікованій новелі з'являється посвята Артуру Лур'є – композитору, що належить до кола артистичної богеми «срібного століття». Хоча сам М. Кузмін не був пов'язаний особливими стосунками з Лур'є, він обертався в тому ж колі, розділяючи прийняті в ньому норми спілкування між статями, і добре знав учасників різних любовних трикутників, у тому числі тих, до складу яких входили Лур'є і Ольга Глібова-Судейкіна. З чоловіком же останньої М. Кузміна, який не приховував своїх гомосексуальних уподобань, об'єднували не тільки дружні або творчі інтереси, а й сексуальні стосунки [23].

Таким чином, десакралізація загальноприйнятих цінностей у черговий раз стала суттєвою рисою твору М. Кузміна. Подібно до того, як Д. Мережковський шукав синтез християнства (релігії духу) і язичництва (релігії тіла) і концептуально висловив його в своїх романах-міфах [114], М. Кузмін, граючи з читачем, поєднував елементи різних культур, епох і видів мистецтва, щоб розв'язати бентежні для нього питання природи любові й при цьому знайти відповідну художню мову для вираження власних поглядів і відчуттів.

### **2. 3. Поетика малої прози, стилізованої під новели епохи Відродження: «Мачеха из Скарперии», «Хорошая подготовка»**

#### **«Мачеха из Скарперии»**

На особливу увагу заслуговує новела «Мачеха из Скарперии» (1916), у якій М. Кузмін з'єднав і переробив кілька відомих претекстів, зокрема, міф про Федру й новелу «Горщик з базиліком» Дж. Боккаччо. Фабула «Мачехи из Скарперии» оповідає про заборонене кохання мачухи Валерії Маппа до свого пасинка Нарчізетто. Оскільки юнак не відповідав взаємністю на її пристрась,

Валерія наказала слугі вбити його й принести їй його голову. Мачуха сховала голову в горщику з кущем базиліка, але карлик Нікола дізнався про це й розкрив обман її чоловікові. Як покарання Сімонє Маппа вирішив заслати дружину в монастир, але не встиг, бо Валерія повісилася.

Аналіз поетики «Мачехи из Скарперии» свідчить про те, що цей твір стилізовано під новелу Відродження. На це вказує хронотоп – дія розгортається в італійській провінції в епоху Ренесансу; сюжет, що сходить до відомої новели Боккаччо; імена персонажів (П'єтро, Нарчізетто, Петронілла) тощо.

Композиційно новела розділена на п'ять частин. У першій частині, яка називається «Спелое яблоко», важливу роль відіграє хронотоп. Він обмежений яблучним садом, що викликає асоціацію з Едемом: «молодые люди напоминали цветы в *райском саду*» [97, с. 643]. Проведення часу Нарчізетто і його друзів нагадує сценку з античних ідилій: «их слова звенели юношески-беззаботно, видно было, что их больше интересует *игра в мяч, ясная погода, завтрашняя охота, поездка в луга к светлой Сьеве*, нежели мрачные поединки или изнеженные любовные истории» [97, с. 643]. Таким чином, хронотоп синтезує елементи античної та християнської культур.

Особливості поетики «Мачехи из Скарперии» не обмежуються стилізацією під ренесансну новелу. У ній важливу роль відіграє інтертекст, що сходить до широкого кола претекстів, які належать до різних епох і культур. При цьому виявляється яскраво виражений інтермедіальний пласт: письменник переносить у літературний твір прийоми й художні форми живопису, характерні для стилю ар-нуво, стилізуючи під нього. В оформленні книг і журналів межі століть художники-модерністи часто використовували рослинний і геометричний орнаменти, стилізацію під арабський малюнок (арабески). Схожість з такими живописно-декоративними елементами образотворчого мистецтва «срібного століття» виявляються вже на початку новели М. Кузміна: «Ловко перебегая с места на место в *пестрых костюмах, молодые люди напоминали цветы в райском саду на разноцветных гибких*



*стеблях с листьями – руками и лицами – розовыми венчиками. Слова их были просты и невинны, как пение дроздов или шум листьев»* [97, с. 643].

Пластичність та емблематичність, задані в першій частині новели, функціонують до її фіналу. Майже всі герої неодноразово порівнюються з рослинами, птахами або тваринами: юнаки – з квітами з райського саду, карлик Нікола – з жуком і дятлом, руде волосся Валерії лякало її пасинка своїм запахом, схожим «на запах лисього меха» [97, с. 648] тощо. Повтор же не тільки задає ритм розповіді, але й сприяє виникненню мотивних семантичних комплексів, пов'язаних із персонажами.

Найбільш великий семантичний комплекс створюється навколо образу Нарчізетто. На початку новели герой нагадує квітку; у своїх думках Валерія «заточила бы его в зеркальное подземелье, где он отражался бы тысячи раз» [97, с. 648]. Це, як і ім'я персонажа, викликає асоціацію з Нарцисом, що перетворився на весняну квітку. Нарікаючи на долю, мачуха порівнює пасинка з райським деревом. Нарешті, Валерія, наказавши вбити Нарчізетто, ховає його голову в горщику з базиліком: «Я закопала его голову в этот горшочек и посадила куст базилика, который так чудесно расцвел, будто в него перешла вся молодость и прелесть Нарчизетто!» [97, с. 648].

Семантичний комплекс «райський квітка – нарцис – райське дерево – базилік» – не єдиний, що утворився навколо образу чарівного пасинка. Інтертекст дозволяє співвіднести образ Нарчізетто не тільки з юнаком Нарцисом, але й з Іпполітом, героєм міфу про Федру, і з Лоренцо – коханим Ізабетти з новели Боккаччо. Сцена, у якій Валерія цілує череп пасинка, що випав з горщика, відсилає до роману Стендаля «Червоне і чорне», де Матильда цілує голову Жульєна. Крім того, карлик порівнює вихованця зі Св. Георгієм, а оповідач натякає на сумісність образу Нарчізетто з героями картин Паоло Учелло, що дозволяє виявитися мальовничій складовій.

Образ Нарчізетто, що виникає в процесі динамічного функціонування і взаємодії (як в метаморфозі або в палімпсесті) названих семантичних комплексів включає в себе і значення, пов'язані з іншими мотивами. Так, на

рівні предметного світу новели функціонує мотивний комплекс «м'яч (сфера) – яблуко (плід)», завдяки якому виникає мотив спокуси. Як відомо, в європейській культурі яблуко набуло символічного значення: з ним пов'язаний і біблійний міф про гріхопадіння, і антична легенда про суд Паріса. М. Кузмін доповнює вже наявний пласт значень ще одним – легендою про падіння яблука Ньютона. Оповідач іронічно повідомляє, що коли Нарчізетто відпочивав під деревом, «вдруг прямо ему в лоб упало яблуко» [97, с. 644].

У процес синтезу культур включаються й епохи класицизму, романтизму, модернізму «срібного століття». У назві третьої і четвертої частин («Федра» і «Куст базилика») дається пряме відсилання до творів, які творчо переробив М. Кузмін. У «Мачехе из Скарперии» він поєднав дві відомі фабули: новели Дж. Боккаччо «Горщик з базиліком» (1352), що надихнула Джона Кітса на створення поеми «Ізабелла, або Горщик з базиліком» (1818), і міфу про Федру, що лежить в основі сюжетів трагедій «Іпполіт» Єврипіда (428 р. до н.е.) і «Федра» (1677) Расіна, яка була переведена на німецьку мову Ф. Шиллером (1805). У 1912 році Н. Гумільов переклав на російську мову вірш О. Уайльда «Федра» (1881), присвячений Сарі Бернар. О. Мандельштам у 1915 році публікує вірш «Я не увижу знаменитой "Федры"», а у вірші «В пол-оборота, о печаль...» (1914), присвяченому Анні Ахматовій, малює портрет Елізи Рашель у ролі Федри. Фігури Федри й Ізабелли (Ізабетти) неодноразово були зображені й на полотнах художників різних епох (А. Кабанель, Л.-Ж. Лагрене, Л. Альма-Тадема, У. Хант, Дж. Мілле, Дж. Александер, Дж. Уотерхаус і ін.) [187]. М. Кузмін, вступивши в діалог з поетами та художниками, запропонував оригінальну варіацію двох укорінених в міфології «вічних сюжетів», які активно функціонують і в мистецтві «срібного століття».

Якщо у Боккаччо в ролі лиходіїв виступають брати дівчини Ізабетти, які вбивають її коханого, то у М. Кузміна жінка сама позбавляє кохану людину життя, а екфразис, що описує розпис на скриньці, актуалізує міфологічний сенс і дозволяє асоціювати Валерію з Федрою. Так звані зворотні екфразиси (описи, що викликають у читача асоціації з образами, сюжетами, мотивами, стилем та

ін. різних живописних полотен) у розглянутій новелі подібні «оживленим» картинам: «На улице теснились люди, держа под уздцы лошадей в пестрых чепраках. Собаки визжали, выгибая спины, соколы тихо сидели в шапочках, блестели застежки и сбруя, перья вились, с султанами спорили легкие облака, и мальчики на головах высоко несли корзины с охотничьей провизией. Казалось, фигуры со свадебного ларя, спутники Ипполита, ожили и вышли под тосканское небо» [97, с. 648]. Насиченість тексту екфразисами різного типу дозволяла М. Кузміну створювати естетизований образ реальності.

Важливу функцію в новелі виконує колористична гама, у якій особлива роль належить червоному кольору. При цьому перевага його відтінків у тексті пов'язана не тільки з традиційною символікою (що означає кров, любов, повноту буття, силу почуттів і переживань), з виразом різних станів (пристрасті, небезпеки, застереження), а й зі створенням настрою, а також з функцією живописного мотиву, що скріплює всі частини новели в художню цілісність. Установка на домінування червоного кольору задана в першому ж рядку новели: «*Красный мяч, как яблоко, мелькал по небу, перелетая кусты боярышника и застревая иногда в жимолости*» [97, с. 643]. Важливо, що події в новелі розгортаються восени, коли глід набуває багряного відтінку. Варіації червоного кольору функціонують протягом усього тексту: від стиглих червоних яблук, кулачків карлика, пильно-рожевих хмар до червоних фіранок у кімнаті Валерії, скрині, вкритою «нежной кровавой краской» [97, с. 647] і рудого волосся мачухи.

Подібно до палітри з відтінками червоного, у «Мачехе из Скарперии» представлені різні градації любові як однієї з найважливіших природних сил, яка перевершує будь-які інші й оголює різноманіття людських почуттів. Так, любов виступає як пристрасть, осліплення й одержимість: Валерія «купила бы Нарчизетто за все золото мира, за все знание, всю силу, <...> и, хочет он или не хочет, исторгла бы его любовь» [94, с. 648]. Любов – внутрішній вогонь, що не дає спокою: «ей [Валерии – Е. П.] несносен дневной свет и солнечное тепло, ей везде жарко, огонь, который ее сжигает, гонит ее в рощи или в горы, будто

там она сможет найти себе прохладу» [97, с. 646]. Це почуття пов'язане й з готовністю до приниження: Валерія готова повзти до Рима на колінах заради єдиного поцілунку Нарчізетто. Плата Фомі за вбивство пасинка виявляється дуже високою: «Не спрашивай лучше, какую цену он запросил, но я на все была согласна...» [97, с. 650], а життя без коханого настільки втрачає сенс, що призводить Валерію до самогубства.

Незважаючи на такі трагічні події й колорит, у новелі «Мачехи из Скарперии» функціонує й іронія. Так, ім'я Нарчізетто означає «нарцис», що в контексті новели показує в персонажі не тільки байдужість, а й нездатність любити кого-небудь ще, окрім себе. Портрет Валерії описується в порівнянні з грецькою царицею: у Федрі «не было ничего общего с прекрасным, несколько тяжелым лицом синьоры Маппы, рыжеволосой, полной, невысокого роста, с сильными плечами, спиной и грудью» [97, с. 647]. Валерія, як і Федра, вішається, але на своїй косі.

Головним лиходієм і одночасно людиною, яка відкрила істину, виявляється жалюгідний карлик Нікола, що нагадує крихітку Цахеса з однойменного твору Е. Гофмана (у 1890-і Кузмін переживав захоплення творчістю письменника). Карлик звинувачує Валерію після її смерті в тому, що вона «захотела быть ближе к небу, и повыше» [97, с. 651]. В його очах синьора Маппа не здатна на каяття, тому її смерть виглядає актом марнославства: своїм вердиктом карлик позбавляє героїню можливості спокути перед чоловіком, слугами й жителями Скарперії. Як і гофманівський герой, Нікола під личиною добрих намірів приховує свою підлу сутність. Але, у той же час, злочин Валерії приховано, а це несправедливо стосовно Нарчізетто, якого Нікола любив. Тому іронія оповідача межує зі співчуттям до нього.

Подібне ставлення виявляється й до інших персонажів. Валерія не така прекрасна, як Федра, але «страсть, мучившая их обеих, была одною, и муки, и (неужели?) конец» [97, с. 647]. За зовнішністю, безглуздою або прекрасною, ховається жива душа людини, а через почуття й особливості свого внутрішнього світу кожен може стати вільним або мимовільним учасником

трагедії. Валерія відчувала свою провину й понесла покарання, тому оповідач називає її «несчастной». Байдужість Нарчізетто, його страх перед мачухою і заглибленість у власні захоплення можна пробачити: він наївний (до настанови Ніколи й листа Валерії навіть не підозрює про любов мачухи), молодий і прекрасний (у нього закохана не тільки Валерія, але і всі дівчата і якоюсь мірою Нікола), і, врешті-решт, виявляється жертвою. Навіть у карлика, що помстився Валерії, є виправдання – любов до вихованця. По суті, любов тяжіє над усіма героями, оскільки людина не здатна їй чинити опір. Це дозволяє говорити про те, що М. Кузмін не моралізує й не засуджує людину, а, іронізуючи, співчуває йому.

Підводячи підсумок аналізу новели «Мачеха из Скарперии», можемо зробити висновок, що автор не тільки поєднував сюжети, а й талановито переплітав елементи різних культур й епох (елліністичної, Відродження, класицизму, романтизму, модернізму), які органічно співіснують у її поетиці. Свій твір М. Кузмін стилізував під новелу епохи Відродження, однак йому вдалося включити в її поетику різні, майже несумісні, на перший погляд, елементи, не порушивши художню цілісність. М. Кузмін жонглює цілими комплексами смислів, вибудовуючи ланцюжки перетворень. Головні персонажі багатолікі: Нарчізетто – Нарцис – Іпполіт – Лоренцо; Валерія – Федра, карлик Нікола – крихітка Цахес. У новелі функціонує комплекс подібних мотивів: яблуко – м'яч; їй властива строката карнавальна колористика з постійним акцентуванням відтінків червоного. Трансформації (метаморфози) героїв, предметів, екфразису й «оживлених» зображень надають твору підкресленої пластичності й візуальності. Таким чином, перетворення, переплетення культурних кодів, символів й емблем стали ключовим прийомом, що дозволив М. Кузміну вести витончену гру з досвідченим читачем.

### «Хорошая подготовка»

Події в новелі «Хорошая подготовка» (1916) розгортаються в Італії, у Сієнні, в епоху Відродження. Фабула новели оповідає про закоханого юнака Гаetano, який проходить через безліч випробувань, щоб завоювати серце коханої Лавінії. Монна Перелла залишилася вдовою, але знову одружуватися не збиралася. Однак молодий Гаetano закохався в неї і був готовий на все, щоб одружитися з коханою жінкою. Лавінія ж не тільки відмовляє своєму залицяльнику, а й сприяє розвитку роману між ним і монною Ернестіною – легковажною дівчиною, у яку Гаetano все-таки закохується. Але почуття красуні виявилися дуже неміцними, і незабаром вона втекла до Венеції. Юнак засумував, адже заради Ернестіни він навіть ризикував життям. У цей час Лавінія раптом, ніби випадково, дала йому зрозуміти, що небайдужа до нього, а незабаром і зізналася Гаetano у своїх почуттях. Завершується новела щасливим об'єднанням закоханих.

На відміну від новели «Мачеха из Скарперии», сюжет «Хорошей подготовки» є оригінальним. Ранні новели Боккаччо, як зауважив Е. Мелетинський [109], генетично походять від «прикладів», а новели «Декамерона» уже більшою мірою співвідносяться з анекдотом і вбирають у себе філософію гуманізму. У М. Кузміна зберігається ця особливість, яка доповнюється його власними поглядами, характерними для творчої особистості «срібного століття».

Так, оповідач з легкою іронією висловлює думки начебто властиві повчальним настановам: «Всякий знает, что любовь, не связанная с убийством, несчастьями и печалью других лиц, не замешанных в нее, не может оскорбить небеса, но, с другой стороны, чистая верность, верная чистота имеют в себе тоже большую прелесть» [97, с. 652]; «кто не хочет страдать от жестокости других, сам не должен быть жестоким. Кто знает страданья любви, тот сам постарается не причинять другим таковых же» [97, с. 655] і т. п.

З новелами «Декамерона» «Хорошая подготовка» подібна і в тому, що

основу сюжету становить благополучне подолання перешкод на шляху до любові – саме такою темою об'єднані новели п'ятого дня. У Боккаччо чуттєва й піднесена любов не розділяються, а поєднуються. У новелі М. Кузміна це демонструють почуття Гаetano (сцена з перевдяганням, де виявляється плотське бажання юнака). Лавінія ж, з одного боку, є прикладом добродесної та цнотливої жінки, з іншого – пасивного об'єкта поклоніння чоловіка: «прекрасные черты ее не выражали ни удивления, ни радости, ни гнева, когда Лавинии случалось останавливать свой взгляд на воспламененном и похудевшем лице Гаetano» [97, с. 652–653].

У новелі М. Кузміна, стилізованій під твори Боккаччо, усупереч досвіду психологічної прози XIX століття, внутрішня колізія героя лише пунктирно позначена. Так, про переживання Гаetano сказано дуже лаконічно: герой «испытывал все перипетии тревожной и изменчивой любви» [97, с. 656], «впал в глубокое равнодушие и печаль» [97, с. 657], то он ощущал, «словно ослепленный, <...> чувство близкого умирания, какого-то сладкого обморока» [97, с. 654].

На думку автора, в любовних стосунках насамперед важлива любов, а не «антураж» роману. Не випадково Лавінія, пояснюючи Гаetano причини свого вчинку, говорить: «Вы слишком молоды, и в любви вас привлекает не столько само чувство, сколько влюбленные процедуры: ухаживанья, опасности, ревность, сцены, дуэли и даже отчаянье. Как часто чувство гибнет от этих спутников! Я давно уже пережила все это, люблю просто и прямо и не могла бы снова совершить этот прелестный путь» [97, с. 657–658]. Водночас авторському погляду на зображену колізію, як майже завжди в М. Кузміна, властива легка іронія. Цього разу вона адресована палкому закоханому, який проти своєї волі зіграв роль, визначену Лавінією.

У поетиці цієї новели ігровий, маскарадний початок узагалі займає значне місце: Гаetano переодягається жінкою, щоб побачитися з коханою, жителі Сієнни постійно залучені до святкових розваг: «Праздники сменялись праздниками <...>. Особенно удобны для этого маскариванные праздники,

издавна нелюбимые мужьями, если они не предпочитают сами изменять и не делаются от этого снисходительнее к легкомысленным женам» [97, с. 653].

Навіть монна Ернестіна здається несправжньою й ніби сидить на сцені або зображена на картині: «Прямо против двери на низеньком стуле сидела красавица с золотыми волосами, перевитыми жемчугом. Ее зеленое платье пышными волнами покрывало пол, в руках она держала большую торбу на розовой ленте, но не играла; белая рука просто покоилась на струнах, не извлекая звуков. Влажный рот ее был полуоткрыт, большие светлые глаза устремлены прямо вперед; она сидела так неподвижно, что можно было принять ее за восковую куклу» [97, с. 655].

Як показав М. М. Бахтін, маскаррад був частиною амбівалентної сміхової культури Відродження [13], і в новелі М. Кузміна ця особливість зберігається. На відміну від літератури «срібного» століття, у цій новелі маскаррад не вносить мотив демонічного, а служить поштовхом для розвитку сюжету. На відміну ж від новел Боккаччо та інших авторів Відродження, активний розвиток зовнішнього сюжету в новелі М. Кузміна перемежується ліричними «відступами» й поетичними «замальовками»: «Наступила весна, земля покрылась свежей травой, Флора выпустила углы передника из нежных зоревых пальцев и ветрено рассыпала <...> цветы, завдыхали соловьи по рощам, заквакали лягушки» [97, с. 653]; «ласточки чертили небо около колоколен» [97, с. 658].

Такий пейзаж, хоча й не є символічним, органічно відтворює атмосферу новели, у якій письменник розробляє тему любові. «Хорошая подготовка» – це одна з небагатьох новел М. Кузміна, де любов торжествує й затверджується, як і в новелістиці Відродження. Можливо, у ній відбилася мрія письменника про те, як склалися б стосунки між коханими, якби кожен мав чисті помисли, волю і твердість намірів. З висоти поглядів письменника початку ХХ століття подібні мрії, як і світовідчуття юних духом і почуттями літературних героїв і самих авторів епохи Відродження, викликали одночасно співчуття й іронію. Тому і те й інше виявилось в стилізації М. Кузміна. Таким чином, письменник,



стилізує «Хорошую подготовку» під новелу епохи Відродження, ще раз розміркував про вічну проблему – про любов.

## **2. 4. Поетика новел, стилізованих під прозу сентименталізму: «Из записок Тивуртия Пенцля», «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер»**

### **«Из записок Тивуртия Пенцля»**

Новела «Из записок Тивуртия Пенцля» була написана в 1920 році. Її фабульну основу складають враження героя, від чиєї особи й ведеться розповідь, а також поміщена в середину твору розповідь головної героїні про братів-близнюків. Жанр *записок* є характерним для поетики сентименталізму: письменники того часу прагнули не стільки описати події життя героїв, скільки передати їхні почуття й думки, які викликає у них навколишній світ. Крім того, у формі листів і записок персонажів, близьких за світосприйняттям самим авторам, останні отримували можливість якомога природніше висловити власне світобачення. Судячи з усього, М. Кузмін вдається до подібного способу: створює стилізацію під прозу сентименталізму й, одночасно, висловлює свої почуття й світобачення.

Час розквіту сентименталізму припадає на другу половину XVIII століття. Події в новелі теж розгортаються в середині 1770-х років. Про це можна судити, виходячи з факту самогубства одного з героїв новели – Оскара фон Ріттіха, який вирішив звести рахунки з життям, прочитавши «Страждання молодого Вертера» (1774) Й. Гете. Крім класика німецької літератури, М. Кузмін також згадує В. Моцарта, Т. Тассо, К. Гоцці і К. Гольдоні. Ці згадки формують художній час новели й виконують функцію авторського коментаря до тих чи інших культурних явищ XVIII століття.

Крім того, М. Кузмін використовує деякі прийоми, характерні для поетики творів К. Гоцці. Італійський драматург створив оригінальну жанрову модель трагікомічної п'єси, у якій комічні колізії представляють герої

в масках, а трагічні виявляються у взаєминах між персонажами. У новелі М. Кузміна гра і маскарад – прояв не демонічного початку, як це найчастіше було в літературі «срібного століття», а комічного, «іграшкового», як в театрі Гоцці. Маскарад – це спосіб піти від серйозності, властивої старості. Герой надягає маску, яка дозволяє йому відчувати себе щирим і безневинним, як дитина (подібно до «природної людини» просвітителів). Художній простір новели, у якій розігрується «маскарад», цілком адекватний такому дійству – це Венеція.

У такому випадку доречно говорити й про «венеціанський текст». Н. Є. Медніс, що досліджувала «сверхтексты» в російській літературі [108], виділила кілька етапів його формування: сприйняття Венеції поетами ХІХ століття як частини загальноіталійського топосу (О. Пушкін, П. Вяземський та ін.); ставлення до Венеції як до інобуттєвого і самодостатнього явища (А. Чехов, О. Блок, В. Брюсов та ін.); усвідомлення особливої полікультурності італійського міста (В. Розанов, А. Ахматова, М. Кузмін та ін.). На думку Н. Є. Медніс, «культурная универсальность внутреннего венецианского мира, эксплицирована она в тексте или нет, определяет в русской литературной венециане взаимопроницаемость Венеции и внешнего по отношению к ней мира, создавая разноуровневую систему переключек и зеркальных отражений, благодаря которым Венеция оказывается присутствующей в самых разных точках внешних пространств, а сами эти топосы соприсутствуют в ней. Именно в этом качестве Венеция, может быть, особенно дорога русскому сознанию, стремящемуся вопреки историческим коллизиям обрести то пространство единения, где бесконфликтно могут встретиться Запад и Восток, наследники Рима и Византии» [108]. Імовірно, однією з причин вибору М. Кузміна місця дії новели стала саме полікультурність, яка дозволила органічно поєднувати непоєднуване й сприяла тонкій грі з різними культурними кодами.

Предметний світ і персонажі новели теж виявляються маскарадними, ляльковими, іграшковими. Так, у першому ж абзаці новели, що виконує

функцію коду початку, про абата сказано, що він «розовый, как куколка», а його обличчя, облите шоколадом, перетворюється «в водосточную маску» [97, с. 673]. Персонажі-«лялечки» – це люди зі своїми слабкостями, дивацтвами й дурнуватою поведінкою: «Я обернулся. Рот у нее был набит конфетами, и запачканную ручку она украдкой вытерла о розовую занавеску ложи. Она быстро поняла мой взгляд и, привалившись плечом ко мне, тихонько спросила: “Тивуртик любит?” – “Люблю, люблю!” – воскликнул я почти громко, не обращая внимания на окружающую толпу» [97, с. 677]. Поведінка Терцини й більшості оточення не властива Тивуртію, однак сфера його любові охоплює саме цей, «ляльковий» світ. Герой зачарований своєю коханою: вона для нього – маленька лялечка, яка вбирає в себе риси навколишнього її світу Венеції.

Деякі особливості «кукольности» як елемента поетики цієї новели, судячи з усього, сходять до творів німецького романтика Е. Гофмана. Так, Є. Козюра в статті «Метаморфозы женского: М. Кузмин и Э. Т. А. Гофман» [79] зазначає стихію перетворень (у початковому епізоді), уподібнення живого і мертвого (поміст для повітряної кулі схожий на ешафот, Терцина в масці здається Тивуртію привидом, мертвий брат-близнюк більше схожий на живого і навпаки), двосвіття, яке стає подвоєнням (брати-близнюки і номер на лотерейному квитку). При цьому інтертекстуальні елементи, що сходять до творчості Е. Гофмана, не є ремінісценціями на конкретні твори, а відсилають до загальних рис поетики письменника.

Але на оповідальному рівні все ж домінує пафос, властивий не романтизму, а сентименталізму: найтепліші душевні пориви героя виражаються зменшувально-пестливими словами. Такою, наприклад, уявляється йому Терцина: «Она – маленького роста, везде у нее ямочки: на щечках, на локотках, на шейке; ее ротик охотно складывается в улыбочки; ленточки, бантики, оборочки, кружевца, прошивочки всегда словно раздуваются ветерочком; она обожает музыку, арийки, дуэтики, не любит вести счета денежкам; <...> меня она называет Тивуртиком, себя Терциной,

Терциночкой, Терцинетой, Терцинеточкой, выдумывая иногда такие уменьшительные, какие не снились ни одному филологу» [97, с. 673–674]. Варто зазначити, однак, що для опису подій, що відбуваються в XVIII столітті, М. Кузмін в основному використовує сучасну йому лексику, що є однією з особливостей стилізації автора.

Через усю новелу проходить зіставлення італійської та німецької культур. Навіть почуття персонажів, їхні характери й внутрішній світ розкриваються крізь призму цього порівняння. Ім'я героя – Тивуртій Пенцель – подвійне за походженням: ім'я римське, а прізвище – німецьке, як і в Тоніо Крегера – героя однойменної новели Томаса Манна, написаній у 1903 році. В обох новелах світ звичайних людей протиставлено світу людини мистецтва, і різниця цих світів пробуджує в душі головного героя внутрішній конфлікт. Якщо у Т. Манна простота й легковажність викликають у героя гірку, хоча й «світлу» задрість, то у М. Кузміна ті ж властивості надихають героя, для нього вони – не бар'єр, що розділяє його і світ, а зміст життя. Зі світу простоти й легкості він черпає враження.

Крім того, у новелі М. Кузміна італійська культура протиставляється німецькій, як чуттєва – раціональній. Італійська – тепла, вона несе радість, зігріває серце. Німецька впливає на розум, змушує міркувати, шукати відповіді й істину: «В Венеции думать – значит быть грустным; задумчивость и печаль – одно и то же» [97, с. 681]. У Тивуртії Пенцелі поєднуються обидва початки. Він здатний і думати, і відчувати, а його кохана – втілення чуттєвості. Вона вважає німецьке, тобто раціональне, дивиним, їй абсолютно чужинське пізнання світу за допомогою розуму: «Терца спит, свернувшись в клубочек. Она такая коротенькая, вся в ямочках, розовая – где ей нести сильные страсти и прочие немецкие чудачества» [97, с. 683]. Терцина – це жіночність і легкість, яка полонила головного героя і була здатна вдихнути в нього життя. Тивуртій любить дівчину щиро і всією душею. Вона – його протилежність, яка доповнює його, відтіняє, яскравіше окреслює контури його особистості.

У світлі зіставлення культур виявляється й значення оповідання Терцини про близнюків Річарда та Ернеста. Молоді люди відчували дуже сильну братську любов один до одного, але Річард помер. Ернест став займатися магією, аби знайти спосіб знову побачити брата. Але померлий з'явився уві сні Терцині, попросивши передати братові, що нудьгує. Терцина цього не зробила, турбуючись, що Ернест накладе на себе руки, проте це все одно не врятувало його від смерті – він незабаром помер від хвороби. У близнюків імена різного походження: Річард – італійське, Ернест – німецьке.

Річард після смерті, завдяки зусиллям брата, став виглядати «как картинка, так что который остался в живых, больше был похож на мертвеца» [97, с. 680]. Брат «причесал его, напудрил, нарумянил, подвел глаза и брови, одел в лучший костюмчик и так отправил к Господу Богу» [97, с. 679]. Таким чином, Річард постає ніби в масці. Близнюки молоді та рано йдуть з життя. Вони німці за походженням, а за природою – «меланхолики и экстраваганты», схильні до екзальтованих учинків, тому й не змогли довго прожити в цьому світі. Той, хто йде за душевними пориваннями, не доживає до глибокої старості, тому що старість приходить тоді, коли людина починає розмірковувати, а не відчувати, коли вона перестає бути молодою. «Мы состаримся, когда умрем», – каже Терцина [97, с. 678].

Є і ще одна порода людей, які здатні до розумного існування, але при цьому не є чужими почуттям, сприйнятливі до них. До таких належить головний герой. Мистецтво – це віддушину чи спосіб життя для тих, хто здатний відчувати печаль, самотність, хто вміє глибоко переживати, схильний до впливу природи і схильний до меланхолії: «Сегодня целый день дождь, может быть, оттого я размышляю об искусстве» [97, с. 676].

Зворотний бік меланхолії – любов до життя. Герой живе, ніби в іншому вимірі, – у зовсім іншому, прекрасному світі, який стає таким завдяки любові. Там усе живе, плинне, переплітається одне з одним, одне явище перетікає в інше, а кожен аромат, промінь світла, контур предмета наділені особливим значенням – любов'ю до дівчини і любов'ю до життя: «Яблони стараются

пахнуть как можно слаще, королевины бриллианты просыпаны на траву. Какое благословенье! И из дядиной гостиной квартет Моцарта, как наглядное благословенье, как небо, сведенное на наш дом: на этих музыкантов, на меня, плачущего в кустах, на тетю Софию, на всех, на все, на собаку, пугающую вылезших на дорогу лягушек, на дым из трубы, на ванильный запах печений» [97, с. 676].

Світобачення Тівуртія – це і наслідок любові, і властивість натури героя. Відкритість життя й здатність любити – це дар Тівуртія, а вміння відчувати мистецтво лише посилює його. Любов до Терцини тісно переплетена зі сприйняттям прекрасного: «Поющие фонтаны, разрезанные апельсины, <...> маски, сосиски, газеты, кораблекрушения, голубые птицы, змеи, вороны, – все это, конечно, ошеломляло меня, но когда по картонному небу медленно поплыла зеленая звезда под волшебные ноты скрипок и запахло почему-то фосфором, – я почувствовал, как сильно я люблю Терцу» [97, с. 677].

Герою потрібні переживання, вони роблять його духовно відчутним для самого себе. Оскільки він не отримує їх в реальності, то «принужден заменять их количеством впечатлений, кучей пестрых, мелких, острых уколов, смеха и развлечения» [97, с. 682]. Особливе бачення світу героєм передається за допомогою імпресіоністичних замальовок. Новела починається з комічної сцени, де Терцина перекидає чашку кави на голову абата: «Синяя чашка метеором мелькнула в голубом небе, казалось, оставляя за собою светящуюся параболу. Следом пробелело дно блюдечка. <...> но едва ли умышленно кто-нибудь целился в твердую шляпу розового, как куколка, аббата <...>» [97, с. 673].

Подібними враженнями наповнена вся новела. Тивуртії одночасно бачить, чує, знає на дотик і відчуває світ. Така єдність сприйняття і його передача дозволяє говорити про сюжет потоку свідомості, паростки якого вже були в романах сентименталізму, але свій повний розвиток і втілення отримали в літературі модернізму. Для головного героя все різноманіття вражень

об'єднує в єдине ціле любов до Терцини. Уже згадана новела – це гімн любові, «проспіваний» героєм та автором, не позбавлений іронії.

Таким чином, у новелі «Из записок Тивуртия Пенцля» М. Кузмін звертається до поетики сентименталізму, стилізуючи свій твір під відомі зразки літератури XVIII століття. При цьому письменник, як завжди, вдається до характерного для його творчості сполученню різних напрямків (сентименталізму, романтизму, модернізму), культур (у такому випадку – італійської та німецької) і різного пафосу – ліричного й іронічного. На концептуальному ж рівні М. Кузмін висловлює особисті переживання про найважливіше для нього – мистецтво й любов.

### **«Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер»**

Фабула новели «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» (1906) оповідає про провінційне містечко, у яке юна дівчина Клара переїхала зі своєю сім'єю. Незабаром вона познайомилася з молодим чоловіком – Жаком Мобером – своїм майбутнім коханим. Дівчина щиро вірила йому й не підозрювала, що він вчинить із нею нечесно і, спокусивши, зникне. Саме так і зробив Жак, залишивши Клару одну чекати дитини. Немовля, що з'явилося на світ, було в шерсті і з ріжками. Тільки в цей момент усі зрозуміли, що Жак насправді був не простим робітником, а самим дияволом. Коли дитину Клари хрестили, він перетворився на редьку, а все взуття, зроблене Мобером, спалили на площі біля монастиря.

Судячи з усього, новела «Из писем девицы Клары Вальмон...» є стилізацією під літературу сентименталізму XVIII століття, ускладнену особливостями авторської оповіді, ідеями та актуальною для «срібного століття» темою. Загалом новела лаконічно відтворює жанрову модель роману в листах, тобто жанру, властивого епосу сентименталізму. Серед претекстів новели Н. Граматчікова називає романи «Небезпечні зв'язки» (1782) Шодерло де Лакло і «Кларисса» (1748) Річардсона, з яких запозичені деякі імена (Клара

Вальмон). Крім того, дослідниця вказує на незавершену повість О. Пушкіна «Марія Шонінг», яка сюжетно перегукується з розглянутою новелою (ситуаціями спокушання й вагітності головної героїні) [45]. Про відсилання до пушкінського тексту свідчить й епізод, де тітонька підносить своїй племінниці подарунок (у М. Кузміна – це шубка, у О. Пушкіна – косинка). Н. Граматчікова також зауважує, що М. Кузмін, на відміну від О. Пушкіна, використовує ремінісценції в діахронічному, а не синхронічному аспекті [45]. Так, письменник «срібного століття», грає з читачем, поєднуючи елементи російської та світової літератури для вираження власної позиції, не висловленої прямо.

З новелою «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» М. Кузмін не тільки вписався в широкий контекст «дияволіади» світової літератури, а й посів перше місце на літературному конкурсі, присвяченому цій темі. У героя – перетвореного сатану – демонічний початок виражено з іронічним пафосом. Так, Жак Мобер з'являється в будинку посеред ночі, ніколи не відвідує церкву, а свою любов і ніжність до Клари проявляє, коли третью бровами об її щоки. Дитя, яке Клара народжує від Жака, «был весь в шерсти, без глаз и с ясными рожками на голове» [97, с. 473], а після хрещення перетворився на «большую черную редьку» [97, с. 473]. Ці сцени виглядають комічно і деякою мірою абсурдно. Почасти такий ефект створюється за рахунок оповідання: героїня розповідає про події емоційно, але рівень емоційності у всіх її листах практично однаковий, тобто дівчина, мабуть, не дуже усвідомлює те, що відбувається з нею, і її логічні висновки про ситуацію читачем (й автором) розуміються недалекими й позбавленими здорового глузду.

Загалом описана історія одночасно і трагічна, і комічна, а диявол хоч і відповідає своїй суті, але зовні проявляє себе в безглузвих ситуаціях і виглядає смішним. Образ Жака Мобера вимальовується через призму його сприйняття Кларою. Спочатку дівчина бачить його диваком, а трохи дізнавшись, каже, що він «очень веселый, милый молодой человек, способный и работающий, <...>



юноша в общем очень скромный: не гуляка, не игрок, не пьяница» [97, с. 471–472]. Навіть після спокушання дівчини й зникнення з дому, Жак продовжує виглядати в її очах порядним, надійним і сповненим любові: «Жак нас покинул. Я уверена, что он отправился в свой город просить благословения своих родителей» [97, с. 473].

Н. Логунова у статті «Жанры малой эпистолярной прозы начала XX века: Особенности жанровой стратегии» [104] звертає увагу на реакцію Клари в той момент, коли та дізнається про справжню сутність свого коханого. Дівчина, хоча і робить відкриття, і говорить про зміну самої себе й свого життя, усе ж приймає ситуацію як даність, тобто відмовляється від роздумів про причини події і про те, що світ виявляється таким жорстоким стосовно людини. На думку дослідниці, «познавательная деятельность героини ограничена изменением взгляда на ситуацию, далее в своей рефлексии она не идет» [104, с. 197].

Останній лист Клари Н. Логунова називає своєрідним епілогом новели. У ньому йдеться про те, що всі жителі містечка, крім годинникаря Лімозіуса, сплячуть взуття, зроблене Жаком Мобером. Лімозіус же вважає це проявом упередженості й забобонності. Таким чином, на думку вченої, «возникает альтернативный взгляд на происходящее, никак не предполагаемый предшествующим повествованием, <...> превращающий мистическую историю в бытовой анекдот о человеческих предрассудках и жадности» [104, с. 197]. Погоджуючись з можливістю такого тлумачення фіналу наведеної новели, усе ж підкреслимо, що в ньому іронічний початок виявляється в черговий раз, як і в усьому попередньому тексті.

Підводячи підсумок, можна зробити висновок про майстерну стилізацію новели М. Кузміна під претексти сентименталізму й, одночасно, про їхню істотну трансформацію. Письменникові виявилось достатньо обсягу невеликої новели, щоб розгорнути романний авантюрний сюжет з елементами містики й декількома виразними штрихами надати йому домінантного іронічного забарвлення. Така гра з претекстом, з одного боку, свідчить про те, що

розглянута новела органічно вписується в межі постсимволізму, а, з іншого боку, підкреслює авторську індивідуальність М. Кузміна.

## **Висновки до 2 розділу**

Аналіз поетики стилізованої малої прози М. Кузміна показав, що, створюючи новели подібного зразка, письменник звертався до різних історичних і культурних епох (античності, середньовіччя, Відродження), напрямків у літературі (сентименталізму, романтизму) і мистецтва в цілому. При цьому парадоксальним чином усередині одного твору часто поєднуються абсолютно різні періоди, культурні коди й відомі сюжети (античність, романтизм і російська культура в «Тени Филлиды»; міф про Александра Македонського і давньоруський роман про нього – «Александрия» – у новелі «Рассказ о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Калле» тощо).

Важлива роль у поетиці новел відведена інтертексту та інтермедіальній складовій, а також прихованим натякам і відсиланням до творів мистецтва і культурних явищ. Увага до таких деталей (локація «хутір» в «єгипетській повісті» «Тень Филлиды», екфразис у «Мачехе из Скарперии», опис предметів у стилі ар-нуво у «Девственном Викторе» тощо) дозволяє значно розширити інтерпретацію творів і помітити змістовний пласт, що розкриває художню концепцію новели.

Неординарні поєднання виявляються в текстах не тільки в стилізації під різні епохи, а й стосуються жанрового аспекту: М. Кузмін трансформував жанри і вводив у новели елементи легенд, казок, середньовічних «прикладів до проповідей», патериків, епістолярних жанрів та ін. Така трансформація претекстів пов'язана з високим ступенем іронії, яка є невід'ємною властивістю поетики переважної більшості стилізованих новел письменника. Усі названі особливості свідчать про авторську гру з читачем, а посилення іронічного начала – про перехід до поетики предпостмодернізму.

Основні положення цього розділу викладені в публікаціях автора дисертації: [144], [145], [149].

### РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА КАЗОК М. КУЗМІНА

Казки М. Кузміна друкувалися в періодичних виданнях («Галчонок», «Новое слово», «Огонек», «Русская мысль», «Сатирикон») у 1912–1913 рр., а в єдиний цикл були зібрані автором й опубліковані у «Четвертой книге рассказов» у 1914 році. Йдучи за автором, усіма дослідниками його казки сприймаються як цикл, хоча ніхто вивченням особливостей циклоутворювальних факторів у ньому не займався. Узагалі казки М. Кузміна до цього часу не стали предметом спеціального ґрунтовного дослідження в контексті його власної творчості.

Як правило, учені зверталися до них, досліджуючи казки інших письменників «срібного століття» для порівняння [39, 127], або розглядали окремі аспекти літературних казок М. Кузміна. Так, Н. Мяснікова в статті «Оповідач в казках Михайла Кузміна» зауважує, що в циклі яскраво виражений ігровий початок, властивий авторському ставленню до художньої реальності. Завдяки включенню в твори різних типів оповідача, стало можливим «розмити» канон казки й трансформувати її оповідну структуру, залучаючи до літературної гри читача – «человека взрослого, остроумного, начитанного» [121, с. 83].

О. Домогацька і О. Пєвак, що склали коментарі до казок, вважають, що твори циклу «представляют собой реализованные в художественной форме тезисы, которые автор противопоставил теориям своих недавних единомышленников-символистов» [52, с. 604]. Звісно ж, що така точка зору лише частково відображає авторський задум. Є підстави припускати, що в казках М. Кузміна не тільки здійснюється художнє розкриття змісту деяких тез, а й пропонуються варіанти їх трактування, а також натяк на те, що їх значення може бути більш ємним. Це розширювало можливість свободи інтерпретації для читача й, одночасно, для авторської постсимволістської гри з ним.

Результати нашого дослідження поетики казок М. Кузміна показують, що, незважаючи на те, що вони об'єднані в цикл під назвою «Сказки», за своєю жанровою формою вони близькі до новели з властивими їй особливостями: стислістю, несподіваним фіналом, наявністю пуанта. Крім того, у казках М. Кузміна виявлені властивості, характерні для його стилізованих новел. Покажемо це в процесі аналізу кожної з казок письменника.

### **3.1. Стилізація в казках М. Кузміна: «Принц Желание», «Рыцарские правила», «Шесть невест короля Жильберта», «Дочь генуэзского купца», «Золотое платье»**

#### **«Принц Желание»**

Фабула казки «Принц Желание» (1912) оповідає про те, як простий китайський рибалка на ім'я Неп'ючай в один з невдалих днів зустрічається зі своїм хрещеним – великою морською жабою, яка чарівним чином преображає його життя, перетворюючи рибалку на успішного багатого торговця шовком Сам-чина, власника почесного титулу й щасливого сім'янина. Але Сам-чин, наситившись усіма благами розкішного життя, поскаржився на те, що всі його мрії здійснилися. Його почув юнак, що раптово з'явився, – принц Бажання, який і повернув герою здатність хотіти що-небудь разом з його колишнім становищем рибалки.

На перший погляд, сюжет нагадує «Казку про рибалку і рибку» О. С. Пушкіна. Крім того, «Принц Желание» інтертекстуально перегукується з казкою «Рибак і його Душа» О. Уайльда, у якій знайшли відображення вагнерівські мотиви, пов'язані з оперою «Тангейзер» [74]. Н. Граноен показав, що саме ця опера була близькою поглядам представників «Світу мистецтва» [202]. В. Кастрель же зазначив, що опера Р. Вагнера «Тангейзер» була добре відома М. Кузміну, і протягом усього творчого шляху він багато разів до неї звертався. Аналізуючи романи «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда і «Крылья» М. Кузміна, В. Кастрель виявив їхню схожість, незважаючи на істотні

відмінності їхніх алюзій на вагнерівську оперу. Для О. Уайльда фігура Тангейзера – один з «вічних образів» і втілення трагічного конфлікту духовного і тілесного, а для М. Кузміна він був символом гедонізму. Загалом «сюжет о Тангейзере важен для обоих писателей, и они прибегают к нему как к одному из “канонических” текстов декадентской субкультуры» [74, с. 59].

Додамо, що якщо порівнювати названі твори, то казка М. Кузміна написана в іронічному ключі й за зовнішніми ознаками носить більш гумористичний характер. Уже ім'я головного героя задає іронічно-ігровий ракурс зображення, адже китаєць, який не п'є чай, відразу представляється автором як не справжній. Слід також враховувати, що саме так звали героя популярної оперети Лекока «Чайна квітка», яка йшла в Олександрійському театрі Петербурга. Готуючи російський переклад її тексту, Володимир Курочкін йшов шляхом буффонної русифікації текстів, перейменовуючи китайців в Сам-П'ю-чай, На-фу-фу, и Трус-кісля [199].

У порівнянні з твором англійського письменника, казка «Принц Бажання» одягнена в більш лаконічну форму. В О. Уайльда герой протягом усієї казки піддається випробуванням, а у фіналі, незважаючи на трагічну розв'язку і загибель головних персонажів, стверджується цінність життя, любові й людської душі. У М. Кузміна ж рибалка несподівано повертається до того стану й рівню самосвідомості, на якому знаходився на початку розповіді. Таким чином, еволюція героя відсутня й, отже, повчальність, що властива жанру казки, знижується, а іронія на адресу невдалого рибалки, навпаки, посилюється. У такому випадку жанрова модель казки М. Кузміна зближується з анекдотом, що, у свою чергу, є і особливістю новели [109].

У системі персонажів і сюжеті подібність казок О. Уайльда й М. Кузміна мінімальна: в обох творах героєм є рибалка, а його дружина володіє красою й талантом у мистецтві. Якщо в казці О. Уайльда рибалка довгий час поневірявся в спробах вирішити внутрішній конфлікт, то у М. Кузміна ситуація пошуку відповідей на питання, хто ж він, реалізована трохи інакше: герой легко погоджується прийняти будь-яку з двох реальностей – бідність Неп'ючая або

багатство Сам-чина, оскільки не здатний до самоідентифікації. Пошук відповідей на питання, ким є герой і що з ним відбувається (чи то бідний рибалка стає багатим торговцем, чи то заможна людина періодично забувається), стає подією швидше для читача, оскільки автор на нього не дає однозначної відповіді.

Звертає на себе увагу і функціональний у казці М. Кузміна мотив місяця. Його варіації виникають кожного разу, коли починається або завершується черговий етап у розвитку сюжету, пов'язаний з перетворенням героя або дивом. Так, після зустрічі рибалки з хресним (жабою): «Снова поднялся туман и заволоч крестного, потом начал двигаться по направлению к морю и исчез в *лунном* свете» [88, с. 95]. Слуги Сам-чина за першої зустрічі зі своїм паном запевняли його в буденності того, що з ним відбувається: «С некоторых пор каждое полнолуние: конечно, это действие *луны*, больше ничего» [88, с. 96]. Зустріч з принцем Бажання теж відбувається при місячному світлі: «так как сад был редок *по китайскому обычаю* и притом ярко освещен *луной*» [88, с. 99] тощо.

З мотивом місяця пов'язаний і мотив сну як стану. Г. Гік у статті «Поэтика сна в текстах М. Кузмина» зауважує, що сон є станом, «в котором находится поэт в предмомент, за секунду до создания произведения. Это состояние, в котором возможна связь с высшими силами, с Богом и со своим двойником, парой» [40, с. 291]. Дослідниця припускає любовну зустріч, проте її думку в такому випадку можна розвинути: у казці сон є станом, що породжує подвійництво персонажа. Саме стан сну або мари, пов'язаний з появою місяця, створює сюрреалістичний ефект, за якого лишається незрозумілим, який варіант життя героя реальний (бідного Неп'ючая або багатого Сам-чина).

Особливо слід підкреслити, що «Принц Желание» стилізований під китайську казку, а мотив місяця бере участь у процесі стилізації. Він вводиться для відтворення колориту китайського мистецтва і міфології, у яких місяць був частим і важливим образом. У цьому випадку в казці М. Кузміна місяць виступає лише своєрідною декорацією, на тлі якої відбуваються всі чудові

і знакові події. *Багатозначний символ* М. Кузмін перетворює на *орнаментальний елемент* поезики, навмисно знижуючи його глибину, але підвищуючи увагу до естетичного оформлення казки, що, у свою чергу, є ознакою *стилю модерн (art nouveau)* і гри з читачем. Якщо ж врахувати, що образ місяця часто виступав в якості міфопоетичного символу в творах символістів [186], то пов'язуючи його у своїй казці з подіями, підфарбованими іронією, письменник, таким чином, висловлював своє ставлення до їхнього світосприйняття і творчості. Усе сказане дозволяє схарактеризувати авторську позицію М. Кузміна як постсимволістську (предпостмодерністську).

Про це ж говорить й орнаментальний естетизм, притаманний різним художнім описам, наповненим підкреслено незвичайними й витонченими образами й порівняннями в дусі модернізму О. Уайльда [2], надмірність яких, однак, виявляє авторську іронію: «Миау-Миау играла тихонько на флейте песни золотых комаров, а рыбки в бассейне, высывая свои головы на лунный свет, слушали ее музыку и будто танцевали» [88, с. 96–97] тощо. Іменування героїні, що відтворює котяче нявкання, відразу задає іронічний ракурс зображення всієї сцени. Предметний світ «Принца Желание» виявляється одночасно і казково-чарівним, і ненатурально-«ляльковим»: «диковинные сады, в которых цвели цветы в те именно месяцы, когда цвести им не полагается, зимою зрели дыни и ананасы, а в феврале, когда снег еще не сошел с полей, цвели вишни, миндали и персики» [88, с. 97]; «у него были карлики, масса драгоценных камней и золотые носилки с зелеными занавесками, на которых его носили из дому в дом» [88, с. 97] тощо.

На рівні хронотопу казки М. Кузміна виявляються особливості, властиві його стилізованим новелам, зокрема, узагальнений образ культури й місця дії (Візантії в «Девственном Викторе», Римської Імперії в «Невесте» та ін.), а також поєднання елементів різних культур. У казці «Принц Желание» східна китайська екзотика органічно співіснує з ледь вловимими відсиланнями до російської культури, помітними для уважного й освіченого читача. Так, дружина Сам-чина описується як китаянка в традиційному про неї уявленні

росіян: «Она была маленького роста, по китайскому обычаю сильно набелена и нарумянена, глаза ее косили; забинтованные ножки на деревянных подставках еле передвигались, а крошечные ручки с трудом шевелили раскрашенным веером» [88, с. 96].

Неп'ючай побачив свого хрещеного у вигляді «громадной лягушки, но с человеческой головой и шестью парами человеческих же рук» [88, с. 94]. У зв'язку з цим слід мати на увазі, що одним із найбільш впізнаваних символів китайської культури є статуетка трилапої жаби. За легендою, колись вона була злісним і жадібним розбійником, якого на прохання людей приборкав Будда, і з тих пір жаба допомагає розбагатіти й захищає від бід. Хоча хресний рибалки виглядає дещо інакше, певну схожість з легендарним персонажем і його втіленням в предметах інтер'єру казки М. Кузміна все-таки є: «китайцы любят ставить изображения всяких чудовищ» [88, с. 94]. Тим більш несподіваним виявляється сполучення таких традиційно східних рис персонажа з його статусом хрещеного батька. Як відомо, хрещеним батьком будь-хто міг стати тільки в християнській культурі, а в Китаї християнство не було поширеним. Тому гротескне поєднання несумісного виглядає тут безглуздо, абсурдно, проявляючи авторську іронію, як і саме ім'я головного героя.

Інші атрибути, що сприяють відтворенню в тексті китайської екзотики, – це згадка предметів побуту: нанкової сорочки, рису, чаю, шовку тощо. При цьому одночасно дотепно вкрапляються й елементи російської культури. Китайського імператора в Росії називали богдыханом, а розмовний вираз «велика шишка», що походить від історії і мови бурлаків, іронічно обігрується: «В Китае по шишечкам отличают большую или меньшую заслуженность и почтенность служилых людей» [88, с. 98]. Іронією забарвлені і імена всіх інших персонажів – Мур-Мур, Брысь-на-пол та ін.

Таким чином, у «Принце Желание» виявляються елементи поетики, властиві стилізованим новелам М. Кузміна: поєднання елементів різних культур, трансформація жанру (у наведеному випадку – синтез літературної казки та модерністської новели, що межує з анекдотом), інтертекстуальність, а



також високий ступінь естетизму. Але всі ці елементи пов'язані з авторською іронією, яка тут домінує, і грою з читачем, але виявляють балансування М. Кузміна між символізмом і постсимволізмом, особливо предпостмодернізмом.

### 3.2. «Рыцарские правила»

Фабула казки «Рыцарские правила» (1912) оповідає про молодого лицаря, який, сліпо йдучи за лицарськими правилами, замість подвигів мимоволі припустився помилок: звільнив розбійника й виправдав шахрайку, ідентифікувавши їх за жертв обставин, і навіть дозволив загинути людині від голоду, побоюючись порушити обіцянку й заглянути в мішок, де, як виявилось, лежала їжа, яка могла б врятувати того, хто помирав.

Дія казки розгортається в середні століття, імовірно, у Німеччині, про що свідчать імена (Ульріх, Матильда) і титули (граф, лицар). Також на стилізацію вказує і назва місцевості, де відбуваються події. Уже в першому рядку казки згадується замок Гогенрегель, у назві якого, можливо, обігрується прізвище, що належить відомому художнику-постімпресіоністу Полю Гогену й представникам дворянського роду і вченим Петербурзької Академії наук, серед яких ботанік і садівник Е. Л. Регель, історик-візантініст В. Е. Регель та ін. Або ж М. Кузмін парадоксально поєднує прізвище Гогена зі словом «регель», що позначає дерев'яну підпірку. Як і в інших творах, М. Кузмін не прагне точно відтворити описуваний період, а лише в загальних рисах описує час і місце подій і культурну епоху.

Н. Мяснікова відзначає, що «Повествователь в данной сказке пародирует стиль рыцарских романов и тем самым иронизирует над рыцарским кодексом чести, оторванным от реальной жизни» [121, с. 82]. Судячи з усього, авторська іронія опосередковано спрямована й на філософію, властиву символізму, з його ідеями служіння Вічній Жіночності і поклонінням Прекрасній Дамі. Відсиланням до символізму може слугувати й зовнішність головного героя:

«У Ульриха были длинные золотистые кудри, голубые глаза и маленький розовый рот» [88, с. 101]. Завдяки такому портрету в читача можуть виникати асоціації з відомою колірною символікою творів Андрія Белого («*Золото в лазури*»), О. Блока («Стихи о Прекрасной Даме») та ін.

Легка іронія виявляється і в інших епізодах. У сцені прощання Ульриха з рідною домівкою акцентується юнацька інфантильність і сентиментальність головного героя та його ніжний образ: «Въехав на пригорок, откуда видно было крыльцо замка и белый платок, которым махала графиня Матильда, он долго смотрел туда и рукою слал поцелуи, меж тем как золотистые волосы его раздувались от ветра» [88, с. 102]. Подібна реакція Ульриха виявляється і в останньому ключовому епізоді казки, коли герой приходить на берег річки, щоб обміркувати те, що сталося, і засинає: «Он почувствовал, что кто-то трогает его за руку, открыл глаза и заметил, что *все лицо его мокро от слез*» [88, с. 106]. Різниця між вищим призначенням Ульриха (лицарські подвиги) і дійсним станом юного героя (реакція на наслідки власного нерозумного вибору) підкреслюється в питаннях пастуха: «Да о чем ты плачешь? Или тебе во сне что приснилось? Или о мамаше вспомнил?» [88, с. 106].

На рівні сюжету в казці реалізується афоризм «добрими намірами вимощена дорога до пекла», як і в стилізованій новелі М. Кузміна «Пример ближним» (1915), де герой, рухомий бажанням жити за правилами, потрапляє в схожу ситуацію, яка посилюється контрастом між його початковим і кінцевим становищем: з праведного ченця він перетворюється на слугу дияволові. Імовірно, казка «Рыцарские правила» стала початком здійснення цього авторського задуму, тільки в більш ігровій формі. Образ Ульриха забарвлений іронією, але разом із тим у фіналі в героя гіпотетично залишається можливість вчиняти по-іншому й подорослішати. Через характер і юність персонажа («он был юноша добрый и совестливый» [88, с. 105]), йому прощається ненавмисне зло, яке він заподіяв людям.

Стилізована новела «Пример ближним» будуватиметься навколо афоризму «добрими намірами вимощена дорога до пекла» не тільки на

змістовному рівні (сюжетні колізії і зміни героя на шляху гріхопадіння), але і на рівні форми (трансформація жанру з життя в антижитіє). Жанр казки «Рыцарские правила» таких змін не зазнає, а невизначеність того, що відбувається в фіналі (поява пастуха / ангела або сон) не тільки дає читачеві більший простір для інтерпретації, а й, якщо Ульріха все ж відвідав ангел, є елементом фантастики, що властива поетиці казкового жанру. При цьому своєрідність такої фантастики за своєю природою ближча до «чудес», описуваних у церковній літературі або легендах. Таким чином, у казці М. Кузміна синтезуються риси кількох жанрів – лицарського роману, казки, легенди, церковної літератури, новели.

Незважаючи на схожість розглянутої казки з «Примером ближним», за жанровими особливостями вона швидше співвідноситься із стилізованою новелою «Два чуда», яка побудована за принципом середньовічного «прикладу» – дидактичного жанру, який супроводжував проповідь. У разі казки ознаки «прикладу», описані Є. Мелетинським [109], виражені трохи інакше, ніж у новелі. Так, мова йде не про святого або служителя церкви, а про юного лицаря; характер героя, як і в «прикладі», є не суттєвим, на відміну від правил, якими керується персонаж (у цьому випадку – лицарських); у казці описується кілька ключових подій, в основі яких лежить парадокс: замість добрих справ герой звільнив розбійника, несправедливо виправдав шахрайку й допустив смерть людини через власний страх порушити правила.

Як зазначила Н. Мяснікова, «мораль, которая во всех сказках является воплощением здравого смысла, приписывается одному из героев, а не навязывается читателю автором. Этим Кузмин подчеркивает естественность, общеизвестность тех выводов, которые можно сделать на основе описанных в сказке событий» [121, с. 82]. На наш погляд, цей прийом також дозволяє М. Кузміну «зняти» дидактизм казки, при цьому чітко висловивши її основну ідею. У цьому випадку вона сформульована в словах пастуха / янгола: «Ведь правила созданы для человека, а не человек для правил» [88, с. 106].

Важливо, що в літературній казці Л. Андрєєва «Правила добра» (1912) художньо втілюється та сама думка, що і в казці М. Кузміна: добрі вчинки диктуються серцем, а не збіркою деяких правил, створених чи то служителями церкви, чи то лицарями. Обидва твори пронизані іронією, проте в казці М. Кузміна менше психологізму, а комічний ефект створюється за рахунок прояву недостатньої гнучкості мислення персонажа і розгортання сюжетних ситуацій (наслідки вчинків Ульріха). Таким чином, «Рыцарские правила» побудовані за моделлю жанру стилізованої новели, лицарського роману й казки, куди вкрапляються елементи легенди й церковної літератури, у т. ч. середньовічного «прикладу» до проповіді. Як і попередній казці, їй притаманні лаконізм й іронія.

### **3.3. «Шість невест короля Жильберта»**

Фабула казки «Шість невест короля Жильберта» (1913) гранично проста і є варіацією традиційної ситуації сватання й одруження: король запрошує до двору дівчат, щоб обрати собі дружину. З усіх претенденток його вимогам відповідає лише шість, але серед них лише одна виявляється гідною й відповідною для короля, на ній він незабаром й одружується.

Головний герой проходить свій шлях розвитку через знайомство з різними жінками. Якщо на початку казки Жильберт вважає, що судити про людей потрібно за їхніми діями, то до її фіналу він приходиться до висновку, що важливіша особистість самої людини й причини, які рухають учинками людей: «Сами поступки ничего не значат, а важны причины, их породившие, а главное, люди» [88, с. 113].

Дія казки розгортається в казковому королівстві, що нагадує якусь західноєвропейську країну, про що свідчать імена персонажів: король Жильберт, наречені Женев'єва, Сусанна, Арманда, Ніколь, Жанна й Катерина. Під образ зображеного королівства найбільше підходить Франція, проте поєднання імен різного походження (Жильберт – французьке, Катерина – грецьке / латинське, Сусанна – єврейське, Арманда – французьке / іспанське

тощо) вказує на вже виявлену в інших творах М. Кузміна особливість поетики: відтворення узагальненого образу культури або місця дії. Крім того, назва казки, кількість наречених і сама ситуація одруження викликає асоціації з одним із найвідоміших епізодів європейської історії – правлінням Генріха VIII Тюдора, у якого було шість дружин. Також в казку вкраплюються елементи російської культури: король у якості втішеного заохочення відправляє не підходящим нареченим *по рублю*, а одну з дівчат порівнює з *кішкою Машкою*; Катерина називає свого коханого *Петрушей*. Такі звернення (*Машка* і *Петруша*) неможливо використовувати в мовах тих європейських країн, до культури яких виявляються завуальовані відсилання. У казці змальований образ кожної героїні. Так Ніколь – дівчина, яку в підсумку вибрав король, «ни висока, ни мала, ни худа, ни толста, лицо чистое, волосы русые, глаза серые, голос тихий, разговор приятный, идет не спеша – уточкой» [88, с. 112]. Найвизначнішою особливістю в описі героїні є *сірі очі* – деталь, яка була одним із наскрізних мотивів лірики М. Кузміна [122]. Крім того, вигляд Ніколь ніби служить зовнішнім втіленням розуміння любові, описаному в одному з віршів циклу М. Кузміна «Ночные разговоры»:

«Похожа ли моя любовь  
на первую или на последнюю,  
я не знаю,  
я знаю только,  
что иначе не может быть.  
<...>  
Моя любовь — проста и доверчива,  
она неизбежна и потому спокойна.  
Она не даст  
тайных свиданий, лестниц и фонарей,  
серенад и беглых разговоров на бале,  
она чужда намеков и масок,  
почти безмолвна;  
<...>  
Она не романтична,  
лишена милых прикрас,

прелестных побрякушек,  
она бедна в своем богатстве,  
потому что она полна.  
<...>» [96, с. 256].

Іншими словами, в обох творах йдеться про самодостатню любов. Примітно, що і казку, і вірш написано в один рік (1913), що дозволяє говорити про можливий пошук відповідей на питання, що стосуються особистих переживань автора, і втілення їх в різній художній формі. Рік написання цих творів є переломним для М. Кузміна, оскільки саме в цей час він зустрічає свого майбутнього супутника й близького друга Ю. Юркуна, якому й присвячений весь цикл казок. У наведеному вірші міститься кілька натяків на чуттєвість і тілесну прихильність:

«она соединяет в себе  
нежность брата,  
верность друга  
и страстность любовника, –  
каким же языком ей говорить?  
Поэтому она молчит.  
<...>  
Это так просто,  
как пить, когда жаждешь,  
не правда ли?» [96, с. 256–257].

У казці йдеться швидше про любов, засновану на взаєморозумінні й душевній схожості людей, але й у ній також виявляється ледь помітна деталь, пов'язана із зовнішністю Ніколь, яка натякає на тілесну чуттєвість: «Была у нея родинка на правом плече» [88, с. 109]. Для читача, знайомого з творчістю М. Кузміна, ця еротична деталь є впізнаваним мотивом, який зустрічається і в інших творах, написаних приблизно в цей же час («Ванина родинка» (1912), «Измена» (1915) та ін.). Таким чином, автор грає з читачем, підкидаючи йому витончений натяк на створені ним елементи власного художнього світу.

### 3.4. «Дочь генуэзского купца»

З огляду на сказане про взаємозв'язок поезії і прози М. Кузміна, видається не випадковим місце наступної казки в циклі – «Дочь генуэзского купца» (1913). Вона є розширеним прозовим перекладенням відомого вірша М. Кузміна з циклу «Александрийские песни» – «Нас было четыре сестры...», у якому в поетичній формі викладаються / протиставляються різні концепції любові: «за щось» і «просто так».

Фабула казки є розповіддю про п'ять сестер Павла Мартіні, які вдало вийшли заміж, і кожна з них, крім однієї – Філомени, любила свого чоловіка за будь-яке достоїнство: непідкупність і чесність, талант художника, красу й багатство. Філомена ж була єдиною сестрою, яка любила «просто так». Одного разу чоловіки з Павлом Мартіні вирішили розправитися з одним з ворогів останнього, влаштувавши проти нього змову. У результаті всі вони постраждали і втратили особливості, за які їх любили дружини. Усі їхні сім'ї розпалися, крім сім'ї Філомени, яка вирушила у вигнання зі своїм чоловіком Беппо. Казка закінчується раптовою смертю Філомени і потрясінням її чоловіка від події.

Казка «Дочь генуэзского купца» відрізняється від інших особливим ліризмом і сумною кінцівкою, хоча іронічність їй також властива: прізвище батька сестер, а значить і їхнє дівоче, – Мартіні, яке в першу чергу асоціюється з маркою вермуту. Одна з основних ідей казки чітко обумовлюється і вкладена в слова: «Всегда можно ожидать, когда любишь за что-нибудь, что любовь улетучится, раз причина ее исчезнет» [88, с. 116]. Однак увага автора не зосереджується лише на розкритті цієї тези, а переходить на більш докладне розгортання сюжетної лінії сестри, що любила «просто так», тим самим підкреслюючи важливість саме цього типу любові.

Цікавими є й відмінності прозової версії історії від віршованої, які дозволяють ґрунтовніше охарактеризувати концепцію любові, виражену в ліричному творі. Казка служить своєрідним продовженням вірша, який закінчується риторичним питанням: «А, может быть, нас было не четыре,

а пять?» [96, с. 115]. У «Дочери генуэзского купца» відповідь на це питання дається на початку розповіді, і вже після цього розгортаються основні події. У порівнянні з віршем у казці зміщено акценти: у ліричному творі різні концепції любові протиставляються за рахунок семантичної ємності лірики, а в прозовому, завдяки «нарощуванню» сюжету – у М. Кузміна з'явилася можливість сфокусувати розповідь на житті однієї сестри, яка «любила, потому что полюбила» [96, с. 115]. Саме її розуміння любові виявляється найбільш життєздатним, бо тільки Филомена залишилася зі своїм чоловіком до самої смерті, незважаючи на те, що той «был человек отнюдь не добродетельный. Он любил выпить, повеселиться, не делал большого различья между чужим карманом и своим, был беспечен и скоро поддавался унынию» [88, с. 117]. Таким чином, М. Кузмін за допомогою зміщення фокусу уваги читача і розвитку сюжету посилив аргументацію концепції любові, вираженій у вірші.

За своїми особливостями казка максимально наближена до стилізованих новел М. Кузміна, їй притаманні такі властивості, як несподіваний фінал, інтертекстуальність, автоінтертекстуальність, відтворення образу описуваного простору й культури. Місце подій позначене ще в назві казки – італійське місто Генуя. Часовий період теж досить легко визначити за згадуванням прізвища Бергоньоне – живописця другої половини XV – початку XVI століть, у якого навчався чоловік однієї з сестер. Як і в деяких стилізованих новелах М. Кузміна («Мачеха из Скарперии», «Хорошая подготовка» тощо), у казці виявлений інтертекстуальний зв'язок з «Декамероном» Дж. Боккаччо. Крім хронотопу, про неї свідчить ім'я головної героїні Філомени. Саме так у творі Дж. Боккаччо звали одну з дам, яка розповідає новели, а її ім'я в перекладі означає «любителька пісень», що підкреслюється в заключній частині тексту казки М. Кузміна: «многих привлекала красота Филомены и ее *веселые песни*. <...> и они отправились сами как савояры, причем вместо волынки Филомена *пела свои песни*» [88, с. 118].



Ближче до фіналу казки дія переміщується до Франції, куди через важкі обставини потрапляють герої: «Так они жили среди шума, ссор и драк, между шулерами и продажными женщинами. <...> их притон закрыли, а самих Беппо и Филомену вместе посадили на этот раз уже в парижскую тюрьму» [88, с. 118]. Можливо, таким чином М. Кузмін увів інтертекст французького роману «Манон Леско», який був одним із його найулюбленіших творів. Також до роману відсилають деякі обставини й випробування, що випали на долю героїв, – поневіряння, ночівля в полі, гостра необхідність у грошах і трагічний фінал казки: « – <...> Ответь же, Филомена! Всемогущий Боже! Неужели она умерла? И он молча повалился на тело жены» [88, с. 119]. На відміну від роману абата Прево, безумовну любов відчуває саме героїня, і від неї ж виходить і підтримка, і бажання будь-що-будь бачити свою кохану людину щасливою. Завдяки претексту образ Філомени семантично збагачується, хоча й виглядає трансформованим порівняно з Манон Леско, що слугує проявом постсимволістської гри з читачем. Також у казці з'являється впізнаваний прийом – уведення в розповідь елементів російської культури: Павло, батько сестер, володів *червонцями*, а у фіналі Філомена називає себе *баринею*.

Таким чином, казку «Дочь генуэзского купца» відрізняють насичений інтертекст, у т. ч. автоінтертекст, що дозволив М. Кузміну розгорнути концепцію любові не за щось, а «просто так», завдяки жанровій формі казки, за своїми особливостями близькою до новели.

### 3.5. «Золотое платье»

Казка «Золотое платье» (1913) є чудовою історією про середньовічне сирійське місто, куди прийшла посуха. Місцевому священику з'явився янгол, пообіцявши дощ, якщо знайдеться дівчина, яка відмовиться від розваг і задоволень – співу, танців і багатства. Першу жертву ангел не прийняв, тому що горбатій і сліпій дівчині Марі багатство, від якого вона відмовилася, було непотрібним. Другу жертву зробила дівчина Дада, закохана в життя, мистецтво й красиві сукні. Тільки тоді посуха припинилася, а янгол нагородив Даду за те,

що пожертвувала найнеобхіднішим для неї, і подарував їй золоту сукню, яка ніколи не зноситься.

Жанр цієї казки, як й інших творів циклу, синтетичний. Один із жанрів, до якого тяжіє «Золотое платье», – притча, де за допомогою *конкретної* ситуації й *етичного вибору* персонажів представлені *універсальні закони*, у цьому випадку сформульовані в тезах: «Отречься можно от того лишь, что любишь, а не зная, не любя, отречься нечего» [88, с. 125]. Натяки на притчеві елементи також містяться в згадці Єфрема Сирина, кращою частиною творчості якого вважаються його повчальні проповіді, де він звертався й до жанру притчі. О. Домогацька й О. Певак у коментарях до казки вказують на відсилання до Євангелія в промові ангела: «...людям, которые имеют глаза и не видят, имеют уши и не слышат, имеют ноздри и не обоняют» [88, с. 125]. У євангельському епізоді мова йде про притчі, які розповідає Ісус. У казці ж мова янгола звучить подібно до проповіді: «Любите Божий мир, потому что он – Божий, и не бойтесь любить его, потому что трусов Господу не надобно! Будьте щедры и не рассчитывайте все на вершки, потому что ни аршинников, ни скряг, ни скопцов Господу не надобно! <...> Он справедлив и не наложит ига неудобноносимого, а пока ждите и любите Божий мир, славя Господа» [88, с. 125]. Таким чином, події, що відбуваються, і відсилання наближають жанр казки до притчі, у якій описані варіанти й наслідки етичного вибору персонажів, при цьому традиційна повчальність знята завдяки вкрапленням іронії й естетизму, як буде показано нижче.

У казці виявлені й ознаки постсимволістської новели М. Кузміна, до яких належать стилізація, іронічність, лаконізм викладу й особливий естетизм. Про стилізацію свідчить хронотоп: дія розгортається в Сирії між IV і VII ст., коли християнство поширилося в країнах Малої Азії, а іслам став основною релігією з VII ст. Імена головних героїнь різного походження: грецьке Дада позначає «скіпа», а слов'янське Мара пов'язувалося з потойбічним світом і позначало «мор», «дух смерті» [72]. У казці значення імен відповідає характерам героїнь. Дада – утілення радості життя, світла, а Марі властива знижена вітальність.

Янгол благоволить саме життєлюбній дівчині: «Ты, Дада, не гордая и щедрая сердцем, *ты много любишь*, и потому Господь тебя выбрал» [88, с. 125]. У християнстві традиційно більша увага надавалася юродивим, немічним або нездоровим, з якими співвідноситься персонаж Марі, а світські розваги (спів, танці) вважалися гріховними заняттями. У казці ж акценти зміщені: жертву Марі не приймають, а весела Дада за свою жертву винагороджується ще за життя й стає багатшою і щасливішою, ніж раніше.

У казці «Золотое платье» авторська іронія найбільш яскраво виявляється в діалогах янгола з єпископом, де чудова подія (явище янгола) уведена в побутовий контекст. Після першого явища «ангел исчез, а епископ записал на бумажке все, что он слышал, чтобы не позабыть, повернулся на другой бок и спокойно заснул» [88, с. 121]. У цьому випадку виявляється, що для єпископа розмова з янголом – це природний робочий обов'язок. Наступного разу єпископ описував янголу свої переживання, вживаючи знижену, просторічну лексику: «...засуха все продолжается. Ведь про меня будут говорить, что я, как старая баба, пустым сном верю, а потом народ *баламучу*. <...> Теперь, что б ты мне ни сказал, я тебе не поверю» [88, с. 122]. Саму сцену другої розмови вибудовано у формі дискусії, де янгол і єпископ ніби ведуть торговельні перемовини, переконуючи один одного укласти угоду на «правильних» умовах. Важливо, що майже в усіх сценах, де йдеться про те, як впоратися з посухою (розмови єпископа та янгола, відмова Дади від світських радощів), наявна ситуація підписання якогось документа, що підтверджує ту чи іншу дію, або документування того, що відбувається.

Таким чином, контексти чудесного, бюрократичного (абсолютно протилежного чудесному), побутового та навіть сфери торгівлі змішуються, що створює ефект комічності, враховуючи церковну тематику. Іронічним виглядає й відхід янгола після його проповіді («Ангел поднимался уже по лестнице обратно на радуго» [88, с. 125]), де знову виникає побутовий контекст, а чудова подія стає легко пояснюваною, у той же час органічно існуючи в побутовому, повсякденному житті.

У казці «Золотое платье» яскраво виражений естетизм. Описи відтворюють барвисту картину того, що відбувається: «День был особенно жаркий; с утра все небо посерело от пыли и пеклого зноя; само солнце было в каком-то дыму, потому что поблизости горели леса. Наконец солнце совсем скрылось в густой мгле, и стало темно, будто во время затмения» [88, с. 124]. Деталізація слугує посиленням ефекту впливу на читача: «И тотчас ее платье из холщового сделалось золотым, на нем были затканы цветы, бабочки и олени, а там, куда попали мелкие брызги, засияли самоцветные камни, которые горели и переливались ярче радуги» [88, с. 125]. Крім того, у цьому описі можна помітити й відсилання до елементів мистецтва арт-нуво (рослинний орнамент, обтічні форми, вигнуті лінії тощо.) [137], які органічно вбудовуються в художній світ, як і в деяких інших творах М. Кузміна («Мачеха из Скарперии», «Девственный Виктор. Византийский рассказ» тощо).

Таким чином, у казці «Золотое платье» виявлені ті ж особливості, що і в інших творах циклу: іронічність, естетизм, синтез жанрів (у наведеному випадку – притчі й стилізованої новели).

### **3.2. Особливості поетики та авторська гра в «казковому» циклі М. Кузміна: «Где все равны», «О совестливом лапландце и патриотическом зеркале», «Высокое окно», «Послушный подпасок»**

#### **«Где все равны»**

У казці «Где все равны» (1913) розповідь ведеться від імені дитини, а чарівництво відсутнє. Дія розгортається в сучасній оповідачеві Росії, у Петербурзі, а «чудесним» для дитини виявляється світ дорослих, які, як йому уявляється, завжди знають, як правильно вчиняти: «На кладбище было ехать очень далеко, но мы ехали тихо и чинно, думая, что мы делаем то, что делают обыкновенно большие. <...> мы стали делать то же, думая, что на кладбище старая нянька знает лучше всех, что нужно делать, может быть, даже лучше мамочки, а уж куда лучше папы» [88, с. 129].

Н. Мяснікова відносить цю казку, як і «Высокое окно», до новелістичного типу. І, дійсно, у ній виявлені властивості, схожі з особливостями новел М. Кузміна «з сучасного життя» (про які йтиме мова нижче). Однією з таких є специфіка іронії, що виявляється в ситуації невірного тлумачення подій. Однак, якщо в новелі «Решение Анны Мейер» і «Платоническая Шарлотта» ілюзорна картина світу властива дорослим героїням та стосується, перш за все, розуміння любові й людських взаємин, то в казці наївний погляд притаманний дитині, яка тільки починає шукати відповідь на непрості питання буття. Завдяки тому, що демонструється саме дитячий погляд на світ, іронія носить менш гострий характер, оскільки відсутність знання для дитини, на відміну від дорослого, виглядає природніше. Наївний погляд на світ виявляється в ідеалізації героєм своїх батьків і в захопленому мрійництві: «...как хорошо было бы, если бы один из нас был Байроном, а другой Наполеоном, а она, наша мамочка, была бы не кондуктором и адвокатом, а “*матерью великих людей*”, как мы читали в одной книжке. <...> А умный папа все продолжал рассуждать» [88, с. 128].

У казці також присутня впізнавана пара персонажів: наївний, недосвідчений молодий герой (або дитина / героїня) і мудрий, із розумінням життя наставник (батько / тітонька / дядечко) («Решение Анны Мейер», «Ванина родинка» и др.). У такому випадку носієм знання є няня, яка і вимовляє основну думку казки: «...будь ты грешный или праведный, богач или нищий, – смерть всех приравняет. А до последнего часа, никто, братцы, не равен. <...> человеку, пока он жив, равным с другим сделаться трудно. Так уж нас Господь создал» [88, с. 129–130].

Таким чином, казка «Где все равны» у жанровому плані максимально наближена до новел М. Кузміна, але не до стилізованих, а до так званих новел «із сучасного життя». «Казковість» твору, незважаючи на відсутність фантастики, виражається в описі дитячого (нереалістичного, пофарбованого ідеалізацією й уявою) погляду дитини на події, що відбуваються, і на питання буття.

### «О совестливом лапландце и патриотическом зеркале»

У казці «О совестливом лапландце и патриотическом зеркале» (1913) авторська іронія спрямована на стереотипність мислення. Г. Орлова, перераховуючи варіанти трансформації й збагачення казкового жанру на межі ХІХ–ХХ століть, вказує на схожість наведеної казки з памфлетом. Однак видається, що новелістична модель, що лежить в основі цієї казки, зближується швидше з анекдотом про представників різних народів, де образ головного героя «знижений». Головний герой – лапландець Кей – отримав дзеркало від шамана, «которое, по уверению последнего, отражало лицо каждого народа, каким оно должно было быть» [88, с. 130]. Кожен раз, дивлячись у нього, лапландець бачив себе, і тому вважав, що у нього немає національного обличчя, яке йому дуже хотілося мати.

Прочитавши статтю про особливості різних національностей, Кей ухвалює безглузде рішення вчиняти «навпаки». У результаті герой постійно випивав у кабаках, нічого не досяг у житті, а «с дамским полом обращался зверски» [88, с. 131]. Ім'я героя і його національність сходять до абсолютно різних, але гротесково поєднаних, персонажів казки Андерсена «Снігова королева», що функціонує як претекст. До твору данського письменника відсилає і наявність чарівного дзеркала, яке створив злісний троль, щоб знущатися над світом. Якщо в Андерсена з розбитого дзеркала казка починається, то у М. Кузміна головний герой знищує чарівний артефакт у фіналі: «"Какое же это волшебное зеркало!" – и Кей, бросив его на землю, пошел, пошатываясь, домой, где у его жены сидел одиннадцатый любовник» [88, с. 132].

У творі М. Кузміна кілька разів використовується просторічна лексика, зокрема, слово «рожа», що в сукупності з назвою казки нагадує прислів'я: «На дзеркало нема чого нарікати, коли пика крива». Недарма в зовнішності Кея підкреслюється косоокість. Однак, як уже було сказано, іронія автора

спрямована на відсталість мислення, а не на соціальні явища й національні особливості й проблеми.

Таким чином, казка «О совестливом лапландце и патриотическом зеркале» за жанровою природою тяжіє до анекдоту, у якому, завдяки включенню просторічної лексики й образу грубого і недалекого героя, іронія набуває більших масштабів і за своєю якістю наближається до сарказму.

### **«Высокое окно»**

Оповідачем у казці «Высокое окно» (1914) є дорослий, однак, за зауваженням Н. Мяснікової, він «передает лишь внешнюю сторону событий, но не переосмысливает их с позиции своего возраста и опыта» [118, с. 83]. «Чарівним» же тут виявляється вікно, крізь яке дитина спостерігає за удаваним ним чудовим виступом кавалергардів. Головною проблемою казки Н. М'яснікова називає проблему точки зору, а М. Гіцевічюте, досліджуючи прозові казки символістів, згадує саме цей твір казкового циклу М. Кузміна, вказуючи на трансформацію жанру побутової казки.

Як уже було відзначено [121], у цій казці кілька смислових планів, які накладаються один на одний і зміщуються, відкриваючи приховані смисли. Так, для хлопчика вікно – улюблений предмет, який показує чудові бачення: «Однажды я увидел в мое окно нечто совершенно невиданное до сей поры, удивительное и восхитившее меня: из далекой улицы под нежную торжественную музыку стройно выезжала масса людей на одинаковых лошадях, разливая вокруг себя необычайное сияние» [88, с. 134]. Дорослі ж не поділяють захоплення дитини, а їхня реакція на дитячі розпитування є новелістичними пуантами, що розкривають для читача дійсну суть того, що відбувається. Батько хлопчика реагує на наївні питання сина гостро, у той час як мати намагається пом'якшити ситуацію й перевести розмову на іншу тему. Розлад між батьками виражений не у відкритому конфлікті, а в незвичній поведінці їх самих і пов'язаних із ними персонажів (задумливість батька, сміх

або «несправедлива» байдужість фрейлен тощо). Для дитини такі реакції залишаються загадковими, а її власний світ – чарівним.

Сама ситуація адюльтеру, зрада матері з кавалергардом і проведення часу з новим «другом сім'ї» на манежі, є інтертекстуальним відсиланням до роману «Анна Кареніна». На відміну від твору Л. Толстого, у казці М. Кузміна не розігруються бурхливі пристрасті, психологічну напругу практично знято, а фокус уваги спрямований на різницю в сприйнятті дорослих і дитини: «Или для больших и маленьких разные мерки?» [88, с. 138]. Фінальні рядки казки, де хлопчик, мама і її коханий зустрічаються, є найбільш іронічними, проте іронія ця м'яка: «Я думаю, что и мама бы охотно его поцеловала – так нежно она на нас смотрит. И я кричу ей:

– Мама, поцелуй и ты его! Это ничего, что он без кирасы и нет музыки!» [88, с. 138].

Крім того, казка виявляє ще один прихований – автобіографічний, інтимний – рівень семантики. У 1912 році М. Кузмін зблизився з молодим поетом і юнкером Всеволодом Князевим. Але в їхні стосунки втрутилася О. Глібова-Судейкіна, що спокусила, а потім кинула безнадійно закоханого в неї Князева. Вразливий юнак не зміг винести ці любовні потрясіння і в березні 1913 року застрелився. А. Ахматова поклала цю любовну драму в основу сюжету своєї «Поэмы без героя» [174].

Таким чином, казка «Высокое окно» тяжіє до новел М. Кузміна «з сучасного життя» завдяки розставленим пуантам, що змінюють читацьке розуміння змісту подій. Фантастика в цьому творі, як і в казці «Где все равны», відсутня, проте «чарами» забарвлене світосприйняття головного героя – дитини. Різниця дитячого та дорослого поглядів на світ породжує м'яку авторську іронію.

### **«Послушный подпасок»**

Остання казка циклу «Послушный подпасок» (1914) займає сильну позицію в циклі, тому, якщо в попередніх казках такі риси, як іронія, гротеск,



парадокс, інтертекстуальність й авторська гра є характерними рисами поетики, то в завершальній казці ці особливості перебільшуються: іронія виявляється ще яскравіше, колізії твору й парадоксальні поєднання елементів оповідання та інтертекстуальних відсилань уже створюють ефект абсурду, а гра з читачем носить відвертий характер.

Основна якість головного героя казки Миколи – відкритість і чесність, яка в більшості ситуацій виявляється дурістю. У кожному новому епізоді казки відкритість персонажа посилюється за рахунок контрасту між його поведінкою і можливою поведінкою більш гнучкої і розумної людини в певних обставинах. Герой проходить шлях від безпосередності дитини до свідомої чесності дорослої людини, яка спочатку загрожує йому втратою всіх життєвих досягнень, а в підсумку вартує йому життя.

Так, один з найбільш комічних епізодів казки – діалог, що демонструє властивості мислення героя:

«Спросит у него какой-нибудь парень:

– Не видел ли ты, Николай, где Берта?

– В овраге с Петром сидит.

Ну, конечно, Петр сейчас Николая бить. А если его подучат говорить неправду, еще хуже выйдет. Спросят его:

– Не видел ли ты, Николай, Берты?

– В лесу грибы берет.

– Одна?

– Одна.

– А ты правду говоришь?

– Нет, неправду.

– А где же она?

– Не могу сказать.

– Почему?

– Не велели.

– Кто не велел?

– Петр не велел.

Значит, опять Николаю потасовку – и от Петра, и от Павла» [88, с. 140].

Згадка імен апостолів Петра і Павла в контексті такого діалогу підкреслює абсурдистський характер всієї сценки. Загалом у казці авторська іронія спрямована не на чесність, а на черствість мислення й нездатність подивитися на себе і на світ під іншим кутом зору.

З усіх казок циклу «Послушный подпасок» є єдиною, де час і місце подій читачеві неможливо визначити навіть за непрямими ознаками, хоча в тексті можна виявити відсилання до різних відомих творів мистецтва, особистостей, місць (Париж, Бразилія). При цьому інформація про місце подій відоме оповідачеві, який іронізує: «Мы даже сознательно не говорили названия этой деревни, хотя его и знаем, потому что все равно после этих строк оно нам не нужно» [88, с. 142]. Відсилання ж не несуть вагомого смислового навантаження, але дозволяють вільно грати з читачем, викликаючи у нього всілякі асоціації та реакцію на парадоксальність поєднань подій і фактів.

Гру також можна виявити на рівні інтертексту: цитування вірша Ігоря Северяніна «Это было у моря...»; порівняння Елізи з героїнею «Душеньки» Богдановича і опосередковано – «Панянки-селянки» Пушкіна, яка «во всех нарядах хороша», а також схожість героїні з літературними персонажами інших авторів: «Она была такая беленькая, что всякий бы подумал, что она выскочила из английской книжки иллюстрированного перевода Андерсеновых сказок» [88, с. 143]; обігрування імен апостолів Петра і Павла в іронічному контексті, згадування імен Сократа і Андерсена, а також понять, які не могли бути відомі людині до настання певного історичного періоду («інфузорія»).

Єдиним натяком на час подій є майже останні рядки казки: «<...> мы бы уж не священники были, а на манер Шерлока Холмса» [88, с. 151]. Перше оповідання про детектива було написане Конан Дойлом у 1887 році, тому раніше цього часу події відбуватися не могли, оскільки репліку про Шерлока Холмса вимовляє *персонаж* – сповідник Миколи. З усіх героїв тільки він виявляється можливим носієм розуміння того, що відбувається, а інші

виглядають недосвідченими маріонетками, поміщеними в сконструйований світ. З іншого боку, це знання не має значення, тому що через кілька рядків казка завершується загибеллю головного героя.

Можливо, у казці закладено й музичний підтекст. У сцені, де описується напад на село, «вражеские конники захватили Николая и повели с собой, думая, что он будет им указывать лесные тропинки» [88, с. 142]. Це зауваження викликає асоціацію з сюжетом про Івана Сусаніна, у тому числі і в його музичній версії (опера М. Глінки), оскільки абзацом нижче згадується Ф. Шопен (через цитування віршу І. Северяніна) і називається ім'я коханої Миколи – Елізи, і тоді виникає ще одна асоціація – програмний твір «До Елізи» Л. Бетховена. Натяк на порівняння Миколи з Іваном Сусаніним виглядає вкрай безглуздо – замість героїчної поведінки і доречної хитрості персонаж виявляє прямолінійність і відверту дурість: «...когда его спрашивали, он говорил без утайки, что видел и слышал» [88, с. 142].

Такий характер інтертексту й підтексту, який гротесково з'єднав настільки різнорідні претексти в одній казці, виявляє її абсурдистську природу, яка контрастує з дидактичністю фольклорного жанру й літературними казками ХІХ століття (як андерсенівського типу, так і салтикова-щедрінського), але зближує їх з «казочками» Ф. Сологуба й Л. Андрєєва, а також передвіщає абсурдистську прозу Д. Хармса.

### **Висновки до 3 розділу**

Таким чином, казки М. Кузміна присвячені одному колу морально-філософських проблем. Його казкам притаманні такі особливості, як парадоксальне поєднання елементів різних культур, під які казки стилізуються, насичений інтертекст (у т. ч. автоінтертекст), іронія, гротеск, абсурд, легкий еротизм, відсутність дидактичності, гра з читачем. Казки М. Кузміна вбирають в себе риси поезики інших жанрів (новели, анекдота тощо). Усе це створює широкий горизонт для різних інтерпретацій творів і дозволяє говорити про їхню поезику як близьку до такого різновиду постсимволізму,

як предпостмодернізм, і яка передвіщує літературу абсурду ХХ століття. Водночас *примітивізм*, притаманний фольклорним, а потім у різному ступені й літературним варіаціям жанрової моделі казки, у творах М. Кузміна навмисно акцентується і часто доводиться до межі. Звісно ж, що ця особливість казок письменника дозволяє ставити питання про їхню співвіднесеність із примітивами авангарду і з масовою белетристикою межі століть. Наявність же перерахованих особливостей поетики в усіх казках і тип їхньої проблематики свідчить про їхню художню єдність, тобто про цикл.

Результати дослідження цього розділу відображені в публікаціях здобувачки: [147].

## РОЗДІЛ 4.

### БЕЛЕТРИСТИКА М. КУЗМІНА: МІЖ «ВИСОКОЮ» І МАСОВОЮ ЛІТЕРАТУРОЮ

#### 4.1. Поетика новел М. Кузміна «з сучасного життя»:

«Решение Анны Мейер», «Платоническая Шарлотта», «Родственный визит», «Те же глаза», «Балетное либретто»

Мала проза М. Кузміна «із сучасного життя» рідко потрапляє в сферу інтересів дослідників. Між тим, його твори, далекі від стилізації, заслуговують не меншої уваги, ніж стилізована проза, хоча й порівнюють з останньою, на перший погляд, як другосортну, белетристичну прозу з високохудожньою. На межі XIX і XX століть белетристика стала проміжним явищем між «високою» і «бульварною» літературою. У поетиці белетристичних творів поєднувалися штампи масового літературного мистецтва та особливості елітарної літератури. При цьому, як зауважує А. М. Грачова, «употребление принципов построения сюжета, образности, символики бульварной литературы чаще всего носило характер литературной игры, в которой автор и читатель иронически дистанцировались от изображаемого» [46, с. 585–585]. У своїх творчих пошуках до белетристики звертався й М. Кузмін.

Н. Граматчікова, розглядаючи твори письменника «із сучасного життя», підкреслює його внесок у розвиток белетристичної лінії російської літератури: «Кузмин продолжает и развивает традиции русской беллетристики, заложенные в первой половине XIX века. В этом аспекте серебряный век снова становится “эхом” золотого. Линия традиций “младшей прозы” русской литературы приводит к Кузмину и находит в нем не только блестящего продолжателя традиций, но и редкий для русской литературы тип писателя, соединяющий отточенность стиля с напряженным событийным, фабульным рядом. Восстановление в правах беллетристики после длительной эпохи господства “большой”, серьезной литературы вполне соответствует одной из

главнейших составляющих дарование Кузмина – его пристальному вниманию к каждодневным, “простым” человеческим интересам и радостям» [45, с. 180].

Одна з найбільш помітних особливостей, властивих і стилізаторським дослідям, і белетристичним, – наполегливе звертання до проблеми любові, яка розглядається письменником у різних ракурсах і з різним пафосом – від сентиментального і трагічного до іронічного. У низці творів М. Кузміна відображені проникливі й трагічні історії про нездатність людини протистояти долі, де герої гинуть через втручання вищих сил («Тень Филлиды», «Невеста. Римский рассказ» тощо). Інші новели пройняті авторською іронією, незважаючи на те, що герої відчують зовсім не жартівливі почуття («Мачеха из Скарперии», «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» тощо). Дослідження поетики не стилізованої малої прози М. Кузміна також свідчать про центральну роль у ній любовних колізій, які найчастіше представлені під іронічним кутом зору. Особливо яскраво іронічність письменника виявилася в новелах «Решение Анны Мейер» (1907) і «Платоническая Шарлотта» (1914).

### **«Решение Анны Мейер»**

Фабула новели «Решение Анны Мейер» оповідає про те, як юна дівчина Анна закохалася в молодого чоловіка, навіть не познайомившись із ним. Дівчина наважилася написати коханому листа із зізнанням, і, на її здивування, він їй відповів. Вони довго листувалися, і, нарешті, Анна зважилася зустрітися з ним особисто. Але новелістично несподівано виявилось, що відповіді писав не її коханий, а його друг. Ще більш несподівано для читача (другий новелістичний пуант) дівчина попросила його продовжувати листування. Третій пуант збігається з новелістичним фіналом – продовжуючи відчувати нерозділене почуття до свого коханого, Анна не чинить опір бажанням своєї тітки і незабаром виходить заміж за нелюба.

Розповідь у новелі ведеться від третьої особи неперсоніфікованим оповідачем, у центрі уваги якого знаходиться Анна і її переживання.

На початку твору в житті і внутрішньому світі дівчини нічого не відбувається. Тому хронотоп майже статичний, усі явища врівноважені, а все, що відбувається, є безподієвим: «Дни за днями, – туманные и ясные, солнечные и дождливые, – одинаково проходили для Анны Мейер. Так же она вставала со своей теткой – не слишком рано, не слишком поздно; так же слегка помогала ей, так же читала роман за романом» [91, с. 134].

Рівновага художнього світу новели порушується в той момент, коли увагою Анни заволодіває юнак, який регулярно прогулюється в парку з приятелем. Вирішивши, що вона закохана в незнайомого хлопця, героїня кардинально змінює ритм свого життя. З цього моменту починає розвиватися любовна колізія, наповнюючи світ Анни рухом. Дівчина проявляє чудеса кмітливості, щоб з'ясувати, де живе її коханий Павло, відразу ж знаходить собі місце гувернантки для дітей його сестри, бере участь у домашніх концертах як солістка, весело грається з дітьми. Кожен раз, коли Анна зустрічається з Павлом, її поведінка стає дивною: вона не може відповісти на просте запитання, намагається імітувати особливості його мови або кидається з криками з кімнати. Для героїні – це прояв любові, для інших же персонажів – недоречний і невміло розіграний спектакль (під час розмови з Анною з обличчя Скачкової не сходять посмішка, діти з притаманною їм безпосередністю та щирістю ставлять дівчині безглузді запитання).

Одним з важливих моментів у розвитку любовної колізії стає написання таємного листа. Анна «долго писала это письмо по ночам урывками, даже разными чернилами: синими – детскими и рыжими – кухонными, трепеща, чтобы ее не застали за этим занятием и вздрагивая от каждого вздоха спящих детей» [91, с. 145]. Очевидним інтертекстом для М. Кузміна в такому випадку став пушкінський «Євгеній Онегін». Образи Тетяни й Анни, на перший погляд, зближуються: обидві дівчини юні, недосвідчені, люблять читати зарубіжні романи, таємно закохані й наважуються на відчайдушний крок – зізнання. Однак Анна, її лист і персонаж, який відповідає на нього, виглядають як відверта пародія на претекст.

Хоча Анна приймає таке ж рішення, як і Тетяна, їй не вистачає яскравості характеру й сили волі. Якщо пушкінська героїня «казалась дівочкой чужой» завдяки своїм непересічним особистісним якостям, то Анна різко вирізняється серед оточення своїм безглуздим виглядом («случайно увидев себя в зеркале, девушка показала самой себе такой жалкой, смешной, ненужной в этом светлом небольшом кабинете» [91, с. 152]) і поведінкою (в одне зі свят вона «пела высоким голосом, разводя большими руками. Дети визгливо смеялись и лезли ей на голову» [91, с. 146] тощо. Герой, який відповідає на листи Анни (пор. з Онегіним і його листом) за влучним висловом оповідача, не представляє з себе «ничего особенного»: «Он был высок, белокур, курнос и свеж, – *ничего особенного* – тонок» [91, с. 153]. До того ж, у новелі можна угледіти і тонкий натяк оповідача на не цілком традиційні стосунки між героєм і його приятелем.

Анна не раз звертається до брехні, щоб приховати свої почуття. Фальш стає ще однією характеристикою, яка знижує образ героїні. Її брехня спочатку нешкідлива, злегка поетизована (дівчина брехала «по вдохновению») і навіть допомагає їй знайти корисне заняття. Але в кінці новели, коли викривається обман з її партнером по листуванню, Анна не тільки не обурюється, але й просить підтримувати ілюзію. Сцена викриття нагадує фінальний епізод з «Панянки-селянки», де Олексій, прийшовши в гості до Лізи, випадково бачить свій лист. Однак якщо в пушкінському творі фінал виявляється щасливим і наповненим життям, то в М. Кузміна сцена викриття виглядає буденною і банальною, а поведінка героїні позбавлена емоцій і живого життя.

З цього моменту в новелі знову з'являється мотив нерухомості й спокою: дівчину називають «спокойной и храброй», обличчя Анни було «неподвижно, словно окаменелое», у душі в неї з'являється «спокойная тоска». Героїня погоджується з волею тітоньки й одружується з нелюбом чоловіка, а сама, судячи з усього, залишається жити у світі створеної ілюзії. Таким чином, сюжет, в основі якого лежала любовна колізія, описавши параболу, повертає читача до початку новели, замикаючи її. Вигадана й пережита любов не тільки нічого не змінює суттєво в житті героїні, але й не змінює її саму. На відміну від



пушкінської Тетяни, вона не стає вагомішою як особистість (пор. у Тютчева: «Душа, увы, не выстрадает счастья, но может выстрадать себя» [106]). А її чоловік, у порівнянні з чоловіком пушкінської Тетяни, знижено-карикатурний: при першій зустрічі з ним Анна «в гостях сидела молча и скучая, не обращая внимания на рассказы маленького, лысого, бритого человека посредине стола, – почетного гостя...» [91, с. 139].

У результаті авторська іронія стосовно героїні, її обранця і його друга, до чоловіка Анни, а також усієї любовної колізії, цілком очевидна. Якою мірою її адресовано літературним претекстам, а в якій – сучасникам, які у вульгаризованому вигляді розігрують «чужі» ролі й сюжети, сказати важко. У новелі можна вгледіти і те, й інше, що обумовлює досить широке поле для інтерпретаторів. В. Марков, не характеризуючи детально поетику малої прози М. Кузміна, вказує на одну з найбільш яскравих особливостей ранніх новел письменника: «в конце происходит не то и не так; или, наоборот, ничего не происходит, хотя что-то ожидалось; или же происходит и «то» и «так», но не «потому». Отсюда – не только роль ошибки в рассказах, но и их ироничность, причем ирония может быть двойная, а то и тройная» [107, с. XIV].

### **«Платоническая Шарлотта»**

Більш відверто, ніж у «Решении Анны Мейер», авторська іронія виявляється в новелі «Платоническая Шарлотта» (1914). Фабула твору оповідає про молоду німкеню, яка вирішила присвятити своє життя коханому – Іллі Петровичу, допомагаючи йому в господарських справах. Разом вони домовилися називати свої стосунки «платонічною любов'ю», тобто любов'ю, «которая ничего не требует, которая счастлива тем, что другой существует, – больше ничего» [92, с. 210]. Історія закінчується тим, що Шарлотта намагається взяти на себе мало не всі домашні турботи коханого, а Ілля Петрович знаходить собі дружину, пропонуючи Шарлотті підвищення платні й м'яко відмовляючи їй у почуттях під приводом платонічної любові.

Для читача з самого початку очевидна недалекість й обмеженість героїні: «Конечно, она не читала Платона, сомнительно даже, знала ли о самом его существовании» [92, с. 209]. Виразником авторської іронії є й інтертекст. У назві новели й імені героїні міститься ремінісценція на «Страждання юного Вертера» Гете, а сама Шарлотта порівнює себе з Маргаритою з «Фауста». Важливо, що героїня – німкеня за походженням, але до гетевських образів явно не дотягує. Ілюзорність її уявлень про світ стає об'єктом авторської іронії. Крім того, дівчина любить кататися на ковзанах, хоча вже давно вийшла з дитячого віку. Вона сприймає все буквально, не розуміючи натяків, тому й викриття помилковості її суджень дивує тільки її саму.

У системі персонажів новел М. Кузміна («Решение Анны Мейер», «Платоническая Шарлотта», «Из писем девицы Клары Вальмон», «Девственный Виктор. Византийский рассказ» тощо) неодноразово відтворюється одна й та ж *пара*: недосвідчений герой / героїня і мудрий наставник (зазвичай тітонька, дядечко або батьки). Як правило, наставник має розумний погляд на життя, безперешкодно бачить небезпеку, що підстерігає наївних героїв, і пропонує тверезу оцінку ситуації. Однак недосвідчені персонажі вважають за краще прекрасну ілюзію, а тверезий погляд з боку мудрих героїв тільки підкреслює різницю між їхнім світовідчуттям, виявляючи й авторську іронію. «Платоническая Шарлотта» виявляє риси поетики, подібні до новели «Решение Анны Мейер»: головна роль відводиться героїням іноземного походження, що спочатку дає установку на їхню інакшість щодо інших персонажів у художньому світі новел; способом же висловлення авторської іронії служить ситуація неправильного тлумачення подій.

### **«Родственный визит»**

У новелі «Родственный визит» (1916) розповідається про те, як напередодні Різдва головній героїні Аграфені Миколаївні Суховій робить візит перший чоловік, якого вона вважала покійним. Між ними відбувається

відверта розмова, після чого чоловік знову її покидає: виявляється, він повернувся, щоб попрощатися з нею перед своїм відходом у монастир.

Хронотоп новели цілком традиційний для «календарної прози». У такому випадку дія новели розгортається у Святвечір, що вже є натяком на можливі чудесні події. Композиційно новела поділена на три невеликі розділи, і в кожному з них місце дії відбувається в новому локусі: спочатку – на вулиці провінційного міста, тоді – у готелі, а потім – у кімнаті. Завдяки такій зміні місць кожен епізод виглядає як драматургічна сцена, тим паче, що діалоги складають чималу частину тексту.

Початок і кінець твору перегукуються. Першу й останню репліку вимовляє головна героїня, і обидві вони стосуються ворожіння: «Любка, давай *гадать*» (перша) [93, с. 14] і «Да, уж *напророчили!* желала бы я им самим таких мужей побольше!» (остання) [93, с. 25]. При цьому самі події не є чудовими, скоріше навпаки: замість щасливого повернення й воскресіння нібито померлого чоловіка героїня знаходить неприємне для себе знання, у ході розмови здогадуючись, що десять років тому він від неї втік. Прямим текстом у діалозі між героями це не проговорюється, проте завдяки підтексту читач здогадується про те, що сталося разом з героїнею:

« – Зачем же тогда я делал бы всю эту процедуру: подменивал паспорт у умершего бродяги, извещал вас через третьих лиц, наконец, зачем мне было покидать свой дом, – неужели для того, чтобы самому всё это свести на нет?

– Иногда намерения меняются. Вы думали, что так будет лучше, а вышло еще хуже (может быть, я ведь не утверждаю, я говорю к примеру), вы и раздумали» [93, с. 18].

До фіналу новели стає зрозумілим, що напророчений візит і розмова виявляють для самої Аграфени відсутність любові до другого чоловіка й нудьгу нинішнього безлюбного життя. До того ж у неї виникає образа на колишнього чоловіка, який не оцінив її сьогоденної жіночої привабливості.

На особливу увагу заслуговує система персонажів досить лаконічної новели. Їхня кількість не велика, але образ кожного з них окреслено як цілком

певний і цілісний. Це враження виникає як завдяки виразним деталям портрета і зауваженням оповідача, так і завдяки інтертексту. Для уважного читача персонажі новели співвідносяться з героями класичної російської літератури, у чому виявляється авторська гра з читачем. Так, неповне ім'я Аграфени, Груша (Грушенька), викликає асоціації з ім'ям героїні роману Ф. М. Достоевського «Брати Карамазови»; чоловіка Аграфени звать Степан Андрійович, тобто трохи інакше, ніж Степана Аркадійовича Облонського з «Анни Кареніної» Л. М. Толстого.

Крім імен, авторську гру можна виявити і в самих подіях новели. Наприклад, ситуація «воскресіння» й раптової появи першого чоловіка Аграфени є можливим відсиланням до роману І. С. Тургенєва «Дворянське гніздо», де так само повертається дружина головного героя, пояснюючи, що оголошення про її смерть було дано помилково. Відсилання до роману доповнюється тим, що в новелі Ілля Павлович збирається піти в монастир, а в «Дворянському гнізді» такий ж задум здійснила Ліза. Ситуація, що лежить в основі сюжету новели, може викликати асоціації і з «Живим трупом» Л. М. Толстого.

У «Родственном визите» також можна помітити алюзії на чеховських героїв. Тема нудьги – одна з найважливіших у творчості А. П. Чехова, а в тексті новели неодноразово вживається слово «скучный» у різних варіантах: «Аграфене Николаевне как-то сразу стало неинтересно и *скучно*» [93, с. 15], «*Скучная* какая ты, Люба!» [93, с. 15], «Я живу спокойно, но *скучно* мне иногда до смерти. Вы, вероятно, не знаете, что такое *скука*» [93, с. 20] тощо. Більш того, події новели відбуваються в Звенигороді, куди А. П. Чехов приїхав відразу ж, закінчивши університет, а пізніше у своїх листах зауважив, що знайшов у цьому місті «массу беллетристического материала» [191, с. 120].

У новелі можна виявити й підспудний, не яскраво виражений, однак важливий мотив вітальності, завдяки якому персонажі розкриваються з точки зору життєвої сили. Як і в інших творах М. Кузміна, на героїв, у яких рівень вітальності низький, скеровується авторська іронія. У «Родственном визите»

до таких персонажів належить племінниця Аграфени Люба: «Та только боялась упасть, скользила, просила идти тише и в опасных местах держалась за теткин рукав. <...> Хоть бы Люба была поживее, а то тетеря какая-то – идет, спотыкается» [93, с. 14]. Різниця між дорослою вітальною жінкою і нудною незграбною дівчиною також підкреслюється в деталях: племінниця шепелявила і повторювала за тіткою її слова, явно їх не розуміючи, але при цьому «с любопытством и гордостью глядя на тетку» [93, с. 24]. Як і в новелах «Решение Анны Мейер», «Ванина родинка», «Девственный Виктор. Византийский рассказ» тощо, тут присутня пара персонажів «наставник – недосвідчений герой», проте в цьому випадку головна роль відведена саме дорослому персонажу – Аграфені, а образ юної героїні лише підкреслює більш яскраву й цікаву особистість старшої жінки.

Новела закінчується сценою, де Аграфена ділиться з племінницею тим, що сталося між нею та її першим чоловіком. Незважаючи на те, що в передсвятковий вечір ніяких чудесних подій не відбулося, а скоріше навпаки – вечір для героїні був затьмарений негативними для неї відкриттями, вона все одно не втрачає настрою, вимовляючи фінальну репліку чи не з обуренням, тим самим відмовляючись страждати через прикрий візит. Таким чином, у новелі М. Кузміна, з одного боку, описана, начебто, зворушлива історія з захопливим сюжетом у дусі белетристичних творів, а з іншого – наявність авторської іронії, незвичайність у характері головної героїні й відсутність традиційно очікуваного щасливого фіналу не дозволяє охарактеризувати твір, як приклад масової «бульварної» літератури.

### **«Те же глаза»**

Дія новели «Те же глаза» (1917) розгортається на курорті, куди приїхав лікуватися Павло Миколайович. Там він зустрічає Варвару Павлівну Алову – молоду вдову, до якої відчуває щось на зразок любові. Їхній «роман» починається з її одкровення про те, що перед смертю свого чоловіка вона

зрадила йому з якимось Кривцовим, який був молодший за неї. Закінчується ж історія банально: поки Павло Миколайович намагався наважитися зізнатися у своїх почуттях, Алову знайшов коханець, від якого вона і втекла. Головний герой залишився ні з чим, оскільки його кохана в черговий раз розговорилася й зізналася, що сама писала Кривцову, благаючи його повернутися.

Іронія, властива новелі М. Кузміна, помітна вже на початку твору, де на рівні оповіді описується атмосфера буденності, притаманна всій новелі: «Красоты южной природы сводились всегда к одним и тем же, *одинаково неудобным* прогулкам в горы <...>. Канотьерки, белые брюки и дамские бюсты в прошивках напоминали светское общество из *захудалых фарсов*. Даже курортный теннис казался *неряшливым* <...>» [93, с. 369]. Головний герой не міг дозволити собі відпочинок і лікування на більш дорогому і красивому курорті, що могло б викликати в наївного читача співчуття: «Многие думали, что у него тонкая душа» [90, с. 369]. Однак кількома рядками нижче виявляється, що «На курортную жизнь, как и вообще на весь мир, он смотрел с точки зрения своего пищеварения: медленно, кисло и неодобрительно» [93, с. 369], і ця особливість світовідчуття персонажа є ще одним натяком на буденність того, що відбувається, і самого характеру героя. Ще одним штрихом, який «знижує» образ персонажа, стає згадка його імені в узагальненій формі: «<...> сама жизнь была достойным фоном для *Павлов Николаевичей*: медленная, кислая и неодобрительная» [93, с. 369].

Іронія виявляється й у використанні героями недоречно вживаної лексики на тлі простої і ясної мови оповідача («великосветскость», «бонтонность», «манкировать»; «понятие <...> о курортной жизни, как о *беспечальном и усладительном житье*» [93, с. 369]; героїня «показалась <...> *комильфотной и международной*» [93, с. 369]) тощо). Уживання таких слів викликає іронічну посмішку і натякає на претензії героїв на «високі», «аристократичні» почуття, які виглядають фальшиво й претензійно. Такий прийом підкреслює різницю між простотою, майже примітивністю характеру героїв та істинною аристократичністю, у тому числі духовною та

інтелектуальною, яка не властива жодному персонажу новели. Також завдяки цьому прийому в самому ритмі розповіді виявляється невідповідність між формою і змістом всієї ситуації і персонажів: замість піднесеної і зворушливої історії про кохання, яка народжується поступово і спокійно, перед читачем розгортаються тривіальні події, повні несподівано неприємних відкриттів і відповідні характерам героїв і обстановці міщанського курорту.

У цій невідповідності також можна помітити алюзії на проблеми, які поставлені в творах А. П. Чехова (буденності, міщанства, вульгарності сучасного життя). Однак, якщо в чеховському художньому світі «високе» і «буденне» злиті воєдино («Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» [7, с. 521], то в новелі М. Кузміна ці сфери не об'єднані. Одна з них – «високе» – практично відсутня і, якщо й проявляється, то тільки у вигляді думок персонажів про свою особистість і свої почуття, які уявляються їм набагато масштабнішими, ніж насправді. У цьому також полягає авторська іронія, притаманна новелі «Те же глаза».

Перший опис головної героїні не дає читачеві уявлення про її особистість і в цілому характеризує її нейтрально: «Рослая и стройная, всегда одетая скромно, но по моде, не особенно общительная, <...> ей не хватало хотя бы легкого налета авантюризма, но это было безопаснее, хотя и менее пикантно» [90, с. 370]. Також стає відомим, що Варварі Павлівні *двадцять вісім років*, вона вдова й перед смертю чоловіка зрадила йому з людиною молодшою за себе. Ці особливості дозволяють асоціювати Алову одночасно з іншою відомою героїнею російської літератури – Анною Кареніною (за віком і ситуацією зради з більш молодим коханцем).

У новелі «Третий вторник» М. Кузмін уже обігрував відомий сюжет. У новелі «Те же глаза» функціонування інтертексту «Анни Кареніної» виконує подібну функцію – допомагає виявити характер головної героїні. Алова володіє більш легковажним характером, ніж згаданий жіночий персонаж: «Незадолго до смерти мужа, она изменила ему с человеком моложе ее самой,

пустым и нечестным. <...> Она сама точно не знает, почему именно с ним она нарушила супружескую верность. Кривцов даже не особенно добивался ее любви, <...> и несколько удивился, казалось, когда выбор Варвары Павловны остановился на нем» [93, с. 372].

У фінальній розмові з Павлом Миколайовичем героїня зізнається, що іноді вона проявляє слабкість характеру, не приховує цього й прекрасно бачить справжню сутність Кривцова. Проте, Алова повністю віддається почуттям, а наступна частина її визнання стає головним пуантом новели. Виявляється, найвагомішою причиною її повернення до Кривцова є його очі: «...Но у него такие глаза. Я думала от них избавиться, вот уехала, но <...> они (глаза-то) все те же, те же! Я знаю, что это слабость, очень, ... физическая... а может быть, и нет. Это – таинственно, но физические движения еще таинственнее, чем какие-нибудь душевные, необъяснимее во всяком случае» [93, с. 377]. З одного боку, у цьому зізнанні є слабкість героїні і її недалекість, з іншого – виникає важливий для творчості М. Кузміна еротичний мотив. У словах Алової виявляється відсилання і до *мотиву сірих очей*, що проходить через усю творчість письменника – як поезії, так і прози. Колір очей Кривцова в новелі не зазначається, проте, враховуючи контекст творчості М. Кузміна, можемо припустити, що під характеристикою «те же» ховається натяк на вже відомий мотив. Його внутрішня суть залишається незмінною: у любові, чия таємнича суть і сила залишається незбагненою і непідвладною для людини, важливу роль відіграють і тілесні деталі – розріз і колір очей, родимки тощо.

Курорт – особливий простір, де реальність тимчасово змінюється, а персонажі відчують і поведуться по-іншому: «Ах, я хотела быть другой, для вас, для себя. Может быть, я по-настоящему-то совсем другая, такая, какою вы меня себе представили» [93, с. 378]. Проте, зміни місця не достатньо, щоб герої стали іншими (Алова забула б коханця, а Павло Миколайович набрався б сміливості й зізнався в коханні). У результаті курортна історія виявляється вульгарною, дрібною і дурною. Герої не змінюються, залишаючись такими ж посередніми у своїх проявах і неглибокими за своєю суттю, зануреними у свої



фантазії. А сама їхня «любов» позбавлена глибоких пристрастей і наповнена незручністю й дрібними «пристрастеньками». У цьому виявляється іронічність ситуації.

### **«Балетное либретто»**

У новелі «Балетное либретто» (1917) розповідається про молодого чоловіка Олексія Дербентова, закоханого в балерину Зінаїду Світловську. Щоб викликати прихильність до себе коханої, яка практично не помічає його почуттів, він вирішує розшукати для неї рідкісну книгу, необхідну їй для балетного лібрето. У процесі пошуку герой зустрічає дивну зовні і за характером сім'ю, і спілкування з нею ніби занурює його в інший, позбавлений буденності світ. Проте, історія закоханості в балерину закінчується досить прозаїчно: Світловська зізнається, що балет для неї важливіший за стосунки з чоловіками, і рекомендує Дербентову знайти потрібну йому дружину й відмовитися від порожніх і безглузких фантазій. Під час фінальної розмови з'ясовується і те, що Зінаїда знає людей, у яких Олексій шукав книгу, і вважає, що дочка господарів прекрасно підійде йому у якості дружини. Фінал новели анекдотичний: Світловська, знижуючи тон голосу, каже, що одруження Дербентова не стане перешкодою для того, щоб він вважав її кращою і єдиною жінкою.

Одна з помітних особливостей новели – чималий інтертекст і велика кількість відсилань до різних культурних явищ і творів мистецтва. Перший абзац наповнений алюзіями на французьку літературу ХІХ століття і відкритими згадками відомих письменників. Так, у тексті новели згадується Бальзак, після чого, у поєднанні з описаними оповідачем деталями, виникає асоціація одночасно з двома творами класика французької літератури – романом «Шагренева шкіра» (1830–1831) і повістю «Гобсек» (1830). До таких інтертекстуальних деталей можна віднести опис зовнішності Олексія Дербентова: «с неопределенно блуждающими глазами, полуоткрытым ртом, выбившимися из-под шапки волосами, расстегнутом пальто, он,

*действительно, походил на поэтического героя из романтического и светского романа тридцатых годов»* [93, с. 353]. Слід звернути увагу і на прізвище Олексія – Дербентов, співзвучне з прізвищем Дєрвіль, яке носив один з головних героїв повісті «Гобсек». До «Шагренової шкіри» відсилає ситуація приходу Олексія в антикварну крамницю і його закоханість у балерину (у романі Бальзака антиквар, який подарував Рафаелю талісман, побажав йому закохатися в молоду танцівницю).

Головний герой у пошуках старовинної книги («Закоханий диявол» Ж. Казота – французького письменника XVIII ст.) відправляється до антиквара – Сави Ілліча Готьє, причому на рівні оповіді на незвичайному імені персонажа поставлений акцент: «Соединение чисто русских Саввы Ильича с французской фамилией Готье было *достаточно примечательно, чтобы над ним задуматься*» [93, с. 353]. У другому розділі новели прізвище Готьє згадується вже стосовно французького письменника: «*Может быть, на эту мысль ее натолкнуло чтение артиклей Теофиля Готье, которого она находила скучным, но читала из какого-то странного эстетизма*» [93, с. 356]. Відсилання до Готьє в цій новелі пов'язане ще і з тим, що письменник відомий своїми лібрето, у тому числі сценаріями знаменитих балетів «Жизель», «Дочка фараона», «Бачення Троянди» та ін. Деякі балети, наприклад, «Єгипетські ночі» та «Павільйон Арміди», ставилися під час «Російських сезонів» (1908–1914 рр.) С. Дягілева, які згодом перетворилися на особливе культурне явище – «Російський балет», і вплинули на всю світову культуру [47].

У художньому оформленні вистав брали участь представники «Світу мистецтва» (Леон Бакст і О. Бенуа); згодом С. Дягілев також співпрацював з художниками світового масштабу – П. Пікассо, А. Матіссом та ін., а для створення музики запрошував відомих російських і зарубіжних композиторів – С. Прокоф'єва, М. Равеля, К. Дебюссі, І. Стравінського та ін. Важливо, що іноземні танцівники, завдяки моді на російський балет й участі в постановках С. Дягілева, брали собі російські псевдоніми або адаптували свої імена на російський манер (Патрік Хілі-Кей – Антон Долін, Георгій Баланчивадзе –

Джордж Баланчин, Еліс Маркс – Алісія Маркова та ін.) [47]. Таким чином, у новелі «Балетне лібрето» ім'я Сави Ілліча Готьє натякає одночасно на французького письменника романтизму й на сучасне для М. Кузміна явище культури – російський балет.

Образ головного героя також заслуговує на увагу. З огляду на вже виявлені особливості новел М. Кузміна («Решение Анны Мейер», «Платоническая Шарлотта», «Кирикова лодка» тощо), романтичний і мрійливий характер персонажів у більшості випадків забарвлений авторською іронією, й образ Дербентова не є винятком. У тексті новели з перших рядків увага акцентується на почуттях Олексія до балерини, які проявляються швидше в мріях про неї, ніж у реальних діях: «Держа бумажку перед глазами, Алексей Михайлович Дербентов видел совсем не адрес, на ней написанный, а прекрасный, несколько печальный, очень серьезный овал Зинаиды Петровны Светловской» [93, с. 353].

У стосунках Дербентова до Світловської можна також побачити іронічний натяк на культ Прекрасної Дами, присутній у творчості символістів: «Ему нужно было жить, быть прилично одетым и посещать балкон Мариинского театра, когда участвовало его “божество”, его “волшебница”, его “пери” (он именно так мысленно и называл Светловскую, не гоняясь за изысканностью или новизною выражения). Там он забывал все, млел, таял и восторгался, умилялся, шумел и неистовствовал в антрактах, выходя из зрительного зала всегда последним, в темноте, ощупью» [93, с. 356–357].

Ім'я персонажа, Олексій Михайлович, було б нічим не примітним, якби автора новели не звали Михайло Олексійович. Якщо врахувати, що в новелі «Ангел северных врат» М. Кузмін натякає на себе, наділяючи зовнішність янгола-помічника рисами власної зовнішності, то в новелі «Балетное либретто», можливо, письменник користується схожим прийомом. М. Кузмін, таким чином, «перевертаючи» своє ім'я і наділяючи героя надмірною мрійливістю, іронізує над піднесеними пориваннями символістів й одночасно

натякає на власне, менш відірване від реальності й «живого життя» світосприйняття.

Інтертекст «Балетного либретто» містить у собі й відсилання до творчості Ф. Достоєвського. Дія новели розгортається в Петербурзі (у тексті місто вже перейменовано на Петроград), а головний герой у пошуках лібрето знайомиться з сім'єю антиквара, що живе в похмурому будинку: «Подъяческие улицы мрачное, двусмысленное и печальное место, где начинаются темные истории или распутываются падением, проклятьями и преступлением. <...> Ворот на улицу не было, во двор нужно было проходить узким и темным коридором, в конце которого горела лампа, словно он шел под землею. Лестница тоже была темною» [93, с. 353–354]. Такий опис нагадує важку атмосферу роману «Злочин і кара», а згадка в новелі жовтого кольору в різних варіаціях тільки підсилює це враження (жовтувате світло, жовті очі тощо). Але якщо у Ф. Достоєвського жовтий колір пов'язаний зі смертю, то в новелі М. Кузміна жовтий асоціюється радше з екзальтованістю.

Загальний настрій божевілля доповнює постійну присутність кішок і котів, що створюють відчуття хаосу й безладу: «Тут с фырканьем вдруг пронеслось несколько пар когтистых лап, шум падающих книг, дребезг уроненного стакана, мягкие пощечины, – и прямо под ноги Алексею Михайловичу клубком скатились четыре кота, ударились об него, с яростным мяуканьем разлетелись в разные стороны, остановились, выгнув спины, потом опустили твердо-скрюченные хвосты, сели и заурчали сладким и зловещим басом» [93, с. 360]. Після першого (невдалого) візиту Дербентова до антиквара «далеко мяукала кошка. <...> Алексей Михайлович снова взглянул в окно, по матовому свету двигался силуэт головы с ушами» [93, с. 355–356]. Дружина антиквара, чії «Желтые полупотухшие глаза глядели лукаво» [93, с. 357], зустрівши гостя наступного разу, зізнається, що вона рідко помиляється в людях і що у неї є нюх, і ці деталі привносять у її образ щось котяче. Її дочка також схожа на кішку: «<...> на пороге показалась девушка лет восемнадцати с круглым, несколько кошачьим лицом» [93, с. 360]. Безлад, пов'язаний із

присутністю кішок, межує з абсурдом: найекзальтованішим персонажам властиві «котячі» риси зовнішності, і самі вони весь час оточені неспокійними кішками. До того ж, у фіналі новели виявляється, що Сава Ілліч тримає у себе в будинку близько дюжини кішок, і *любить їх більше відвідувачів*, незважаючи на те, що ті «свободно разгуливають по редчайшим книгам, а иногда и рвут их» [93, с. 366].

Усі сцени спілкування головного героя з дружиною антиквара схожі на фарс. Кожного разу герої, проводячи час разом, розігрують театральні сценки, які вигадують самі, хоча стрункість і логіка в цих «спектаклях» відсутня: «Очевидно, ей нужен был только послушный слушатель, потому действовать в этих рассказах могло какое угодно фиктивное лицо, не обязательно сейчас присутствующее <...>. Скоро он стал принимать в них более активное участие, фантазируя вслух свое, не сообразуясь с тем, что говорила его партнерша» [93, с. 362–363]. І якщо Пелагея була божевільною, то Дербентов радше здійснював свого роду творчість, до якої його підштовхувала закоханість у Світловську: «В его историях героиней, конечно, была Светловская; спектакли, почтительное ухаживание, поездки, триумфы Зинаиды Петровны были сюжетами его мечтаний» [93, с. 363]. Хоч би якими були мотиви героїв для участі в цих «виставах», логіка спілкування між ними в ці моменти порушується, що викликає комічний ефект і відчуття абсурду того, що відбувається.

Справжнє ім'я дружини антиквара – Пелагея Миколаївна, проте вона називає себе Поліксеною, а Дербентова – Алексісом. Цілком імовірно, що ім'я Поліксени – відсилання не стільки до героїні давньогрецьких міфів, скільки до персонажа опери «Ахілл і Поліксена» (1687) французького композитора Жан-Батиста Люллі і – опосередковано – до його особистості та творчості. Перш за все, він відомий як творець французької національної опери, але свій творчий шлях розпочав у якості придворного композитора, що складав музику до балетів, причому сам брав участь у них у якості танцівника. У той період все ще зберігалася традиція «Комічного балету королеви» – вистав, де на сцену

одночасно виходили і представники королівської сім'ї, і танцівники звичайного походження. Ж.-Б. Люллі вибирав незвичайні теми для балетних постановок («Балет контори знайомств» тощо), у музиці експериментував і багато в чому став новатором, а в особистому житті волів не тільки жінок, а й чоловіків. Також Ж.-Б. Люллі створив чимало постановок у співпраці з Мольєром («Шлюб з примусу», «Жорж Данден», «Блискучі коханці» тощо), багато з яких комедійні [30, 100]. З огляду на всі перераховані факти, у новелі, таким чином, можна углядіти одночасно кілька відсилань – до творчості й особистості Ж.-Б. Люллі, театру Мольєра та музичного театру як такого.

Фінал «Балетного либретто», як і деяких інших новел («Ангел северных врат», «Третий вторник» тощо), анекдотичний. Незважаючи на те, що Світловська бажає Дербентову одружитися, вона не заперечує проти його почуттів до неї: «Я вовсе не хочу отказываться от роли “первой и единственной” женщины для вас, но ведь это совсем другое дело и ничему не мешает» [93, с. 366]. Чи говорить вона цю репліку серйозно або всього лише намагається заспокоїти таким чином Дербентова, ці слова двозначні й містять у собі іронію.

Таким чином, у новелі «Балетное либретто» виявляються такі характерні особливості малої прози М. Кузміна: наявність іронії, насичений інтертекст, безліч відсилань до явищ світової культури (у наведеному випадку до французької) і мистецтва, абсурдистський початок. Незважаючи на те, що новелу можна прочитати як історію з захопливим сюжетом, у творі є й інший, «прихований» план, що виявляється у відсиланнях та алюзіях. Завдяки йому стає помітною витончена авторська гра з читачем.

#### **4. 2. Поетика «Военных рассказов» М. Кузміна: «Ангел северных врат», «Третий вторник»**

У 1915 році вийшла книга М. Кузміна «Военные рассказы». До її складу увійшли зібрані автором у цикл твори, раніше опубліковані в журналі

«Лукоморье». На фоні стилізованої прози М. Кузміна «Военные рассказы», на думку вчених [20, 99, 107], виглядають більш традиційно й реалістично. На перший погляд це, дійсно, так. Однак дослідження поетики включених у цикл творів виявляє не тільки відмінність, але й ізоморфність художній природі стилізованої новелістики письменника. Серед творів циклу особливе місце займають «Ангел северных врат» і «Третий вторник», які, як і стилізована проза М. Кузміна, завдяки смислоутворювальним функціям інтертексту, мотивній структурі та авторській іронії допускають варіативність інтерпретацій, характерну для літератури постсимволізму, зокрема, предпостмодернізму. Крізь призму саме цих новел в інших творах циклу стає очевидним авторське ставлення до «воєнної» масової белетристики 1910-х років.

### **«Ангел северных врат»**

Відкриває цикл новела «Ангел северных врат» (1914). Її хронотоп відтворює прикмети провінційної Росії періоду Першої світової війни: вокзал, повний біженців; спорожнілі села; близькість фронту (кінні загони, звуки пострілів і снарядів). На такому тлі розгортається сюжет, в основі якого лежить начебто проста фабула: хворий хлопчик Федя і його мати Анна Миколаївна, щоб уникнути зустрічі з німцями, пішки йдуть зі свого міста до родички, яка живе в тридцяти верстах від нього. На половині шляху дитина слабшає, і коли матері з сином уже немає звідки чекати допомоги, з'являється російський офіцер, який на автомобілі відвозить подорожніх у безпечне місце, залишає їм гроші й обіцяє, що хлопчик незабаром видужає. На ранок хвороба дитини дійсно проходить, а коли мати хоче подякувати офіцерові, виявляється, що в місті його ніхто не бачив і не знає. Пізніше жінка відправляється до церкви, щоб помолитися, і бачить на північних воротах вівтаря Ангела, вигляд якого в точності збігається із зовнішністю офіцера. У цей момент Анна Миколаївна раптово здогадується, що її і Федю врятував саме він.

Незважаючи на те, що в назві циклу М. Кузміна жанр включених у нього творів позначений як *оповідання*, для «Ангела северных врат» більшою мірою характерні риси *новели* – стислість, зосередженість на одній події, наявність «пуанта» в сюжеті, що напружено розвивається, несподіваний фінал, який параболічно відправляє думку читача до заголовку тексту. При цьому розглянута новела своєрідно орієнтована на жанрову модель масової белетристики початку ХХ століття – воєнної і «календарної» прози, які письменник не тільки поєднує, але й істотно трансформує. Так, відтворення батальних подій або особливостей психології людини на війні в творі відсутнє, оскільки війна є лише фоном, декорацією для основної колізії, фігуруючи в описових епізодах або діалогах персонажів. Основну ж увагу автора зосереджено не на темі смерті, безглуздості й абсурду війни (пор. з повістю Л. Андрєєва «Червоний сміх»), а на внутрішньому стані персонажів, що виявляє їхню духовну боротьбу з самим собою і долею. Подвигом виявляється дія, теж пов'язана не з війною, а з можливостями самого персонажа – подолання важкого й довгого шляху до тітки, який для хворої дитини стає серйозним випробуванням.

Пуант новели збігається з несподіваним фіналом: мати, побачивши ікону в церкві на північних воротах вівтаря, раптово усвідомлює, що в образі російського офіцера їм з'явився Ангел. *Чудесне* зцілення і порятунок – атрибут «календарної» прози. Серед її особливостей О. Душечкіна називає установку на істинність подій, реальність дійових осіб і надприродну тематику (при тому, що у фантастичного явища часто може бути реальне пояснення) [54]. Дослідниця показує, що в таких творах конфлікт полягає не в зіткненні людини з чимось надприродним, а в зміні свідомості героя після незвичайного випадку. О. Душечкіна також зауважує, що під час Першої світової війни цей жанр трансформувався, і письменники у своїх творах пов'язували воєдино святочну й воєнну тематику. При цьому подібна «календарна» проза тяжіла до шаблонності, наближаючись до белетристики. Новелі М. Кузміна теж притаманні ці особливості, але в зміненому вигляді: прив'язки хронотопу до



Різдва або Великодня в ній немає (події розгортаються восени), а прочитання її як шаблонно-белетристичної – лише одна з можливих інтерпретацій. Судячи з усього, «Ангел северных врат» – це приклад постсимволістської прози, де автор, граючи жанрами, пропонує власний варіант такого незвичайного синтезу.

Однією з особливостей поетики цієї новели є розмивання кордонів між реальною й оніричною дійсністю, що дозволяє ввести пласт *чудесного*, якому відведена істотна роль. Змішання сну і реальності починається в той момент, коли героїня у своєму суб'єктивному сприйнятті втрачає відлік часу: «Сколько времени провела так Анна Николаевна, она точно не знала <...> Ей не казалось, что она спит, но на нее нашло какое-то скорбное и восторженное забвение, так что она не знала, во сне ли или наяву ее спросили: "Сударыня, может быть, я могу помочь вам в вашем горе?"» [88, с. 158]. Переважання суб'єктивної реальності оніричного типу характерне для всього епізоду за участі офіцера-ангела: «Неслись по незнакомым местам, ночью и знакомое кажется неизвестным <...> Анна Николаевна говорила вполголоса, но офицер ее слышал, и она слышала его ответы. Может быть, они не говорили, а только думали» [88, с. 159]. З одного боку, дивна нічна їзда жінці могла наснитися; з іншого – про реальність події свідчить такий атрибут матеріального світу, як залишені офіцером гроші.

Завдяки особливостям мотивної структури в новелі нагнітається містична атмосфера: у міру того, як настає ніч, усе навколо набуває незвичайного і зловісного вигляду. У колористичній гамі починають переважати чорні й червоні відтінки: «Заметно *темнело*, <...> все более *краснела* западная часть неба. Продолжение дороги в лес казалось совершенно *черным*. <...> Из *черноты* один за другим проскакало с десятков всадников. <...> *Черное* платье женщины, очевидно, скрывало ее от глаз неприятелей, <...> они опять, один за другим, скрылись в *темноте*» [88, с. 157–158]. Під час поїздки на автомобілі з офіцером-ангелом нагнітання лиховісної атмосфери посилюється: «Одичалое стадо баранов бросилось вбок, расплескав болото,

с бляньем и мордами, как у *чертей*. Вдали *розвели* три зарева, на которых *черно-красными*, округло и мягко, летели снаряды. Веретеном жужжал цеппелин, и казалось, что по сторонам дороги – *погоня в галоп*» [88, с. 159]. Мотив кінського галопу варіюється і служить ще одним способом емоційного впливу на читача.

Не менш суттєвими для поетики цієї новели є мотиви шляху / дороги, мандрівництва / провідництва. Усі персонажі, включаючи другорядних, постійно переміщуються, завдяки чому відчувається внутрішня динаміка новели. Такий ритм задається вже в першому рядку: «Последний поезд уходил, увозя беглецов из города» [88, с. 152]. Основні події, до яких залучені головні герої, відбуваються під час їхньої подорожі. Кожен із персонажів по черзі бере на себе роль провідника (вожатого): спочатку Анна Миколаївна обіцяє зводити сина до собору, потім хлопчик набуває вигляду мандрівника й міняється ролями з матір'ю: «Федя надел сапоги с голенищами и туго подпоясался ремнем, за пазуху наложил пирожков, в руки взял палку и вообще имел такой вид, будто он ведет Анну Николаевну, а не она его» [88, с. 156]. Нарешті, провідником стає Ангел, що врятував подорожніх. Мотив мандрівництва в новелі є одним з інтертекстуальних відсилань не тільки до творів М. Лескова («Зачарований мандрівник» тощо), але й до фольклорної казки, де він, як відомо, був поширений [155]. До інших казкових елементів належить згадка числа «три» (три вікна, три рублі, три заграви тощо) і деякі особливості хронотопу (перехід героїв через прикордонний простір: «приходилось переходить ручьи по камням или босыми ногами вступая в холодную, быструю воду» [88, с. 156]). Усе це сприяє розширенню рамок «воєнних оповідань» до загальнолюдського й сакрального масштабу.

Особливості семантики мотиву вожатого викликають асоціації з «Капітанською дочкою» О. Пушкіна, якого М. Кузмін шанував (див. вірш «Пушкін»). У повісті, як відомо, Пугачов зіграв роль провідника, який допоміг Гриньову знайти дорогу й врятуватися під час бурану, а також роль посланця Долі, що допоміг йому витримати послані життєві випробування [138].

Семантика й функції мотиву вожатого в «Ангеле северных врат» стають зрозумілими в контексті творчості самого М. Кузміна. Образ вожатого виникає в його першій збірці віршів «Сети» (1908) («"Люблю", – сказал я не любя...»), потім, неодноразово повторюючись, стає мотивом і остаточно оформлюється в четвертій книзі віршів «Вожатый» (1918). Інтерпретувати цей мотив можна по-різному, але домінантним залишаються трактування вожатого як духовної опори на життєвому шляху людини, що сполучає Божественну благодать, любов і творчість [5]. У новелі «Ангел северных врат» головним вожатим стає офіцер-ангел, завдяки якому й відбувається диво, – зцілення хлопчика і порятунок матері з сином. Новела автоінтертекстуально перегукується з одним із віршів М. Кузміна, написаним у 1913 році:

«Находит странное молчание  
 По временам на нас,  
 Но в нем таится увенчание,  
 Спокойный счастья час.  
 Задумавшийся над ступенями,  
 Наш ангел смотрит вниз,  
 Где меж деревьями осенними  
 Златистый дым повис.  
 Затем опять наш конь пришпоренный  
 Приветливо заржет  
 И по дороге непроторенной  
 Нас понесет вперед.  
 Но не смущайся остановками,  
 Мой нежный, нежный друг,  
 И объяснениями неловкими  
 Не нарушай наш круг.  
 Случится все, что предназначено,  
 Вожатый нас ведет.  
 За те часы, что здесь утрачены,  
 Небесный вкусим мед» [96, с. 310–311].

Дія новели теж розгортається восени («На полях быстро убирали оставшийся хлеб <...> Федя лежал навзничь, смотря в небо сквозь густые еще,

но слегка пожелтевшие ветки дуба» [88, с. 156]). Істотним мотивом є мотив коней і кінського галопу (від згадки в побутових розмовах персонажів до зловісних сцен появи ворожих вершників), а діалог Анни Миколаївни з офіцером-ангелом ніби вторить останнім чотирьом рядкам вірша:

«– Не бойтесь, будьте спокойны, ваш сын будет жив, и вы спасетесь. Верьте мне.

– Я вам верю и ничего не боюсь.

– Так и надо. Это – хорошо.

– Это хорошо. Я знаю. Иначе и нельзя.

– Иначе и нельзя» [88, с. 159].

Контекст лірики М. Кузміна допомагає виразніше побачити й осмислити ще один шар семантики, що відкривається завдяки таким компонентам паратексту новели «Ангел северных врат», як її *назва* і *посвята* Юр. Юркуну. Якщо враховувати, що на північних воротах вітваря часто зображували архангела *Михайла*, то назва, судячи з усього, містила натяк на ім'я письменника і його особистість. Але цей натяк стає зрозумілим читачам тільки в самому кінці новели, коли Анна Миколаївна дивиться на іконописний лик Ангела і впізнає в ньому в ньому офіцера, який врятував їх з сином. Портрет же офіцера (Ангела-андрогіна) нагадує вигляд самого М. Кузміна: «...Анна Николаевна смотрела только на его лицо. Безусое, смуглое и продолговатое, оно не было русским, но, конечно, и не немецким. Длинные глаза строго бодрили, и губы, не улыбаясь, были ласковыми. Девическая мужественность и суровая девственность делали лицо это странным и когда-то виденным» [88, с. 158–159].

У «ланцюжку» смислів (*Михайло – Ангел – Вожатий*), завдяки посвяті Юрію Юркуну (близькому другу й супутнику М. Кузміна, якого він зустрів у 1913 році), ще більше акцентуються інтимно-особистий і літературний аспекти. Справа в тому, що саме ця доленосна зустріч дозволила юному

Юркуну реалізуватися в якості письменника. М. Кузмін помітив талант юнака і став для нього *провідником* у літературні кола «срібного століття».

Усе це говорить про зміну реєстрів в осмисленні зображеної історії – з сакрального і загальнолюдського на інтимно-особистий, що стосується приватного життя самого автора, а також про розмивання межі між життям і мистецтвом. Граючи з читачем, у відомий фольклорний і літературний сюжет «явища Ангела» М. Кузмін вводить елементи, що двічі його перекодовують і дозволяють інтерпретувати «воєнне оповідання» то як шаблонно-белетристичний твір про силу віри, то як по-модерністськи «зашифровану» розповідь про роль долі і любові в житті людини й самого автора.

Завдяки поєднанню воєнної тематики (а, точніше, орнаментативі) з елементами «календарної» прози та фольклору, з інтертекстом та автоінтертекстом, а також уведенню подвійного перекодування і відсилань до фактів власної біографії, М. Кузмін створив оригінальну новелу «із сучасного життя», ізоморфну постсимволістській поетиці його стилізованої малої прози.

### **«Третій вторник»**

Подібні особливості поетики виявляє і «Третій вторник» (1915), жанр якого теж тяжіє до новели, про що свідчать лаконічність, наявність пуанта і несподіваний фінал. Його фабула гранично проста: дружина проводить чоловіка на фронт, приховуючи від нього свою зраду, але третього вівторка після його від'їзду розуміє, що любить чоловіка, а не коханця, і йде від останнього. На перший погляд, твір можна віднести до шаблонно-белетристичної «воєнної» прози, де першорядна увага надавалася сюжетним колізіям, а оптимістично-повчальний фінал був покликаний дати читачам внутрішню опору в смутні часи війни. Однак, як показує аналіз, важливу функцію в новелі виконує інтертекст.

Так, уже на самому початку тексту виявляються елементи, що відсилають читача до роману Л. Толстого «Анна Кареніна». Найбільш виразні з них – імена персонажів (Аня, її чоловік Олексій і син Сергій), особливості хронотопу

(дія розгортається на вокзалі, взимку), алюзії на ключові епізоди роману (зустріч головної героїні з коханцем повинна відбутися біля ліхтаря). Однак, на відміну від роману Л. Толстого, у новелі усі герої ніби помінялися місцями: не чоловік зустрічає Анну, а Аня проводить чоловіка; поруч з подружньою парою мати гаряче прощається з молодим офіцером (алюзія на сцену зустрічі Вронського з матір'ю, яка пройшла в холодних емоційних тонах). Уживання неповної форми імені (Аня замість Анна) і заурядність особистості героїні переводять її історію на побутовий рівень та знижують пафос. Цій же меті служить розповідь, яка ведеться від імені героїні, оголюючи її неглибокий внутрішній світ – увага до побутових деталей тощо. При цьому, граючи образами й сюжетом класичного роману, а також знижуючи пафос, М. Кузмін не пародіює претекст, а адресує свою іронію невибагливій читацькій аудиторії, серед якої подібна «воєнна» проза користувалася популярністю. Елітарна ж публіка, завдяки автоінтертексту, могла виявити ще один рівень семантики.

На початку новели у внутрішньому монологі героїні прослизає важлива думка: «Все это так недавно, так неожиданно случилось, как говорят – налетело, что я сама еще не могу сообразить, как это могло произойти» [88, с. 199]. Ця фраза є автоінтертекстуальною перекличкою з віршем М. Кузміна «Не знаю, как это случилось...» з циклу «Александрйские песни» (1905–1908), де основна думка, задана в першому рядку, повторюючись, стає мотивом:

Не знаю, как это случилось:  
 моя мать ушла на базар;  
 я вымела дом  
 и села за ткацкий станок.  
 <...>  
 Не знаю, как это случилось:  
 окно было высоко.  
 Наверно, подкатил он камень,  
 или влез на дерево,  
 или встал на скамью.  
 Он сказал:

«Я думал, это малиновка,  
а это – Пенелопа.

<...>

Мать, вернувшись, сказала:

«Что это, Зоя,  
вместо нарцисса ты выткала розу?

Что у тебя в голове?»

Не знаю, как это случилось [96, с. 119–120].

Героїня вірша через любовне захоплення «вместо нарцисса выткала розу». О. Кобринський указує на те, що мотив нанизування бісеру та вишивки у М. Кузміна, що з'явився вже в його ранніх поетичних творах, був пов'язаний з *розсіяністю* від переживання любові [77]. Цей мотив дослідник також називає найстарішою метафорою творчості. З огляду на сказане, у новелі «Третий вторник» можна виявити ще один смисловий пласт, пов'язаний з найважливішими для М. Кузміна цінностями – любов'ю і творчістю.

Головна героїня наділена уявою: «От Алексея Петровича получила два письма. <...> Эти *бесхитростные* строки я сама *оживляла* красками, картинами и *представляла* себе все гораздо ярче, чем при чтении художественных рассказов или патетических корреспонденций. Я перечитывала многие места по несколько раз и всегда *воображала* по-разному...» [88, с. 203]; «нет, не надо опускать занавесок, я и так могу *вообразить* что угодно» [88, с. 205]. Аня картає себе за свою фантазію й намагається подолати внутрішнє протиріччя, яке полягає в нездатності зробити вибір між двома «світами». Один з цих «світів» утворюється навколо її коханця і пов'язаний з забуванням, неухважністю, творчістю й любов'ю; центром іншого «світу» є чоловік Ані, до якого вона відчуває інакші почуття: «Сейчас мне трудно представить, что уезжающий – мой муж, Алексей Петрович. Конечно, я люблю его, но у меня не было слабости, не было *забывания* чего-то при нем, и никогда не было. А с Ипполитом было; *вероятно, потому я его и люблю*» [88, с. 199]. Пуантом новели виявляється момент, коли героїня згадала обіцянку, дану чоловікові – думати про нього третього

вівторка. У цей момент проходить неухажність Ані, її зачарованість красою Іполита і любов до нього. Так, повернення до реальної, повсякденної дійсності (героїня характеризує цей стан словом «прокинутися» («очнуться»)) видається в новелі М. Кузміна процесом, зворотним уяві й творчості.

Ці два «світи» протиставляються і завдяки їхній естетичній складовій. Героїню постійно полонить краса чоловіків: «Рядом пожилая дама, не отрываясь, целует молодого офицера <...> Если он похож на мать, он должен быть *очень красив*» [88, с. 200]; «Неужели я влюбилась в того мальчика, которого крестила и целовала мать? Он *очень красив...*» [88, с. 201]; «Ипполит – *красивый*, но это меня не коробит» [88, с. 203]; «Он – *красивый*, Ипполит, и при случае может быть *забавник*» [88, с. 204]; «он был *очень красив*, но бесконечно далек» [88, с. 206]. Зовнішність чоловіка Ані, навпаки, пересічна й позбавлена краси: «Как хорошо, что у него не красивое лицо! Приятное, симпатичное, но не красивое...» [88, с. 203]. Зрештою, Аня обрала за краще «світ» традиційних сімейних цінностей, а не той, де панують «забава», «забування» й неухажність. Але при цьому виявилися відкинутими фантазія, краса і творчість.

Так, М. Кузмін двічі «знижує» образ героїні. Перш за все, на тлі Анни Кареніної стає видно, що, ставши на «правильний шлях», Аня з пересічної, але пристрасної натури остаточно перетворилася на розсудливу міщанку, яка успішно сховала подружню зраду. Крім того, образ Ані як жінки, наділеної уявою і здатністю бачити красу, «знижується» до ролі пересічної дружини. У результаті виникає твір, зовні відповідний шаблонам масової «воєнної» белетристики 1910-х років і, одночасно, що грає ними, лукаво іронізуючи над «зразками» і читачами.

Однак інші новели циклу не виявляють описані вище властивості поетики. У цих творах можна виявити особливості, характерні для масової белетристики початку 1910-х років. Так, дійовими особами інших воєнних оповідань виявляються шаблонні персонажі, чий внутрішній світ майже статичний, незначно і тимчасово змінюється або розкривається він тільки в



певних обставинах, пов'язаних із подіями війни. При цьому вчинки й ледь окреслений характер персонажів забарвлений авторської іронією.

У новелі «Серенада Гретри», на відміну від інших творів, дія розгортається за межами Росії. М. Пащенко зазначає, що в цій новелі М. Кузмін у літературній формі висловив ставлення до музичного протистояння А. Гретрі та Р. Вагнера [136], однак цей інтермедіальний аспект вимагає більш глибокого осмислення. Крім можливого музичного підтексту, новела містить відсилання до образів світової культури (горбань, закоханий у красуню, як у романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері»; згадка Жанни Меар, яка вбила Марата, тощо), проте важливої функції вони не несуть, і, ймовірно, покликані розважити читача, воскресивши в його пам'яті відомі йому твори. Це дозволяє говорити про те, що «Серенада Гретри» побудована за моделлю белетристичної новели, де найбільш істотну роль відведено сюжету, а ще точніше – укладеній у ній фабулі.

Головний герой наступної новели циклу «Пастырь воинский» – отець Василій – показаний дуже простою і скромною людиною, для якої життєвим покликанням стало служіння Богу і людям. Однак у своїй простоті він доходить до байдужості, не звертаючи особливої уваги навіть на смерть свого племінника, який опинився в тому ж полку. Скромність батюшки більше схожа на сором'язливість, а молитва на горі виглядає комічно, якщо врахувати зовнішність персонажа («Маленький, розовый <...> борода у него плохо росла, так, рыженький пушок курчавился» [88, с. 172]) і його манеру поведінки: «о. Василий стоял, вытянувшись во весь свой маленький рост, подняв высоко свои простенькие руки и закинув непокрытую голову к звездам. <...> препростой наш милый батюшка стеснялся даже тех тайных целоночных молитв, которые, может быть, и давали способность его глазам улыбаться навстречу залпам» [88, с. 177–178]. Так, завдяки авторській іронії, розповідь про діяння святого отця в час воєнного лихоліття перетворюється на комічний епізод з життя досить посередньої, хоча й не злої людини.

Головна героїня новели «Кирикова лодка» Уляна усіма способами намагається відтягнути час свого постригу в черниці, щиро вірячи в те, що її коханий Кирик візьме її в дружини на Покров. Однак Кирик не тільки не збирається стримати свою обіцянку, у яку вірить тільки наївна Уляна, але і раптово зникає після звісток про наступ ворога. І хоча незабаром від молодого чоловіка приходить лист, де «не менее фантастично <...> было описано, как Кирик нагнал, действительно, судно с казачьим отрядом, после долгих скитаний высадился во Франции и сражается против немцев» [88, с. 183], Уляна все одно вірить у непогрішність його любові до неї і, проявляючи дівочу наївність, знову відмовляється від постригу. Так, в образі Уляни читач може впізнати риси характеру (наївність, недалекість, мрійливість, дурість), властиві деяким жіночим персонажам в інших творах «із сучасного життя» («Решение Анны Мейер», «Платоническая Шарлотта» тощо). На рівні хронотопу виявляється схожість із художнім світом М. Лєскова і П. Мельникова-Печерського, хоча суттєвого смислового навантаження ці відсилання не несуть і слугують декотрою декорацією, на тлі якої розгортається сюжет.

У новелі «Правая лампочка» авторською іронією забарвлений роман німецького шпигуна Штейна з російською жінкою Софією. Головному героєві доводиться вибирати між любовним почуттям і військовим обов'язком. Під час побачення Штейн не може протистояти проханню коханої запалити світло, після чого виявляється, що вона, увімкнувши праву лампочку, подала сигнал російським військам. У фіналі новели Софія зачиняє кімнату зовні, а Штейн, таким чином, терпить подвійну поразку: як невдалий коханець і як шпигун, переможений жінкою. Найбільшу увагу в новелі привертає динамічний сюжет, а традиційний конфлікт між обов'язком і почуттям дозволяється однозначно. У цьому випадку авторську іронію спрямовано на спрощене сприйняття проблем внутрішнього світу людини, характерне для літератури, створеної за шаблонами.

Новела «Два брата» нагадує про героїв і сцени з творів Л. Толстого (спроба Болконського забути на війні після розриву з Ростовою, порозуміння

Наташі з пораненим князем Андрієм тощо). Про відсилання до творчості саме Л. Толстого свідчить і місце новели в циклі: вона випереджає «Третий вторник», де, як уже зазначалося, найважливішу роль відведено інтертексту «Анни Кареніної».

Таким чином, зазначаємо, що в «Военных рассказах» М. Кузмін у черговий раз звертався до творчості улюблених авторів, творів і культурних епох, не створюючи, подібно до символістів, «новий міф», а лише воскрешаючи в свідомості освіченого читача вже відоме, щоб знову затягнути його в гру й позначити власні вподобання в мистецтві.

#### **4.3. Поетика фрагментарної прози та мініатюр М. Кузміна: «Подземные ручьи», «Голубое ничто», «Пять разговоров и один случай», «Печка в бане (кафельные пейзажи)»**

У творчості М. Кузміна 1920-х років, у тому числі й малій прозі, виявляється чітко виражене тяжіння до внутрішньої *фрагментованості* його новел. У зв'язку з цим на особливий розгляд заслуговують кілька творів цього періоду: «Подземные ручьи» (1922), «Голубое ничто» (1923), «Пять разговоров и один случай» (1925, опубл. 1984) і «Печка в бане (кафельные пейзажи)» (1928, опубл. 1977).

Щоб коректно інтерпретувати названі твори, необхідно враховувати щоденник письменника. М. Кузмін вів свою «книгу життя» з 1905 року, проте саме його пізня проза про особливості поетики зближується з щоденниковими записами. Г. Морев, який досліджував щоденник М. Кузміна, характеризує його текст як фрагментарний та іронічний, у якому «безумная *игра несоответствий* оборачивается чередой нелепых, полупристойных и пародийных сюжетов» [118, с. 13]. З кінця 1910-х років, у зв'язку з різкими громадськими потрясіннями, що вплинули на приватне й творче життя письменника, в особистих записах М. Кузміна чітко простежується відчуття втрати цінностей і безглуздості того, що відбувається: «Жизнь Кузмина

необратимо входила в затаенное русло подсоветского существования, далекого от любого рода услад. Это был дневник неудачника» [118, с. 8].

Подібні настрої відбилися і в художніх творах М. Кузміна 1920-х років.

### **«Подземные ручьи»**

Композиційно «Подземные ручьи» представляють собою 19 дуже невеликих за обсягом (від двох речень до двох сторінок) главок, які структурно співвідносяться, з одного боку, з фрагментом, а з іншого – з мініатюрою, без нумерації і назв, розділених зірочками. (Весь твір займає 13 сторінок, тобто співвідноситься з обсягом інших новел М. Кузміна). Ці главки відтворюють кілька ексцентричних, описаних оповідачем сценок, що передають його враження, а також фрагментарні записи з «передсмертного» щоденника Петрової, які, у свою чергу, включають цитати з містичного роману «Подорож молодого Костіса». Дійовими особами сценок є три основні, але пунктирно окреслені, персонажі: Павло Миколайович Струков – інтелігент, якого обтяжує і дратує післяреволюційне життя, його знайомий книжник Максим Іванович Крилечкін і колишня аристократка, а нині звичайний службовець Марія Родіонівна Петрова. Інші персонажі взагалі тільки згадуються – це випадковий коханець Петрової Аркадій і її чоловік, помилково звинувачений за злочин однофамільця, засуджений до розстрілу, але потім несподівано звільнений. Крім того, у тексті функціонують прізвища символіста Мережковського, філософів-просвітителів XVIII століття Вольтера і К. Еккартсгаузена – автора «Подорожі молодого Костіса».

Назва і перша главка, виконуючи функцію коду початку, позначають особливості як поетики всього твору, так і його змістовної суті. Назва вказує на щось приховане від людських очей, а перше ж речення главки починається з трьох крапок і представляє собою вирвану з контексту і тому незрозумілу і безглузду цитату: «...“участвуют все инструктора”» [97, с. 381]. Враження безглуздості того, що описується, посилюється зображенням падіння в калюжу

героя, що здивився, як виявилось, на оголошення скетінг-рингу. При цьому М. Кузмін використовує прийом обігрування фразеологічного обороту. Дія, що лежить в основі ідіоматичного виразу «сісти в калюжу», ніби матеріалізується, його переносне значення переходить у пряме, але не втрачається, а функціонує в підтексті (підводній течії), який і утворюється подібним способом. Надалі текст будується за таким же принципом: пряме значення зображуваного і оповідного буде мати й інший, узагальнювальний, більш глибокий сенс, який розширює семантику лаконічних розділів і всього твору.

Прогулянка Павла Миколайовича обертається конфузом, який, як виявиться з подальшої оповіді, не матиме значних наслідків для долі самого героя. Через нечисленність свідків його падіння воно залишиться лише незначною вуличної сценою, розповідь про яку, проте, породжує й інші смисли: «...компания деловых людей на время перестала произносить *варварские названия* разных учреждений и *поспешила пройти*, да старуха с мешком сочувственно заругалась и *запророчила, вроде Мережковского*, близкий провал всего Петербурга» [97, с. 381].

Порівняння буркотливої старої з одним з перших символістично-неоміфологов носить відверто іронічний характер. Причому іронію тут спрямовано як на адресу неоміфолога, значущість «одкровенень» якого знижується завдяки порівнянню з «пророцтвами» безглуздої старої, так і на адресу самої старої. Як стане очевидно з усього подальшого оповідання, Петербург (читай – сучасний світ) не «провалився» в безодню, а «сів у калюжу». Згадка «*варварских названий*» (які трохи пізніше будуть охарактеризовані як «*чудовищные*») теж натякає на ставлення героя й оповідача до нового режиму. Адже однією з найулюбленіших у М. Кузміна була культура античності, занепад якої був пов'язаний, у тому числі, з завоюваннями території ослабленої Римської імперії іноземними племенами – варварами, для яких основною справою була війна, а культурні цінності не мали значення.

Безглузда ситуація падіння Струкова в калюжу посилюється тим, що в цей момент відбувається знайомство з молодою жінкою. Можливість любові між героями уявляється настільки безглуздою, що вони самі її заперечують: «Струков <...> отлично почувствовав при этом, что эта несколько унижительная для него встреча – *нисколько не начало какого бы то ни было романа, о котором, положим, он и не думал*» [97, с. 381]. Якщо у новелі «Те же глаза» (1917) персонажі як особистості дуже посередні (важливо, що в ній головного героя звать так само, як Струкова), а їхні почуття поверхневі, то в «Підземних струмках» у героя немає можливості перевірити, чи здатний він навіть на неглибокі почуття. У світі, де втрачені всі зв'язки, для любові не залишається місця, а сама любов знецінюється.

У той же час, фраза про неможливість роману, яка є завершальною у першій главці, може бути витлумачена й інакше, як *метатекст*. Судячи з усього, тут мова йде про неможливість не тільки любовних стосунків між героями, що познайомилися в безглуздій ситуації, а й *роману як жанру*, не придатного для відтворення сучасного стану світу – «переворотившегося», хаотичного, що не допускає ніяких по-справжньому людських контактів і зв'язків. Повторюючись у наступних розділах, фраза про роман стане багатозначним (у тому числі, і метатекстуальним) структуроутворювальним *мотивом*: «у него мелькнула странная уверенность, что *это – не начало и не продолжение романа*» [97, с. 384]; «очень романтично, хотя *без всякого романа*» [97, с. 385].

Таким чином, перша главка в концентрованому вигляді містить риси поетики, характерні для всього твору: безглуздість сюжетних ситуацій і самих героїв, фрагментарність і лаконізм, багатозначність тексту, у якому важлива роль відводиться інтертексту, мотиву, грі словом. У цілому ж можна говорити про новелістичність композиції «Подземных ручьев», оскільки вони мають несподіваний фінал, що відправляє читача до назви твору, параболічно замикаючи текст. Героїня, що відмовилася від самогубства і навчилася стоїчно

приймати життя таким, яким воно стало, порівнює свій стан з підземними струмками Олонецької губернії.

Продемонструємо реалізацію особливостей поетики, позначених у першій главці новели М. Кузміна. Персонажі «Подземных ручьев», як і більшості прозових творів М. Кузміна, позбавлені глибини й психологізму, проте крізь призму їхніх міркувань, уривчастих думок і ситуацій, у які вони потрапляють, виражене світовідчуття оповідача. Внутрішня структурна фрагментарність розділів, пунктирність і незавершеність сюжету «Подземных ручьев» дозволяють передати відчуття дисгармонійності та розірваності світу. Композиційно розділені мініатюрні главки пов'язані між собою за допомогою *монтажу* різнорідних за матеріалом фрагментів (випадків з життя персонажів, їхніх діалогів, цитат зі щоденника Петрової та художніх текстів), а також загальними *мотивами* і *настроєм*.

Одними з ключових у новелі є мотиви *безглуздя* і *випадковості*: Струков ненавмисно потрапляє в калюжу, потім він випадково знаходить щоденникові нотатки Петрової і читає їх перш ніж усвідомлює, що це надто особисте, тобто знову потрапляє в безглузду ситуацію («сідає в калюжу»). Таким чином, замість душевної близькості і роману між героями відбувається впізнавання один одного в незручних ситуаціях і обмін безглуздим досвідом. Петрова, побачивши падіння Струкова, повертає його втрачену калошу, а він читає її щоденникові нотатки, не призначені для чужих очей. Мотив безглуздості виявляється і в інших ситуаціях: чоловіка Марії Родіонівни звинуватили і нібито розстріляли *помилково*, прийнявши за його однофамільця, а пізніше виявилось, що його тимчасово заслали на роботи, і він повертається до дружини. Петрова тим часом встигла заповнити звільнене місце чоловіка молодим і струнким коханцем з невиразним обличчям і, на її погляд, «позбавленим смаку» ім'ям Аркадій. Крім того, вона врятувала грабіжника, який прийшов «ко вдове и просил от него не отречься, так как все равно этим мужа она не воскресит, а его погубит» [97, с. 382]. Усі ці безглузді стосунки й випадки сприймаються героями так само буденно, «как известия о кражах,

новом тарифе и холодной весне» [97, с. 382]. Розповідь же про них забарвлена іронією оповідача, не готового прийняти сучасний стан світу як норму.

З мотивами безглуздості і випадковості пов'язаний і мотив *розрізненості*. Торговець книгами Крилечкін подарував Струкову «Подорож молодого Костіса», у якому «четырёх страниц не хватает и двадцать страниц переплетчиком *перепутаны*» [97, с. 382]. Примітно, що цей роман був написаний К. Еккартсгаузенем, у творах якого поєднувалися як глибокі філософські ідеї та фізичні досліди, так і опис авторських вигадок і безглузких ситуацій [134]. Після візиту до Марії Родіонівни у Струкова виявилось ще кілька книг, в одній з яких, – «*разрозненном* томе Вольтера» [97, с. 384], – він знайшов щоденник Петрової. Причому її щоденникові записи він подумки роз'єднує і перекомпоновує, поєднуючи в іншій послідовності: «Струкову запомнились они не в том, может быть, порядке, как они следовали один за другим в рукописи, но так, как они в голове у него соединились, объясняя автора» [97, с. 385].

В одній зі своїх заміток жінка згадує знайомих, які роз'їхалися в різні країни, і порівнює світ з Вавилоном: «Письмо от Лидии, она в Шанхае. Кто в Праге, кто в Цюрихе, Лондоне, Токио. Мы *рассеялись, как в Библии, <...>. Всесветные граждане*» [97, с. 386]. У наступній замітці Петрова наводить уривок з «Подорожі молодого Костіса», що описує діяння злого духа, який вчинив усе можливе, щоб роз'єднати: «человеков на столько *разных народов*, сколько возможно было <...>. *Разделил их на классы и отравил гордостью каждое сердце, дабы одно состояние почитало себя лучше другого и беспорядок умножился*» [97, с. 386].

Як завжди в М. Кузміна, у новелі містяться відсилання до творів мистецтва і явищ культури. У «Подземных ручьях» більшість із них пов'язані з періодом XVIII століття: «Подорож молодого Костіса» К. Еккартсгаузена, тому Вольтера, ім'я Катерини II, змінено назву «Нагороджена доброчесність» (роман С. Річардсона «Памела, або ж Винагороджена доброчесність»), прями згадки епохи. Але якщо раніше в новелах М. Кузміна подібні відсилання



служили елементом авторської гри і можливістю для творчого експерименту, то у «Подземных ручьях» їхня функція дещо трансформується. Герої звертаються до культури в спробі знайти якусь духовну опору для себе в новому світі, але культура для них перетворюється в розрізнені факти без глибинного змісту й цілісного уявлення про неї. Очевидно, що XVIII століття обране не випадково – для М. Кузміна воно було однією з улюблених епох, а деякі ідеї того часу виявилися свого роду укриттям від нового хаотичного світу: «Земной рай – бессмысленное мечтание, но, кажется, неискоренимое в человечестве» [97, с. 387].

Героїня, прагнучи адаптуватися до нової дійсності, усе ж розуміє, що «любовь к жизни так нужна, так нужна. Но в какой-то другой форме, более одухотворенной, что ли!» [97, с. 387]. Тому таким важливим у новелі є мотив підземних струмків, що позначає «подземный ход души» [97, с. 385] і який дав назву твору. Згадуючи Олонецьку губернію, «страну диковин и колдунов» [97, с. 388], М. Кузмін звертається до свого минулого й дорогим спогадам. Захопившись старообрядництвом, письменник познайомився з антикваром Казаковим, і пізніше спілкувався з ним і його сім'єю, і навіть якийсь час жив з ними після смерті своєї матері, яку він важко переживав. З Казаковими М. Кузмін відправився в подорож у Повенець і Олонецьку губернію, а повернувшись, незабаром познайомився з Г. Муравйовим, з яким його пов'язував недовгий, але яскравий роман [98]. У завершальних словах «Підземних струмків», виголошених героїнею, М. Кузмін ніби пророчо описує не тільки своє світовідчуття в момент написання твору, але і свій майбутній шлях у світі мистецтва: «Теперь я подземно, слепо, может быть, прорываю свой путь и верю, эта долина будет прохладна и душиста, куда пробьются верные мои волны» [97, с. 388].

Таким чином, у «Подземных ручьях» виявляються ті ж особливості, що і в написаних раніше творах М. Кузміна, тільки в більш концентрованому вигляді. Лаконічність викладу і «пунктирність» сюжету, в основі структури якого лежить монтаж різнорідних за матеріалом фрагментів, максимально

наближує новелу до фрагментарної прози, іронія посилюється, набуваючи емоційного відтінку гіркоти. Плутанина, курйози і любовні колізії, традиційно присутні в прозі М. Кузміна, у «Подземных ручьях» вже не тільки створюють можливість для творчого експерименту, але стають формою вираження відчуття розрізненості, дисгармонії і хаотичності світу. Інтертекстуальні ж відсилання до культурних явищ або творів мистецтва пов'язані не з витонченою творчою грою автора, а з невдалою спробою героїв знайти орієнтири і духовні опори в мінливому світі. Любов, творчість, культура були для М. Кузміна найважливішими цінностями, але на новому етапі історії, особистого і творчого життя письменника їхня реалізація виявилася практично неможливою.

### **«Голубое ничто»**

Хронотоп новели «Голубое ничто» відтворює провінційний Углич, розташований на березі Волги. Життя самого М. Кузміна було пов'язане з Приволзькими місцями: він народився в Ярославлі, а своє дитинство і отроцтво провів у Саратові і з великою любов'ю та інтересом ставився до історії і культури Поволжя. Старообрядництвом він захопився пізніше і тільки на певний період, проте проведений у волзькому краї час, події, що відбулися там, і заглибленість у самотню культуру письменник сприймав глибоко особисто, як невід'ємну частину свого життєвого шляху та особистісного становлення [98].

Є. Єрмолін виявив у творчості М. Кузміна «волжский, угличский сюжет», який виникає в його щоденниках і творах неодноразово: віршовано-музичному циклі «Города» (1905), повісті «Крылья» (1906), різних віршах («Я знаю вас не понаслышке...» (1916), «“А это – хулиганская”, – сказала...» (1922) та ін.) [55]. Дослідник розглядає Углич М. Кузміна як «город невероятной, заповедной древности» [57, с. 124], як «русский Мемфис, русское эхо ослепительного довременья, точка вечности» [57, с. 125]. З точки зору Є. Єрмоліна, «в Угличе открывается для Кузмина в сфере ментального опыта

один из самых сильных лирических прорывов в бытии, трещина в пространстве повседневного опыта, зияющее окно в иное» [57, с. 127]. Точка зору Є. Єрмоліна підводить до думки про те, що у свідомості М. Кузміна Углич існував як деякий цілісний образ Поволжя, своєрідний авторський міф, але не такий, що пояснює світоустрій, подібно до символістських, а узагальнювальний потаємний *особистий* досвід, враження і спогади письменника.

Імовірно, у виборі місця дії новели «Голубое ничто» виявляються і ностальгійні настрої, які пов'язані з усвідомленням втрати не тільки «старого» світу й укладу, переосмисленням власних цінностей, переживанням чергової кризи, але і втратою якоїсь глибоко особистої духовної опори. Не випадково у фіналі новели героїня співає уривок з романсу П. Чайковського: «Забуть так скоро, Боже мой, / Все счастье жизни прожитой!» [97, с. 394]. У зв'язку з цим дозволимо собі не погодитися з Є. Єрмоліним, який вважає, що новела оповідає «ни о чем, а на самом деле – о счастье. <...> герои блаженствуют и наслаждаются любовью и покоем. <...> И мир просто звенит счастьем» [57, с. 129]. Навпаки, зміни, що відбулися в країні і культурі, були настільки істотними і масштабними, що торкнулися й традиційного устрою віддалених від столиці провінційних міст з самобутньою історією, і життя приватної людини, далекої від політики, громадської діяльності та мистецтва. Саме такі персонажі фігурують у малій прозі М. Кузміна 1920-х років, у тому числі і в «Голубом ничто». Герої новели як особистості незначні, про них майже нічого не відомо. Серед них виділяються столична панянка Флегонтова, приїзд якої в провінцію на літо стає для всіх найцікавішою та урочистою подією, і пара начебто закоханих молодих людей – місцевий акцизний чиновник Вікентій Павлович з недолугим прізвиськом Шкафіков і місцева панночка Наташа Скачкова.

У поетиці новели «Голубое ничто» простежуються ті ж особливості, що і в «Подземных ручьях», але реалізовані в ще більш радикальній формі. Подібно до попереднього твору, «Голубое ничто» не велика за обсягом (10 сторінок) і складається з 12 гранично лаконічних (від двох речень до двох

сторінок) главок без нумерації і назв, розділених зірочками. Однак структурно більшість розділів співвідносні не стільки з уривчастими фрагментами, скільки з відносно самостійними мініатюрами. Ці главки-мініатюри представляють собою замальовки пейзажу провінційного Углича, портретів його мешканців, інтер'єру і атмосфери їхніх будинків, на тлі яких відображено кілька сюжетних фрагментів – приїзд столичних гостей (трьох панянок і двох молодих людей) на дачу Зої Петрівни Флегонтової для святкування її дня народження, а також освідчення в коханні Шкафікова Наташі Скачкової, а потім розрив їхніх любовних стосунків. Наведемо приклади всіх цих типів главок.

«Волга не везде необозрима. Под Угличем она куда уже Невы, не многим шире Невки. С того берега не только слышен паромный крик «причал» (это и под Василем достигает), но и пение, и музыка с дачи Зои Петровны Флегонтовой. Разговора, конечно, не разобрать. В иные вечера слышно, как собак кличут» [97, с. 390]. Ця цілком завершена й відносно самостійна мініатюра імпресіоністично передає зорові і звукові враження оповідача від спостережуваного пейзажу.

Враження від інтер'єру й атмосфери, що панує в провінційному готелі, ще більше пофарбовано іронією оповідача, ніж пейзаж з кликанням собак: «В номере было так жарко, несмотря на раскрытые окна, будто внизу пекли хлеб. А стоял волжский июль <...>. Изредка прибоем доносились мужские голоса <...>».

– Петр Ильич может сколько угодно находить, что Ярославская и Владимирская губернии напоминают Тоскану, но я боюсь, как бы не обнаружили клопы <...>» [97, с. 389].

Під стать місту і його мешканці: «На балконной парусине пышно розовела тенью купеческая вдова Анастасья Романовна Курганова. Она еще не допила чая с малиновым вареньем, и восьмая чашка прямо дымила в полдневном жаре. Курганова, подперев щеку, смотрела *на небо*, задумчиво и сонно» [97, с. 391]. Міркування такого персонажа про суть життя нівелюються контекстом і фарбуються іронією оповідача: «Какое чудное облако! Я все

смотрела. Стояло, стояло и растаяло. Вот так, совсем на глазах. Так и мы... Какая наша есть жизнь?.. <...> Жасминер подумал, что Анастасья Романовна мало похожа на облачко, но промолчал <...>» [97, с. 391].

Зауважимо, що в цій главці-мініатюрі фігурує слово «небо» і позначений ним образ, підтримуючи його функцію інтертекстуального мотиву, уперше заявленого в назві новели («Голубое ничто») і висхідного до віршів Д. Мережковського «Голубое небо» (1894) та З. Гіппіус «Песня» (1893). У Мережковського небо є символом вічності, всеосяжності, незламності, неминущої краси, істинної міри життя. Воно вабить до себе своєю досконалістю і таємничою незбагненністю. Іншими словами, *небо* в контексті цього вірша образно позначає *Бога*, до якого і звертається з молитвою ліричний герой, що епатажно прагне стати на рівні з ним:

Я только верю в *голубую*

Недосягаемую твердь,

Всегда единую, простую

И непонятную, как смерть.

<...>

О небо, дай мне быть прекрасным,

К земле сходящим с высоты,

И лучезарным, и бесстрастным,

И всеобъемлющим, как ты [112, с. 523].

У вірші З. Гіппіус символічний образ *неба* теж позначає *Бога*, до якого звертається ліричний герой. Але його молитва ще більш епатажна і навіть блюзнірська, оскільки безбарвність (блідість) і пустота неба символізує чи то байдужість Бога, то чи його відсутність. У будь-якому випадку мова йде про богозалишеність людини на саму себе, тобто про його абсолютну екзистенційну самоту:

И небо кажется *пустым и бледным*,

Таким *пустым и бледным*...

Оно не сжалится над сердцем бедным,

Над моим сердцем бедным.

Увы, в печали безумной я умираю,

Я умираю.

Стремлюсь к тому, чего я не знаю,

Не знаю...

<...>

Но сердце хочет и просит чуда,

Чуда! [41, с. 448].

У новелі М. Кузміна мотив *порожнечі неба* в четвертій главці виконує основну структуроутворювальну й концептуальну функції, перетворюючи її на самодостатню мініатюру: «Когда летнее облако рассеется, небо кажется пустым, лазурь пресной. Если отвлекусь мыслями от знаний и предрассудков, можно подумать, что неба нет, одно голубое ничто» [97, с. 390]. Цей текст повторюється у фіналі новели у вигляді розділів-мініатюр двічі, варіюючися. У передостанній мініатюрі *блакить* в сприйнятті оповідача стає *червоною*: «Когда летнее облако рассеется, небо кажется пустым, лазурь – красной» [97, с. 394]. Остання мініатюра дослівно повторює текст четвертої главки, замикаючи фрагментарний текст у художнє ціле і параболічно відсилаючи до назви твору, виявляючи його новелістичність. Цьому ж слугує третя від кінця главка новели, яка теж відсилає до початкових мініатюр і підкреслює універсалізм мотиву *порожнечі*: «Из-за Волги все отлично слышно, но слушать-то нечего, только собаки лают. Розовый флаг не вьется» [97, с. 394].

Усередині такої «рамки» стає очевидною *порожнеча* всіх сфер існування мешканців колись сакрального-легендарного Углича, у тому числі й відсутність в їхньому житті любові. Фрагментарно відтворена історія стосунків між Шкафіковим і Наташею наочно показує, що у них, як і у героїв «Подземных ручьев», «ничего не вышло» [97, с. 393] – ані кохання, ані роману:

« – Сама не знаю, для кого я пела. И вообще не знаю, кому нужно это мое пение. <...> нисколько я вас не люблю и не любила. Так, вроде как ветром нанесло. Пустяки это.

<...>

– Да, пожалуйста, не извиняйтесь. Я ведь серьезно благодарил вас. Вы мне самому глаза открыли. И теперь я вижу, что и сам я нисколько вами заинтересован не был» [97, с. 393–394].

Герої приходять до висновку, «что, действительно, и петь не для кого, да и любить не для кого» [97, с. 394]. Найважливіші для М. Кузміна цінності – творчість, культура, мистецтво і кохання в новому світі виявляються недоречними і неможливими. Мотив порожнечі як безбарвності та нудьги життя підкреслюється контрастним з ним мотивом *хлопчаків* – «углицьких *отроків*», який починає функціонувати в другій главці новели: «Нигде по России нет столько мальчишек, как в Угличе. Тут не без покровительства Дмитрия Царевича и Вани Чеполосова, углицкого отрока. От девяти до тринадцати лет. <...> *Отроки* – не мученики, их только дерут за вихры и уши, да кормят подзатыльниками, больше ничего. Но нигде нет такого количества мальчишек, как в Угличе» [97, с. 390]. Углич для М. Кузміна був особливим світом і простором, і, як зауважив Є. Єрмолін, «провожатыми в этот мир становятся погибшие угличские святые мальчики. <...> Именно благодаря им царит в мире Углича непостижимая, нерукотворная, неистребимая гармония» [57, с. 127].

Як показує оповідач у новелі, лише в хлопчиках ще не зовсім згасле живе життя: «На берегу толпа мальчишек криками приветствовала шествие и пускала вслед парому блинчики» [97, с. 390]. Безбарвному небу протистоїть різнобарвність та яскравість забарвлення хлопчачих голів: «Русые, рыжие, красные, черные, соломенные, серые, льняные, пегие, вихрастые, стриженные, бритые, круглые, продолговатые, гладкие, шишковатые головы прыгали вокруг Флегонтовой» [97, с. 390]. Але і хлопчаки не можуть перемогти загальну порожнечу й однобарвність стану світу. Про це – одна з фінальних

мініатюр твору, що перекликається з текстом і малюнками циклу віршів еротичного характеру «Занавешенные картинки» (1920): «Углицкие мальчишки гурьбой купались, по привычке, как раз насупротив Флегонтовой дачи. Но ныряние не ладилось. Флага не было. Даже собаки не лаяли. Мальчишки – всегда мальчишки, и, в конце концов, возня и смех поднялись, но не было никакого шику вдруг показать из воды розовую задницу перед самым барским балконом» [97, с. 394]. Але якщо у «Занавешенных картинках» еротика панувала як природний прояв живого життя, то в наведеній новелі Ерос виявився переможеним буденністю.

Якщо ж врахувати вірш М. Кузміна про волзькі міста «Я знаю вас не понаслышке...» (1916), де згадується смерть царевича Дмитра, а сам він описується як «зарозовевший кровью крин» [96, с. 324], (тобто *лілія* – символ чистоти та царської влади), то «розовая задница» хлопчаків стає ще більш значущою деталлю. Вона дозволяє помітити, як в новелі «Голубое ничто» знижується сакральний сенс автоінтертекстуального мотиву «углицких отроков» і на тлі авторського міфу про Углич, що руйнується, ще очевидніше виступає порожнеча і безглуздість людського існування в світі, який змінився.

Цю ж функцію виконує й інтертекст віршів символістів, про які говорилося вище. У новелі М. Кузміна руйнування символістської неоміфології теж передає відчуття неможливості набуття деяких сакральних духовних опор у мінливому світі. Адже замість всеосяжної привабливої вічності тепер уже без жодного сумніву утворилася порожнеча, про що свідчить і забарвлення неба: сакральна *небесна* (божественна) *блакить* змінилася *червоним* кольором, що символічно презентує новий *земний режим*. Як зауважив Г. Морев, «Подлинно магистральной темой Кузмина, <...> определившей драматизм его позднего творчества, были, в точной автоформулировке, “поиски человека организующего элемента в жизни, при котором все явления жизни и поступки нашли бы соответственное им место и перспективу”» [118, с. 6–7]. Саме відчуття неможливості знайти такий елемент і пронизує пізні новели письменника, у тому числі «Голубое ничто».



### «Пять разговоров и один случай»

Здебільшого відчуття повної нісенітничі нового укладу життя виражено в новелі «Пять разговоров и один случай». Як і попередні твори, вона композиційно включає 10 фрагментів. Але, на відміну від «Подземных ручьев» і «Голубого ничто», вони не розділені зірочками, а позначені як параграфи, що мають назви, графічно винесені на ліве поле аркуша: «Начало случая», «§2. Первый разговор о мебели», «§3. Не относящееся к случаю», «§4. 2-й разговор о Фоме», «§5. Продолжение случая», «§6. 3-й разговор о разогретом», «§7. Не относящееся к случаю», «§8. 4-й разговор об идеях» (посередине фрагмента на полях підзаголовок «Фиксирование переходного состояния»), «§9. Не относящееся к делу», «§10. Конец случая».

Таке структурування художнього твору й називання розділів параграфами надає йому вид чи бюрократичного тексту, то чи наукової праці. У першому випадку підкреслюється відповідність форми змісту, оскільки главки-параграфи представляють собою сценки і розмови персонажів, що відтворюють приклади *по-новому регламентованих* способів життя і думки. У другому ж, текст новели ніби документально точно фіксує прояви нового стану світу та відображає процес його дослідження. Оскільки основним героєм новели є Віталій Нілич Полухлебов – інтелігентний громадянин, який щойно повернувся в нову Росію з-за кордону (з Німеччини), *фрагментарні записи* побаченого, почутого й передуманого ним можна вважати *уричком* з його *щоденника*. Таким варіантам інтерпретації відповідають і прийняті в тексті скорочення: офіційне іменування громадян товаришами (*тов. Хованько*), заміна назв нових установ абрєвіатурами («Совхоз», «Жилтоварищество», «Домуправ» тощо), а при фіксуванні діалогів персонажів заміна їхніх імен та по батькові на ініціали (В. Н., А. Н., С. А.).

Особливістю поетики розглянутого твору є також з'єднання в його тексті *епічних* і *драматичних способів зображення* – при відтворенні «випадків» і «розмов» відповідно. Способом же їхньої сполуки, як і в попередніх новелах, залишається *монтаж*. Скріплює їх і точка зору оповідача, що, як і раніше,

включає значну частину іронії та епатажу. Такий тон задається вже назвою твору, яка є абсолютно не інформативною стосовно його змісту, проте вказує на його форму (фрагментарну структуру). При цьому вона не точно фіксує обсяг епічно відтвореного, вказуючи на *один* «випадок». Таким, звичайно, можна вважати недовге перебування в новій Росії головного героя. Але всередині цього «випадку» з життя Полухлєбова, рамками якого є повідомлення про його приїзд на початку новели й про його рішення виїхати в кінці, з «розмов» персонажів і епічних фрагментів тексту вимальовується ще кілька не менш значних «випадків», що відбулися з сестрою героя Ганною, її дітьми – Павлом і Софією, з узятим з притулку підлітком Фомою Хованько, з професором Клавдієм Кузьмичом. Анна та її діти змушені жити в чужій квартирі, обставленій чужими меблями, і займатися чужою справою: Анна стала доктором, Соня завідує господарством у дитячому будинку, а Павло працює в Пролеткультурі. До моменту приїзду Полухлєбова Павло вже вирішується на втечу за кордон зі своїм коханцем, а у Соні «трапляються» досить безглузді стосунки з підопічним, не за віком розбещеним, Фомою. Абсурдно-потворний «випадок» спіткав професора Клавдія Кузьмича, який у сувору в усіх сенсах післяреволюційну зиму змушений був розігрівати вміст нічного горщика, щоб потім знести його з п'ятого поверху на подвір'я. Не менш безглузда смерть від морквини Рози Шнеєблом, що втратила коханця.

Атмосфера абсурду, що панує в новому стані світу, відбивається й у створюваному його творі. Тон задає вже перший абзац тексту: «Приезжий не знал, что его везут на улицу *Смычки*. Не знал этого и извозчик, чувствуя, что Смычкой скорее могут называться или отравляющие воздух папиросы, или младенцы женского пола, не свыше пятилетнего возраста...» [97, с. 395]. Слово «змичка» (від дієслова «зімкнути», «зімкнутися») може позначати місце з'єднання чого-небудь: в архітектурі – змичка склепінь; на залізниці місце змикання шляхів, що ведуть у різні напрямки, і відповідна назва станцій. Змичкою часто називали вулиці, житлові райони й селища. У 1920-30-х роках словосполучення «змичка міста і села» або просто «змичка» мали широке

ходіння і відображали політичні та економічні реалії періоду НЕПу [8]. Але наскільки широким не було б поле вживання слова «змичка», запропоновані в тексті новели його можливі тлумачення виглядають абсолютно абсурдними, у свою чергу, позбавляючи сенсу саме це слово і реалії, що позначаються ним. У контексті хронотопу новели таким чином спочатку ставився ракурс сприйняття післяреволюційних реалій життя, які відкривав для себе той, хто приїхав з-за кордону. Вибір же такого героя відкривав можливості для «очуднення» зображення нового стану світу:

«Виталий Нилыч Полухлебов, не занимая покуда никакого места и не имея собственного дела, целыми днями или гулял, или раскладывал пасьянсы. *Всему удивлялся.* Более всего его удивляло:

1. Совершенная непонятность с точки зрения любого языка всех названий и вывесок.
2. Обилие голых людей на улицах.
3. Бездарность телосложения.
4. Полное равнодушие публики к обнаженному телу, которое приезжий на первых порах склонен был рассматривать как клубничку.
5. Необычайное количество запретов и регламентаций и т. д. и т. д.

Сначала он стал составлять список своих удивлений, но потом бросил» [97, с. 400].

Портрет Полухлебова теж безглуздий і пофарбований авторською іронією, оскільки має таку «невинную неприятность его наружности», як гротескне з'єднання людського стану і горщика: «голова его оказалась необыкновенно похожей на ночную посуду без ручки» [97, с. 395]. До того ж сам герой «без головы» зізнається, що «удивление вообще свидетельствует о некотором несовершенстве нашего мозгового аппарата» [97, с. 396]. Портрет Фоми також гротесковий: «У дефектива было наглядное несоответствие между квадратным низким лбом, сильными челюстями, тупым подбородком и густыми, жесткими как конские, черными волосами и необыкновенно нежным румяным ртом и по-восточному сладкими большими

глазами» [97, с. 400]. Портрети інших персонажів замінені окремими деталями: однакові сорочки в смужку і схожі запонки в Павла і його коханця; хвилюючись, Павло червоніє, а Анна «перекладывает дребезжащие вилки с места на место» [97, с. 399] і т. п.

Помітне місце при характеристиці персонажів, їхньої поведінки й стану посідають натяки й деталі еротичного характеру: «руки лежат ужасно близко» [97, с. 397], «От чужой коленки идет тепло, и это приятно, так как преднамеренность очевидна и обоюдна» [97, с. 398], Павел «вспомнил, так что покраснел даже коротковатый нос» [97, с. 398], Полухлебов «слабо и издалека улыбается, улыбка до поверхности не доходит, но намечается пошловатой, хотя лицо от этого живет» [97, с. 399]. Вельми відверта сцена в комірчині Фоми: він боляче хапає Соню за груди, намагається розстебнути гудзики і гачки, сопе, навалюється на неї тощо. Соня ж, хоча і «не испытывала никакого эротизма, но разглядывая близко сладкий рот и нахмуренный лоб Фомы, она вдруг прижалась к мальчику» [97, с. 402]. Двозначно звучить повідомлення про те, що після цього випадку Фома «каждый день диктовался» [97, с. 404].

Подібно до героїв «Подземных ручьев» і «Голубого ничто», персонажі наведеної новели до любові не здатні. У дусі нового часу Соня бере Фому для перевиховання, щоб «посмотреть, что из него можно сделать личной инициативой и работой» [97, с. 399]. Ця ситуація викликає асоціації з міфом про Пігмаліона та її іронічну інтерпретацію в однойменній п'єсі Б. Шоу. Як Еліза в п'єсі, так і Фома в новелі приносить неприємності й безлад. Однак, на відміну від претекстів, у М. Кузміна любові між персонажами не виникає, підопічний не олюднюється (як і Шариков у «Собачому серці» (1925) М. Булгакова), а, навпаки, «вчителька» йде у нього на повіді.

Хлопчик, у якому любовні й еротичні бажання могли б тільки прокидатися, виявляється вже розбещеним насильником і відштовхує жінку, прораховуючи власну вигоду:

«— Завтра в десять диктоваться будем.

Неизвестно, что мальчишка подумал, только он улыбнулся и проговорил не без фатовства:

– Полтинник дадите, так буду диктоваться» [97, с. 402].

У перший день перебування в будинку в Полухлебових Фома вщент розбиває стародавню чашку. Можливо, ця деталь свідчить про автоінтертекстуальне відсилання до однієї з ранніх новел М. Кузміна – «Ванина родинка» (1912), у якій юнак уперше відкриває в собі любовні бажання і усвідомлює власну тілесність. Його доросла кохана описує малюнок на китайській чашці, де зображена ідилія, а на рівні підтексту ситуація набуває більш інтимного характеру: «Смотрите, Ваня, какое сочетание красок, и что тут изображено! Вот <...> возлюбленный спит, а девушка веером отгоняет мух, а только что они оба играли в шашки и рвали смородину, по небу летит птица, и розовый цвет его от темного пятнышка кажется еще розовее. От маленького пятнышка как усиливается тон и яркость.

И будто задумалась. Ваня приподнялся на коленях и прошептал ей в ухо:

– У меня на плече есть родинка!

– Да? – полуспросила женщина, не соображая в чем дело, но на всякий случай улыбаясь» [97, с. 79].

У новелі «Ванина родинка» юнак відчуває складні почуття від нових переживань, відкриття своєї природи, неможливості знайти бажану любов і ставлення до себе як до безтілесного твору мистецтва: «Ты понимаешь, это все не то, не то, она меня любит так же, как редкую чашку, как переплет от книги, но я же живой человек, во мне течет кровь, если меня уколут, мне будет больно. Я люблю и хочу, чтобы меня любили, а не любовались только мною, как шкапом Louis XVI» [97, с. 80]. Важливо, що у новелі «Пять разговоров и один случай» інтер'єр житла попередніх власників теж оформлений у стилі Людовика XVI, але нові господарі й до нього ставляться абсолютно байдуже.

У фіналі новели Фома склеює старовинну розбиту чашку, у результаті чого вона набуває непристойного вигляду: «Фома так склеил куски, что барабанщик оказался сидящим на бюсте Жозефины. У императрицы вместо

головы торчал барабан, а лицо ее пропало бесследно» [97, с. 404]. Якщо у «Ваниной родинке» юнак опосередковано порівнюється з вишуканою китайською чашкою, то Фома ототожнюється з розбитою і потворно склеєною річчю, і ці зіставлення виявляють відносини між світом і людиною в колишню, дореволюційну епоху, і нову, радянську. Ім'я хлопчика, Фома, обрано не випадково і викликає асоціації з Хомою Невірним (рос. Фомой Неверующим). При новому укладі невіра й втрата будь-яких духовних опор стають природними явищами: «Тупик. Даже не ужас. Обездушение и полная бездарность, утверждение бездарности и духовного невежества. Никто не верит. Судьба – быть изблеванным жизнью и природой» [97, с. 403]. У новому світі відбулося повне знецінення любові, культури і самої людини.

Якщо враховувати семантику слова «змичка» в абсурдистському ареалі значень, що виконує кодуючу функцію початку, то двозначні еротичні фрази, деталі і сцени починають грати роль повторюваного мотиву, який демонструє потворну трансформацію любові сучасною людиною. У фіналі незавершеного роману М. Кузміна «Златое небо» (1923) батько Вергілія, відповідаючи на питання хлопчика про Ерос, показує йому «на изображение прекрасного и печального отрока» [97, с. 710] і пояснює, що «Эрос – божество благое и мудрое. Многие считают его древнейшим разделителем хаоса, отцом гармонии и творческой силы. И действительно, без соединяющей любви многое в мире распалось бы на части.

Будто что поняв, отец прибавил:

– Бог не виноват, что люди его свойства, его дары обращают во зло и называют любовью беспорядочные и гибельные страсти» [97, с. 710].

Такі «любовні» історії не заслуговують на жанр роману, а лише «змички» різнорідних «випадків», тобто фрагментарної прози. *Мотив змички*, таким чином, виконує не тільки структуроутворювальні й концептуальні, але й метатекстуальні функції.

Особливо слід сказати про паратекст на полях, утворений назвами параграфів, і його співвідношення з основним текстом новели. Паратекст

демонструє загальну для поезики новели авторську іронію, фрагментарність і абсурдність – безладне чергування «випадків» і «розмов», а також, що частина з них або «не относится к случаю», або взагалі «не относится к делу». Назви параграфів, начебто, покликані відобразити якусь закономірність і процесуальність того, про що йде мова в основному тексті: «Начало случая», «§5. Продолжение случая», «§10. Конец случая». Але, як показав його аналіз, у новелі відображено гротескную картину нового світопорядку, у якому тотальна регламентованість поєднується з хаосом – розірваність колишніх природних зв'язків і неможливість нових. Тому інформаційна функція паратекста виявляється фікцією, що підкреслює панівний у новелі абсурд і авторську іронію. Такий ефект посилюється завдяки контрасту між фрагментами основного тексту в формі діалогів (розмов) персонажів і епічними фрагментами: жива розмовна мова (переважно короткі й прості речення, велика кількість вигуків, емоційний тон) виступає як останній прояв живого життя і індивідуальності мовців, підкреслюючи регламентованість і виморочність їхнього способу життя, відображеного у «випадках».

Результати аналізу поезики новели «Пять разговоров и один случай» свідчать про її новаторський характер. У руслі процесу постсимволістської деканонізації наявних жанрів [26, с. 438], М. Кузмін з'єднує епічні та драматичні фрагменти, послаблює лінійні сюжетні зв'язки, замінюючи їх мотивними, монтажем і єдиним (іронічним) ракурсом зображення. Усі ці новації були типологічно співвідносні з відповідними особливостями творів футуристів і передували поезиці ОБЕРІУтів [18, 31, 61, 177].

### **«Печка в бане (кафельные пейзажи)»**

Найбільш пізнім прозовим твором М. Кузміна є «Печка в бане (кафельные пейзажи)», написаний у 1928 році, але за життя письменника не опублікований. За рівнем різко зрослої, у порівнянні з попередніми новелами, іронічності, епатажу та еротичної відвертості «Печку в бане» можна зіставити з віршованим циклом М. Кузміна «Занавешенные картинки» (1920), що

отримав скандальну відомість. Цей цикл складається з семи віршів, пов'язаних тематикою і мотивами еротичного характеру, проілюстрованих В. А. Мілашевським [22]. У тому ж році, незадовго до написання циклу, М. Кузмін здійснив переклад збірки «Семь любовных портретов» («Sept estampes amoureuses») (1910) Анрі де Реньє, одного зі своїх улюблених французьких авторів, що, очевидно, надихнуло його на створення власного. За зауваженням О. Пахомової, «в “Занавешенных картинках”» проявляется стремление Кузмина к созданию особого жанрового-тематического сочетания – законченных эротических миниатюр, объединенных общей темой и/или общим колоритом» [135, с. 60]. Дослідниця звернула увагу й на те, що сюжети деяких «картинок» циклу М. Кузміна дублюються в «Печке в бане» («2. Арфистка», «6. Букет», «7. Купанье»), але вже у прозовій формі [135].

У той же час, продуктивним ракурсом розгляду «Печки в бане» представляється погляд на неї М. Богомолова, який зазначив, що найбільш коректно «читать “Печку в бане” не как забавный полупорнографический пустячок, а как вполне серьезное произведение, находящееся на пересечении самых заметных силовых линий русской литературы двадцатых годов, тяготеющей к сказовой и трагически-игровой природе, как вещь, стоящую в одном ряду с прозой Хармса, Вагинова, Добычина» [18, с. 200].

На перший погляд, «Печка в бане» дійсно представляється зібранням анекдотичних мініатюр, але, як свідчить наш аналіз твору, поетика тексту набагато складніше. Кожна з мініатюр могла б бути зображена художником на кахлях банної печі. Поняття мініатюри прийшло в літературу з живопису: так називалася невелика картинка або книжкова заставка, написана фарбами. А слово «мініатюра» походить від назви сурику або кіноварі – «мініум» – червоної фарби, за допомогою якої старовинні майстри створювали свої мініатюри [33]. Слід зазначити, що в провінційних російських містах лазневі печі, викладені кахлями, вважалися розкішшю й особливою прикрасою будинків. Вони увійшли в моду при Петрі I і випускалися в провінції до кінця XVIII століття. На них зображувалися дивовижні орнаменти, птахи, тварини,



рослини і люди, а поруч з малюнками можна було побачити символічні написи. Згодом декорування таких банних печей настільки ускладнилося, що вони стали свого роду творами мистецтва [68]. Цілком ймовірно, для М. Кузміна ці печі були органічною частиною його рідної культури Поволжя, а «банна тематика», тісно пов'язана з іншою, гомоеротичною, з'явилася вже в його першій повісті «Крылья» [15].

Композиційно «Печка в бане» складається з 14-ти мініатюр: «1. Несчастная», «2. Арфистка», «3. Страшный случай», «4. Путешествие», «5. Греки», «6. Букет», «7. Купанье», «8. Репетиция», «9. Африка», «10. Налетчик», «11. Всадники», «12. Рыба», «13. Хозяин», «14. Конец». В єдине художнє ціле – цикл, що має назву, – вони об'єднані самим автором, а також єдністю тематики, мотивами й особливим жанровим різновидом мініатюр, які представляють собою замальовки, сценки еротичного характеру. Про їх приналежність до жанру мініатюри свідчить ряд ознак. Усі твори мають невеликий обсяг, а деякі складаються з кількох рядків («2. Арфистка», «4. Путешествие», «5. Греки», «12. Рыба», «14. Конец»). Мініатюрам «Печки в бане» властива внутрішня цілісність і завершеність: в кожній сценці відображений окремий випадок, не пов'язаний з іншими сюжетно. Твори всередині циклу зберігають свою самостійність: кожна мініатюра представляє свого роду анекдот, «кафельный пейзаж» (як відзначено автором в підзаголовку до «Печке в бане»), кожен із яких можна розглядати окремо.

Сценки «Печки в бане» пронизані еротичною і «зниженою» тілесною тематикою, а іронічний, часто комічний, ефект у них створюється за рахунок двозначності, недомовленості або безглузлого порівняння, що зближує мініатюри з анекдотом. Так, в мініатюрі «6. Букет» зображується сцена, у якій гімназист прийшов привітати даму з днем янгола, але очевидно, що їх зустріч носить еротичний характер: «У дамы глазки посоловели, и ручку она к букету протягивает, да так медленно, и все ниже норовит от деликатности, словно это не букет, а аллегория» [97, с. 406]. У мініатюрі «11. Всадники» описується начебто звичайна поїздка двох офіцерів, які «только что

выпущены» [97, с. 407], проте незабаром стає зрозумілим, що між ними любовні стосунки: «Едут и все друг на друга взглядывают. Взглянут и отвернутся, взглянут и отвернутся. И все улыбаются. Приехали к какому-то месту <...>. Остановились. Один говорит: “Ну что же, Петя, слезай”. А тот глаза рукой закрыл и краснеет, краснеет, как вишня» [97, с. 407].

Досліджуючи віршований мініцикл М. Кузміна «Английские картинки» (1922), О. Пахомова виявила в ньому відсилання до еротичного вірша «Вишня» («Румяной зарею...») (1815), який приписують О. С. Пушкіну [135]. У ньому обігрується ситуація любовної близькості пастушки і пастушка: дівчина пішла в сад збирати вишні, і, щоб дотягнутися до ягід, їй довелося залізти на дерево, звідки вона ледь не впала, але спідницею зачепилася за гілку, і саме в цей час її «врятував» юнак. Цілком ймовірно, що цей інтертекст функціонує і в мініатюрі «11. Всадники» (Петя на прохання «друга» змушений злізти з коня і при цьому червоніє, як вишня), як і автоінтертекст «Английских картинок». Відсилання до англійської тематики помітне і в мініатюрі «9. Африка» [135].

Незважаючи на епатажний зміст «Печки в бане», у деяких мініатюрах виявляються більш тонкі смисли, пов'язані з культурним пластом, хоча і обіграні в «зниженій» манері. У мініатюрі «7. Купанье», начебто, зображена відома міфологічна сцена – купання давньоримської богині Діани та її німф, однак опис, у т. ч. на рівні лексики, більше нагадує купання грубих сільських жінок: «Настреляла зайцев и легла. А девки, ее прислужницы, купаться начали. Кто плещется, кто полощется, кто друг другу спины моет, одна задницу намылила, другая из горсточки песок между ног сыплет, а другие, расшалившись, как муж с женой *барахтаются*» [97, с. 406]. У той же час, мініатюра представляє собою екфразис, що зображує, на нашу думку, картину Франсуа Буше «Купання Діани» (фр. *Diane sortant du bain* або «Діана, що виходить зі своєї бані») (1742), створену в улюблену епоху М. Кузміна, у XVIII столітті.

Зауважим, що Ф. Буше відомий не тільки своїми живописними роботами (часто фривольного змісту), серед яких пасторальні пейзажі, портрети (на багатьох з них зображена фаворитка короля, маркіза де Помпадур), картини з міфологічними сюжетами та ідилічними сценами. Художник також створив безліч творів прикладного та декоративного мистецтва: численні гравюри, ілюстрації до книг Овідія, Мольєра і Боккаччо, ескізи для шпалерної мануфактури, декорації до спектаклів і опер. Він розписував віяла й порцелянові вироби, а також виконував *мініатюри* [184]. Як і М. Кузмін у своїй творчості, Ф. Буше не переставав експериментувати – і в жанрах, і в техніці виконання своїх робіт. Картини Ф. Буше пронизані витонченістю та еротикою, а епоха, в яку жив художник, і звичаї французького двору Людовика XV, дозволяли йому відкрито реалізовувати свої ідеї. Підтвердженням того, що мініатюра М. Кузміна дійсно є екфразисом, що зображує «Купання Діани» Ф. Буше, можуть слугувати деталі, присутні і на мальовничому полотні художника рококо, і в літературній мініатюрі: «*Собаки лають, себе не помнят. <...> А из-за куста посторонний мужчина смотрит. Всего как следует еще не рассмотрел, а уж на лоб рога лезут*» [97, с. 406].

У міфологічному сюжеті йдеться про мисливця Актеона, який випадково побачив оголену Діану, після чого вона в гніві перетворила його на оленя. Цей сюжет двічі був відтворений на полотнах Тіціана – «Смерть Актеона» (1559–1575) і «Діана і Актеон» (1556–1559). На картині Ф. Буше Актеон не зображений, але на його присутність натякає поведінка собаки, що повернувся в бік лісу. У мініатюрі М. Кузміна «мисливець» присутній сам, а комічний ефект викликає не тільки факт підглядання, а й двозначний фінал, що натякає і на майбутню фізичну близькість між персонажами (на відміну від античних героїв), і на мінливість далеко не цнотливої «богині», і на «статус» чоловіка (рогоносця). Можливо, у мініатюрі фігурує ще один сенс, пов'язаний з «Оленьчим парком» – замиським королівським палацом, відкриття якого ініціювала маркіза де Помпадур. Палац був місцем для інтимних зустрічей Людовика XV з його численними фаворитками, і згодом у культурі феномен

«Оленього парку» став прикладом, що демонструє розбещеність епохи рококо [197]. Крім того, вірш М. Кузміна «Атенаис», що відкриває згаданий нами цикл еротичної лірики «Занавешенные картинки», спочатку носив назву «Атенаис или полулюбовь (d'apres Boucher)», де ім'я французького художника було названо і винесено в підзаголовок. Таким чином, М. Кузмін, з одного боку, зображує (малює словом) на уявному пічному кахлі античний міф у примітивній манері, а з іншого – зашифровує відомий твір мистецтва, що викликає ряд асоціацій в освіченого читача.

Дві останні мініатюри циклу («13. Хозяин» і «14. Конец») тематично позбавлені пікантності, властивої більшості попередніх, однак в них також містяться деталі, які свідчать про авторську гру. Мініатюра «13. Хозяин» зображує Павла Прохоровича Трубіна – власника лазні, у якій стоїть кахельна піч. Іронія стосовно господаря виникає через контраст між його *повсякденною діяльністю* (орендою громадських лазень), з одного боку, і тим, як це сприймалося містянами, у яких він заслужив високу оцінку, з іншого. Іронічний ефект цього контрасту стає ще більш очевидним, якщо врахувати «високий штиль» оповідання про Трубіна: «Проводил жизнь в трудах, а по воскресеньям на клиросе в губернском соборе пел. Имеет одну золотую и две серебряные медали художественной работы. При проезде владыки держал речь, при несмолкаемом одобрении сограждан. <...> его *рачительством* возведена кафельная печь» [97, с. 408]. Іронія посилюється і за рахунок еротичного контексту циклу, у тому числі й мініатюри «5. Греки», присвяченій розвагам в лазні.

Трубін родом з давнього міста Кашин (у Тверській області), розташованого на річці Кашинка (притоці Волги), недалеко від Ярославля, де народився М. Кузмін. Прізвище персонажа теж вибрано не випадково: у Росії, особливо в Тверській області, існує чимало сіл під назвою Трубіно. Мініатюра «13. Хозяин» – це свого роду іронічна і коротка замальовка провінційного життя. Усі зазначені деталі не тільки прояснюють хронотоп твору, а й дозволяють говорити про те, що М. Кузмін відтворив ще один образ волзької

провінції в своєму індивідуальному сприйнятті (подібно до того, як він зобразив Візантію в новелі «Девственный Виктор» або Углич у «Голубом ничто»). На користь такої інтерпретації свідчить і сильна позиція мініатюри в тексті «Печки в бане»: вона випереджає фінал усього твору, але при цьому завершує серію «кафельных пейзажей» (замальовок життя міста та його жителів), які описуються оповідачем збоку, у його сприйнятті, але без його безпосередньої появи в мініатюрах.

Остання мініатюра «14. Конец», хоча і пронумерована подібно до інших, служить епілогом «Печки в бане», що підтверджується її назвою. У ній вперше й одноразово безпосередньо присутній оповідач, що стає відомо тільки в завершальних словах: «<...> при входе в предбанник люди, которым доступно истинное понимание, охвачены бывают предчувствием... предчувствием, говорю я...» [97, с. 408]. Найбільш акцентованими поняттями в мініатюрі є пов'язані між собою «предчувствие» (підкреслене дублюванням слова і трьома крапками) та «истинное понимание» (можливий натяк одночасно і на любовні вподобання автора, і на «секрет счастья», відомий «знатокам» і «ценителям»).

Суттєвою особливістю поетики «Печки в бане» є установка на розмивання меж між різними видами мистецтва (у наведеному випадку – літератури і живопису), і, як один з наслідків, деканонізація жанру. Як зазначає А. Бойчук, це явище було поширене в літературі межі століть і виявлялося в таких специфічних рисах поетики, як: «подчеркнутая монтажность описательных ракурсов, ослабление линейных связей на уровне сюжетной прагматики, место которой в значительной мере занимают циклизация и композиционные скрепы в составе сложного целого произведения, представляющего собой более или менее демонстративно составной “макротекст”, повышение семантической значимости отдельных мотивов, их соположения, варьирования или повтора. Тексты такого типа объединили сюжетно разнородные элементы или же отмечены существенной фрагментацией фабулы» [26, с. 438]. Перераховані особливості, характерні й для «Печки в бане», свідчать про те, що М. Кузмін, як і інші письменники й

поети епохи (В. Хлебніков, О. Гуро, О. Ремізов та ін.), творчо експериментував з жанром. У підзаголовку «Печки в бане» письменник визначив її жанр як «кафельные пейзажи». Як показало дослідження поетики цього твору, воно є оригінальним різновидом кузмінських мініатюр.

Таким чином, лаконічність і художня завершеність мініатюр, що різною мірою характерна і для більшості новел М. Кузміна, у «Печке в бане» стає максимальною. Циклу властиві відвертий еротизм, епатаж та іронія, і, не дивлячись на те, що в більшості мініатюр виявляється поетика примітивізму (виражена, перш за все, у «зниженій» тематиці та орієнтації на фольклорну жанрову модель анекдоту), М. Кузміну все одно вдається ввести елемент витонченої авторської гри у вигляді зашифрованого твору мистецтва («Купання Діани» Ф. Буше, «Смерть Актеона» і «Діана і Актеон» Тіціана) і низки пов'язаних із ним асоціацій. Здійснений ракурс розгляду і виявлені особливості поетики дозволяють говорити про «Печку в бане» як про цикл, створений у руслі художніх шукань письменників 1920-х років.

#### **Висновки до 4 розділу**

Дослідження поетики не стилізованої малої прози М. Кузміна «із сучасного життя» виявило її оригінальність, обумовлену проміжним положенням між «високою» і масовою літературою початку ХХ століття. Властива більшості творів М. Кузміна іронія в не стилізованій малій прозі виявляється більше, ніж у новелах-стилізаціях: фокус уваги письменника зміщується безпосередньо на ситуацію і взаємовідносини персонажа зі світом, у той час як у стилізованих творах велике значення надається мотивній структурі та її символічній наповненості. Проте, белетристичні новели М. Кузміна виявляються не менш цікавими, ніж його стилізаторські дослідження, хоча авторське осмислення проблеми любові в них виявляється інакше, відбиваючись, перш за все, на рівнях сюжету, композиції і персонажів. До того

ж у малій прозі «із сучасного життя» присутня авторська гра з читачем, багато в чому пов'язана з культурними кодами і ерудованістю в сфері мистецтва.

Аналіз циклу «Военные рассказы» показав, що найбільшу художню цінність у циклі представляють «Ангел северных врат» і «Третий вторник», а особливості цих новел дозволяють розглядати їх одночасно і як невігадливу белетристичну прозу, і як модерністські твори, глибина яких розкривається завдяки інтертексту, автоінтертексту і грі автора з читачем. Оскільки більшість інших творів циклу подібних особливостей не виявляють, будучи втіленням канону белетристичних оповідань, на них можна подивитися як на художню невдачу письменника-естета. Але якщо враховувати, що «Ангел северных врат» відкриває цикл «Военных рассказов» і, отже, виконує функцію коду початку, а передостанній «Третий вторник» займає в ньому майже фінальне місце (тобто виявляється в сильній позиції), то вважаємо можливим витлумачити шаблонні розповіді інакше. Не виключено, що автор таким чином продовжив гру з читачами. Вручивши їм в розглянутих новелах «ключі» до розуміння свого ставлення до «воєнної» белетристики і далеким від витонченості смакам публіки, М. Кузмін запропонував читачам самим оцінити естетичну якість включених у цикл творів і одночасно власного смаку.

У пізніх новелах М. Кузміна виявляються особливості поетики, характерні для його більш ранніх творів малої прози (інтертекст і відсилання до мистецтва та культури, автоінтертекст, іронія). Однак, на відміну від ранніх новел, динамічний зовнішній сюжет стає пунктирним або майже зникає, а більш значущу функцію виконують мотиви і враження оповідача, що дозволяють передати тугу і бездуховне світовідчуття людини в хаотичному світі, який кардинально змінився. Характерна для творів М. Кузміна лаконічність посилилася, трансформувавши новели в мініатюри і цикл фрагментарних нотаток, що нагадують щоденникові, об'єднаних усередині творів на рівні оповіді, а також тематично і за настроєм. В останніх новелах іронія досягає максимальної гостроти, еротизм виражений уже не в підтексті або тонких натяках, а відверто. Усе це свідчить про те, що в пізній малій прозі

М. Кузміна виявляються вже виявлені й описані нами особливості поетики, однак в цих творах вони були доведені до краю, який межує з руйнуванням, що, у свою чергу, типологічно є подібним до авангарду.

Основні положення цього розділу викладені в публікаціях автора дисертації: [141], [142], [143], [146], [148].



## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Мала проза М. Кузміна складає значний пласт його творчої спадщини. Вона була опублікована в п'яти «Книгах рассказов» (1910, 1913–1915), куди входили також романи і повісті, у збірниках прози («Антракт в овраге» (1917), «Девственный Виктор» і «Бабушкина шкатулка» (обидва – 1918)), а також в окремих журналах та альманахах («Весы», «Лукоморье», «Галчонок», «Русская мысль» тощо). Дослідження поетики малої прози М. Кузміна виявило як її стійкі відмінні риси, так і типологічні різновиди, що зумовили жанрові відмінності творів.

Проведений аналіз показав, що більшість творів малої прози М. Кузміна представлена новелами. Незважаючи на те, що автор часто називав свої твори оповіданнями, для їхньої жанрової структури характерні малий обсяг, лаконізм викладу, цікава фабула, несподіваний фінал, наявність одного або декількох пуантів, близькість до анекдоту. Характерною рисою поетики малої прози М. Кузміна також є тенденція до циклізації (найвиразніше помітна у «Военных рассказах», «Сказках» і циклі мініатюр «Печка в бане (кафельные пейзажи)»), властива російській літературі «срібного століття» в цілому.

Стало зрозуміло, що принципово важливі особливості поетики новел притаманні як ранній малій прозі М. Кузміна, так і більш пізній. Так, у новелах «Тень Филлиды» (1907) і «Невеста. Римский рассказ» (1921) письменник звертається до стилізації і грає з кодами античності і романтизму, а в новелах «Решение Анны Мейер» (1907) і «Те же глаза» (1917) виявляються риси белетристичної літератури (цікавий сюжет, упізнавані персонажі, мелодраматична інтрига). Прояв подібних особливостей у творах, написаних з великим часовим проміжком, свідчить про те, що, цілком імовірно, М. Кузмін знайшов продуктивну художню модель, до якої вдавався в різні періоди творчого шляху відповідно до художніх завдань і з особистих причин.

При цьому тяжіння М. Кузміна до творчих експериментів не слабшало, однак у малій прозі воно виявлялося всередині вже сформованої художньої

моделі у вигляді незвичних і парадоксальних поєднань культурних кодів, жанрів, відсилань до інших видів мистецтва, витончено зашифрованих натяків на твори мистецтва або явища світової культури, а іноді й власного художнього світу – тобто в особливій грі, у якій завдяки несподіваним сполученням народжувалися нові смисли й варіанти інтерпретації. Видається, що в малій прозі письменника захоплював сам процес пошуку нових поєднань і втілення ідей усередині вже вироблених форм, які були найбільш доречні для вирішення тих чи інших творчих або особистих завдань. Основні особливості поетики творів М. Кузміна 20-х років варіювалися та посилювалися, проте не змінилися принципово. Це дозволяє говорити про динаміку й разом із тим про відсутність суттєвої еволюції поетики малої прози письменника.

На основі аналізу поетики найбільш репрезентативних новел М. Кузміна, написаних протягом 1900–1920-х рр., було запропоновано їхню типологію. Підставою для визначення кожного типу стали такі особливості: наявність / відсутність стилізації, ступінь белетризованості, жанровий різновид. Таким чином, було виділено чотири основні типи новел: *стилізовані* («Тень Филлиды», «Мачеха из Скарперии», «Пример ближним», «Девственный Виктор. Византийский рассказ», «Невеста. Римский рассказ» тощо); *літературні новелістичні казки* («Принц Желание», «Золотое платье», «Высокое окно» та інші твори циклу); *новели «із сучасного життя» з властивостями белетристичної літератури* («Платоническая Шарлотта», «Родственный визит», «Балетное либретто» тощо); *фрагментовані новели* («Подземные ручьи», «Голубое ничто», «Пять разговоров и один случай») *і цикл мініатюр «Печка в бане (кафельные пейзажи)»*.

До стилізації М. Кузмін звертався протягом усього творчого шляху, створюючи ліричні твори («Александрийские песни» та ін.), романи («Подвиги Великого Александра» та ін.), повісті («Повесть об Елевсиппе, рассказанная им самим» та ін.). Ця особливість лірики і «великої» прози письменника неодноразово привертала увагу дослідників. Однак аналіз специфіки та функцій стилізації в малій прозі М. Кузміна вперше був здійснений у цій

роботі. Під час дослідження були виявлені такі особливості поетики, властиві стилізованим новелам, як: інтертекстуальність (у тому числі такі її різновиди як автоінтертекстуальність та інтермедіальність), іронія, наявність підтексту, гра з культурними кодами (античності, ренесансу, сентименталізму, романтизму тощо), множинні відсилання до творів і явищ світової культури. У цілому ці особливості характерні для всіх проаналізованих стилізованих новел.

Також були виділені підтипи стилізованих новел, підставою для чого став вибір М. Кузміним історичного періоду, культурних кодів, епох в історії мистецтва, які письменник неординарно поєднував (античність і романтизм у «Невесте», «Флоре и разбойнике» та ін., або античність з елементами російської культури у «Тени Филлиды» і «Рассказе о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Калле»). У деяких же випадках М. Кузмін створював певний узагальнений образ епохи або місця дії (Візантія в новелі «Девственный Виктор»), позначаючи його вже в підзаголовку («византийский рассказ») і тим самим налаштовуючи читача на обраний ним хронотоп або культуру. Однак, незважаючи на очевидні авторські вказівки, у деталях, які вводить М. Кузмін, часто містяться натяки, що дозволяють значно розширити варіанти інтерпретації новел і помітити особливості поетики, властиві літературі постсимволізму, у т. ч. предпостмодернізму (інтермедіальний пласт, пов'язаний зі стилем ар-нуво, у новелі «Мачеха из Скарперии» тощо).

Таким чином, можна виділити особливості поетики, властиві стилізованим новелам М. Кузміна в цілому. Одна з найважливіших – надзвичайно широкий спектр стилізацій, що відтворюють характерні прикмети мистецтва різних культурних епох: античної (грецької, римської, єгипетської), Середньовіччя й Відродження, літературних напрямів XVIII і XIX століть (сентименталізму, романтизму). М. Кузмін вводив у новели, трансформуючи, елементи різних жанрів: легенд і казок, «прикладів» і патериків, новел різного типу, роману в листах, щоденника та ін., а також поєднував названі елементи всередині одного твору («Невеста» – «римский рассказ», під романтичну

новелу тощо). Найважливішим елементом поетики стилізації М. Кузміна є парадоксальність. У новелі «Мачеха из Скарперии» парадоксально поєднуються сюжет з «Декамерона» Дж. Боккаччо, античний міф і елементи драм XVII ст.; вставний вірш у «Тіні Філіди» представляє собою поетичну стилізацію під російську народну пісню в рамках «античної» тематики; «Пример ближним» – антижитіє тощо. Важлива роль у поетиці новел відведена деталям, зашифрованим відсиланням і натякам, а також інтермедіальній складовій (екфразиси в «Мачехе из Скарперии» та «Девственном Викторе»; колористична гама в «Невесте», «Флоре и разбойнике» тощо), що обумовлює можливість кількох варіантів інтерпретації творів. Більшості новел властива яскраво виражена іронія, яка свідчить про трансформацію претекстів, підпорядковану постсимволістській (у т. ч. предпостмодерністській) грі з читачем, і виявляє характерні особливості авторської свідомості.

На тлі стилізованої малої прози межі століть («Итальянских новелл» (1895–1897) Д. Мережковського [32], книг В. Брюсова «Земная ось» (1907), «Ночи и дни» (1913) і «Рея Сильвия. Элули, сын Элули» (1917) [53], книги новел М. Гумільова «Тень от пальмы» (1907–1909) [67] тощо) чітко видно як загальні для них риси стилізації, так і особливості стилізованої новелістики М. Кузміна. На відміну від своїх сучасників-символістів, М. Кузмін не прагнув створити новий міф про світ і знайти відповіді на глобальні питання, пов'язані з устроєм світу або долею всього людства, його більшою мірою цікавило приватне життя конкретної людини. Відповідним рішенням художніх завдань як для М. Кузміна, так й інших письменників «срібного століття», стало звернення до стилізації. Однак, у порівнянні зі стилізованою малою прозою Д. Мережковського, спектр історичних періодів, локацій і культурних епох, під які стилізував М. Кузмін, набагато ширший і за різноманітністю швидше співвідносний із стилізованою новелістикою М. Гумільова і В. Брюсова.

Аналіз казок М. Кузміна показав, що особливості поетики цих творів ізоморфні як стилізованим новелам, так і новелам «із сучасного життя». Казки були зібрані в цикл самим автором, а їхня художня єдність підтверджується

загальним для них типом проблематики й властивостями поетики. Незважаючи на те, що в літературних казках письменника виявляються риси фольклорного жанру (особливості хронотопу, композиції, сюжетних схем, оповідних формул тощо), за своєю жанровою структурою вони найбільш близькі до новели, про що свідчить лаконічна форма викладу, несподіваний фінал, наявність одного або декількох пуантів. Деякі казки в жанровому плані також зближуються з притчею («Золотое платье») або анекдотом («О совестливом лапландце и патриотическом зеркале»). У більшості казок циклу («Принц Желание», «Рыцарские правила», «Шесть невест короля Жильберта», «Дочь гонуэзского купца», «Золотое платье») присутня стилізація, що особливо зближує казки зі стилізованими новелами М. Кузміна. Крім того, для його казок характерні такі особливості, як інтертекст (у т. ч. автоінтертекст), змішування й трансформація жанрів, яскраво виражений естетизм, легкий еротизм, високий ступінь іронії, поетика абсурду й відсутність дидактичності. Названі властивості поетики казок свідчать про авторську гру, яка породжує варіативність і множинність інтерпретацій творів циклу, а також про близькість їхньої поетики до предпостмодернізму. Усе це зближує «Сказки» М. Кузміна зі «Сказочками» Ф. Сологуба, у яких фактично сталося руйнування жанрових моделей фольклорних і літературних претекстів [116]. М. Кузмін не був настільки радикальний, проте подібна тенденція виявляється і в його «казковій» малій прозі.

Аналіз поетики новел «із сучасного життя» з властивостями белетристичної літератури був проведений на матеріалі репрезентативних творів із найбільш високим ступенем художності («Решение Анны Мейер», «Платоническая Шарлотта», «Родственный визит», «Те же глаза», «Балетное либретто»). Для їхньої поетики також характерні особливості, виявлені в стилізованих новелах і казках: широкий інтертекст (у т. ч. автоінтертекст), іронія, трансформація й незвичайне поєднання жанрів, значущість деталей, зашифровані натяки й відсилання до творів і явищ світової культури й фактів біографії автора, проблематика, пов'язана з питаннями любові й творчості.

Незважаючи на те, що цьому типу новел притаманні риси масової літератури (захопливий динамічний сюжет, шаблонні персонажі, знайомі сюжетні ситуації), за своєю суттю вони близькі до «високої» літератури: для недосвідченої публіки зашифровані відсилання в новелах не помітні, і тим самим найважливіший пласт тексту, у якому розкривається його глибина, залишається прихованим. Звісно ж, що в такий спосіб М. Кузмін грав з читачем, створюючи своєрідну літературну шараду, розгадати яку могла тільки уважна публіка з вибагливим естетичним смаком.

У той же час глибина й складна поетика характерна не для всіх новел «із сучасного життя», підтвердженням чого є й результати аналізу циклу «Военные рассказы». Більшість творів циклу («Серенада Гретри», «Кирикова лодка», «Правая лампочка» тощо) побудована за більш простою моделлю белетристичної новели: внутрішній світ головних героїв не багатий, він практично не змінюється й розкривається лише деякою мірою, що необхідно для того, щоб ввести несподіваний поворот сюжету (позначити новелістичний пуант) або посилити прояв іронії. Незважаючи на те, що цикл названий «Военные рассказы», його проблематика далека від питань війни та миру й стосується людських переживань, любові, взаємин людини зі світом, тобто військова тематика стає декорацією, орнаментом, на тлі якого М. Кузмін у черговий раз звертається до важливих для нього проблем.

Особливості новел «Ангел северных врат» і «Третий вторник», що представляють у циклі найбільшу художню цінність, не дозволяють інтерпретувати їх виключно як белетристичну прозу з цікавим сюжетом, про що свідчать такі риси їхньої поетики як інтертекст (у т. ч. автоінтертекст), синтез і трансформація жанрів, іронія. Звісно ж, що відмінність цих новел і їхня сильна позиція в циклі («Ангел северных врат» відкриває цикл, а «Третий вторник» передусь фінальному твору) – продовження гри, у ході якої автор пропонує читацькій аудиторії самостійно визначити художню цінність тих чи інших текстів. З великою часткою впевненості можна припустити, що, створюючи твори за канонами масової белетристики, М. Кузмін, як і в деяких

своїх казках, доводив модель, що лежить в їхній основі, до крайнього ступеня примітиву, тим самим висловлюючи своє ставлення до неї.

Пізня мала проза М. Кузміна, створена ним у 1920-ті роки, представлена невеликою кількістю творів, у числі яких стилізовані новели «Невеста. Римский рассказ» та «Из записок Тивуртия Пенцля» (обидві – 1920). Наш аналіз показав, що в них виявляються ті ж особливості поетики, що і в більш ранніх стилізованих новелах: стилізація, інтертекстуальність, парадоксальні поєднання культурних кодів, синтез жанрів та ін., що свідчить про звернення М. Кузміна до продуктивної для нього художньої моделі, сформованої ще на початку його творчого шляху. Водночас дослідження інших творів, створених письменником у 1920-ті роки, дозволило виділити ще два жанрові різновиди малої прози М. Кузміна – фрагментовані новели («Подземные ручьи», «Голубое ничто», «Пять разговоров и один случай») і цикл мініатюр «Печка в бане (кафельные пейзажи)». (Також М. Кузмін написав кілька повістей і незавершених романів, які не є предметом нашого дослідження).

Ступінь лаконізму в пізній малій прозі став ще вищим, що призвело до трансформації жанру – від новели до циклізації мініатюр і фрагментів, що співвідносяться із щоденниковими записами, хоча ознаки новели в них частково зберігаються. У поетиці цих творів виявляються особливості, властиві й решті малій прозі письменника: інтертекстуальність, (у т. ч. автоінтертекстуальність), інтермедіальність, відсилання до культурних явищ, власних творів і фактів свого творчого та особистого життя. Порівнюючи з більш ранніми новелами, у циклі мініатюр і фрагментованій малій прозі знижується динамічність і зв'язність зовнішнього сюжету, а роль мотивів, суб'єктивного начала (вражень оповідача й загального настрою), навпаки, зростає. У пізніх творах іронія оповідача стає максимальною гострою, а еротизм виражається відверто, на відміну від раніше створених новел, у яких він виявлявся в натяках, прихованих відсиланнях та підтексті. Аналіз пізніх творів М. Кузміна показав, що їм властиві ті ж особливості поетики, що й малій прозі письменника в цілому, але вже в граничній формі. Це, у свою чергу,

свідчить про руйнування М. Кузмінім жанрових канонів, про поетику примітиву й абсурду, тобто про типологічну подібність до поетики авангарду не тільки в ліриці, а й у малій прозі.

На цьому етапі дослідження вважаємо коректним говорити про те, що прозова творчість М. Кузміна за обсягом і значущістю співвідносна з його лірикою, а мала проза переважає над великими жанрами. На відміну від ліричних творів, у прозі М. Кузміна яскравіше виявляється іронія й абсурдистське начало, і, як наслідок, більш відверто виражений постсимволістський (у т. ч. предпостмодерністський) авторський погляд на світ і проблеми, які письменник порушував у своїй творчості. Звернення до жанрів малої прози дозволило М. Кузміну розширити можливості для гри й творчого експерименту.

Таким чином, новели різного типу, казки і мініатюри займають значне місце в творчості письменника і є не менш важливою формою вираження авторської свідомості, ніж романи і повісті, лірика і драматургія. Звісно ж, що одним із найважливіших прагнень для М. Кузміна було максимальне самовираження і створення художнього світу, зображеного в різних формах, жанрах і видах мистецтва. Протягом творчого шляху М. Кузмін не переставав експериментувати, знаходити парадоксальні поєднання і витончені форми для втілення власного творчого задуму і світобачення. За зовнішньою простотою й легкістю створених М. Кузмінім творів приховується спроба знайти відповіді на непрості філософські питання, що стосуються життя і смерті, сутності та природи любові, зв'язку людини з вищими силами і її взаємин зі світом і, безумовно, творчості. Удавана ж простота художньої форми, у яку вкладено пошук відповідей на бентежні питання, – лише один із проявів тонкої авторської гри, що є, у свою чергу, невід'ємною складовою як поетики творів М. Кузміна, так і його свідомості й світовідчуття.

Усе це дозволяє визначити місце малої прози М. Кузміна в літературному процесі «срібного століття». Вона може бути охарактеризована як постсимволістська, що враховує художній досвід символістів, але свідчить про



неприйняття й розвінчання автором їхніх філософсько-естетичних постулатів. При цьому ступінь деміфологізації, роль іронії та гри, балансування між «високою» й масовою літературою дає підстави характеризувати малу прозу М. Кузміна як предпостмодерністську й таку, що типологічно схожа з деякими рисами поезики авангарду. Розгляд малої прози М. Кузміна в контексті мистецтва авангарду видається продуктивним ракурсом подальших досліджень його творчості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. К: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. С. 155–161.
2. Акимова О. Утонченный эстетизм Оскара Уайльда. СПб.: Алетейя, 2019. 442 с.
3. Александрия: Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века / Изд. подгот. М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье, О. В. Творогов; Отв. ред. Д. С. Лихачев. М., Л.: Наука, 1965. 269 с.
4. Алексеев Н. Прекрасная ясность в разных мирах // Кузмин М. Проза поэта. М.: Вагриус, 2001. С. 5–9.
5. Аносова Л. В. Архитектоника и поэтика лирических циклов в книгах стихов М. Кузмина 1910-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Моск. гос. обл. ун-т. М., 2008. 26 с.
6. Антипина И. В. Концепция человека в ранней прозе Михаила Кузмина: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. [Электронный ресурс]. Воронеж, 2003. 201 с. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/kontsepsiya-cheloveka-v-rannei-proze-mikhaila-kuzmina>
7. Арс Г. (И. Я. Гурланд). Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство. 1904. № 28. С. 521.
8. Ахиезер А. С. Смычка города и деревни // Россия: критика исторического опыта. Теория и Методология. Словарь. 2-е изд., перераб. и доп. Новосибирск: Сиб. хронограф, 1998. Т. 2. С. 452–454. 594 с.
9. Байкель В. Б. Типология литературных жанров XVIII–XX веков: избранные статьи. СПб.: Алетейя, 2009. 280 с. (Серия «Philologia Perennis»).
10. Баран Х. Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм // Поэтика русской литературы начала XX века: сб. / Баран Х.; авториз. пер. с англ.; [предисл. Н. В. Котрелева; общ. ред. Н. В. Котрелева и А. Л. Осповата]. М.: ИГ «Прогресс» – «Универс», 1993. С. 284–327.

11. Баран Х. Фрагментарная проза // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009.
12. Бахтин М. М. Кузмин. // Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. Т. 2. Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького РАН. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 359–363.
13. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
14. Беляева Н. В. Поэтика русского символизма: учеб. пособие. Киев: ИПЦ Киевский университет, 2003. 77 с.
15. Бернштейн Е. Англичанин в русской бане: к построению исторической поэтики русской гей-литературы // Новое литературное обозрение, 2011. № 111. С. 148–161.
16. Богомолов Н. А. «Любовь – всегдашняя моя вера» // Кузмин М. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1996. С. 5–52.
17. Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов и Кузмин: к истории отношений // Вопросы литературы. 1998. № 1. С. 226–242.
18. Богомолов Н. А. Заметки о «Печке в бане» // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. [Сост. и ред. Г. А. Морев]. Л., 1990. 258 с.
19. Богомолов Н. А. Михаил Кузмин // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 х кн. / РАН; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наследие, 2001. Кн. 2. С. 391–429.
20. Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: Новое лит. обозрение, 1995. 368 с.
21. Богомолов Н. А. Постсимволизм (общие замечания) // Русская литература рубежа веков (1890 е – начало 1920-х годов): В 2 х кн. / РАН; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наследие, 2000. Кн. 1. С. 381–390.
22. Богомолов Н. А. Примечания. Занавешенные картинки // Кузмин М. А. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примечания Н. А. Богомолова. СПб.: Академический проект, 1996. С. 735–738.

23. Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М.: Новое лит. обозрение, 1996. 319 с.
24. Богомолов Н. Второе дополнение о Кузмине // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск: Водолей, 1999. С. 462–463.
25. Богомолов Н. Неизданный Кузмин из частного архива // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск: Водолей, 1999. С. 533–547.
26. Бойчук А. Г. Индивидуальные неканонические жанры // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 437–462.
27. Бройтман С. Н. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века / С. Н. Бройтман, Д. М. Магомедова, И. С. Приходько, Н. Д. Тамарченко // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 5–76.
28. Бройтман С. Н. Ранний Пастернак и постсимволизм (к вопросу о критериях дефиниции «постсимволизм») // Постсимволизм как явление культуры. М., 2003. Вып. 4. С. 32–36.
29. Бубнов Н. Ю. Старообрядческое «антижитие» патриарха Никона / Святые и святыни северорусских земель: сб. по материалам VII науч.-регион. конф. Каргополь, 2002. С. 221–230. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.anti-raskol.ru/pages/1242>
30. Булычева А. В. Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 1999. 212 с.
31. Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. СПб., 2005. 344 с.

32. Вальченко И. В. «Итальянские новеллы» и повесть «Микеланджело» Д. С. Мережковского: стилизация, мифопоэтика, интертекст : дис... канд. филол. наук: 10.01.02. Харьков, 2006. 177 с.
33. Власов В. Г. Миниатюра // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб: Азбука-классика, 2006. Т. 5. С. 507–511.
34. Волошин М. О творчестве Михаила Кузмина // Волошин М. А. Лики творчества. Л.: Наука. Ленинградское отд., 1988. С. 471–473.
35. Гармаш Л. В. Теория мотива в литературоведении [Электронный ресурс] // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. Вип. 1 (2). Киев, Харьков. 2014. С. 10–22. Режим доступа: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzl\\_2014\\_1\(2\)4.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzl_2014_1(2)4.pdf).
36. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова // Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1995. 304 с.
37. Гаспаров М. Л. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный (М. Кузмин, «Сети», ч. 3) // Проблемы структурной лингвистики, 1984. М., Наука, 1988. С. 125–137.
38. Геймбух Е. Ю. Поэтика жанра лирической прозаической миниатюры: лингвостилистический аспект. Автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. М., 2005.
39. Гецевичюте М. П. Прозаическая сказка в творчестве символистов: 1895–1917. Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Пермь, 2004. 19 с.
40. Гик А. В. Поэтика сна в текстах М. Кузмина // Труды института русского языка им. В. В. Виноградова. М.: Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Т. 7, 2016. С. 280–297.
41. Гиппиус З. Н. Собрание сочинений в 15 т. Т. 2. Сумерки духа: Роман. Повести. Рассказы. Стихотворения. М.: Русская книга, 2001. 560 с.
42. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. 2-е изд., доп. М.: Языки славянских культур, 2007. 560 с. (Коммуникативные стратегии культуры).

43. Гладкий В. Д. Древний мир. Энциклопедический словарь в 2-х томах. Т. 2. Центрполиграф, 1998. 478 с.
44. Голлербах Э. Ф. Радостный путник (О творчестве М. Кузмина) // Книга и революция, 1922. № 3 (15). С. 42–45.
45. Граматчикова Н. Б. Игровые стратегии в литературе серебряного века (М. Волошин, Н. Гумилев, М. Кузмин): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2004. 204 с.
46. Грачева А. М. Русская беллетристика 1900–1910-х гг.: идеи и жанровые формы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 543–587.
47. Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929. The Diaghilev Ballet. 1909–1929 / Пер. с англ. Чистяковой Н. А.; предисл. и ком. В. В. Чистяковой. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1993. 383 с.
48. Гумилев Н. С. Михаил Кузмин. Первая книга рассказов // Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 215–216.
49. Гурвич И. А. Беллетристика в русской литературе XIX века. Уч. пособие. М., изд. Российского открытого ун-та, 1991. 90 с.
50. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. 280 с.
51. Долинин К. А. Стилизация // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1972. Т. 7. С. 180.
52. Домогацкая Е. Г., Певак Е. А. Комментарии // Кузмин М. А. Проза и эссеистика: В 3-х т. Т. 2. Проза 1912–1915 гг. М.: Аграф, 1999. С. 595–653.
53. Дубинина Л. А. Поэтика малой прозы В. Я. Брюсова 1900–1910-х годов. Дис. ... канд. филол. наук. Харьковский национальный ун-т им. В. Н. Каразина. Харьков, 2015. 226 с.
54. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 1995. 256 с.

55. Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века. Дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. Волгоград, 2004. 496 с.
56. Ермилова Е. В. О Михаиле Кузмине // Кузмин М. Стихи и проза. М.: Современник, 1989. С. 3–22.
57. Ермолин Е. А. Углич как духовная дельта Волги в художественной метафизике Михаила Кузмина // Ярославский текст в пространстве диалога культур: Материалы научной конференции с международным участием 14–15 апреля 2016 г. Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. С. 123–129.
58. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Петрозаводский Государственный университет, 1995. 288 с.
59. Есаулов И. А. Постсимволизм и соборность // Постсимволизм как явление культуры. М., 1995. С. 3–11.
60. Жаворонков П. И. Василий Новый // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2004. Т. VII. С. 210–212.
61. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. 471 с.
62. Жирмунский В. М. Задачи поэтики // В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 15–55.
63. Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Русская литература. 1966. № 4. С. 103–114.
64. Журавлева Н. В. Художественные функции стилизации в романе серебряного века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. [Электронный ресурс]. Воронеж, 2004. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyye-funktsii-stilizatsii-v-romane-serebryanogo-veka>
65. Завгородняя Г. Ю. Стилизация в русской прозе XIX – начала XX века: афтореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. М., 2010. 45 с.

66. Зноско-Боровский Е. О творчестве М. Кузмина // Аполлон. 1917. № 4/5. С. 25–44.
67. Золотухина Н. А. Поэтика новелл Н. С. Гумилева 1907–1909 годов: монография. Харьков, 2009. 146 с.
68. Иванов В. Н. Ростов Великий. Углич. М.: Искусство, 1964. 232 с.
69. Иванов Вяч. Вс. Постсимволизм и Кузмин // Избранные труды по семиотике и истории культуры. В 2 т. Т. II. Статьи о русской литературе. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 201–203.
70. Иншакова Ю. Г. Жанровая система поэзии И. А. Бунина. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Елец, 2005. 281 с.
71. Исагулов Н. Интермедиальность в литературе: к определению понятия // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур» (22–23 березня 2011 року) / Ред. колегія: В. Д. Каліущенко (відп. ред.), М. Г. Сенів, В. Є. Приседська, А. О. Іванов. Донецьк: ДонНУ, 2011. Т. 1. С. 115–117.
72. Исат Ю. А. 2500 Мужские и женские имена: происхождение, значение, выбор. Ростов-на-Дону: ООО «Удача»; М.: ЗАО «БАО-ПРЕСС», 2007. 544 с.
73. История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М.: Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1995. 704 с.
74. Кастрель В. Д. Литературные проекции оперы Р. Вагнера «Тангейзер» (О. Уайльд, М. Кузмин) // Новый филологический вестник. М., 2014. № 3 (30). С. 50–62.
75. Келдыш В. А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890 е – начало 1920-х годов): В 2 х кн. / РАН; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наследие, 2000. Кн. 1. С.13–68.



76. Кобрин К. Рассуждение о фрагменте // Новое лит. обозрение. 2002. № 54. С. 229–235.
77. Кобринский А. А. Кузмин и Пушкин, или Кем и для чего был соверен «Набег на Барсуковку»? // Статьи о русской литературе. СПб.: Свое издательство, 2013. С. 209–217.
78. Козьменко М. В., Магомедова Д. М. Стилизация как фактор динамики жанровой системы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 77–148.
79. Козюра Е. О. Метаморфозы женского: М. Кузмин и Э. Т. А. Гофман // Характерологические стратегии в русской литературе: коллективная монография / науч. ред. А. А. Фаустов. Воронеж: Научная книга [Воронеж], 2013. С. 293–315.
80. Кондратьев В. К. Предчувствие эмоционализма (М. А. Кузмин и «новая поэзия») // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. [Сост. и ред. Г. А. Морев]. Л., 1990. С. 32–36.
81. Корниенко О. А. Типология форм игровой поэтики в литературе // Актуальні проблеми слов'янської філології: Меж вуз. зб. наук. ст. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, ЛТД», 2009. Вип. XX: Лінгвістика і літературознавство. С. 436–450.
82. Кривонос В. Ш. Беллетристика // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Н. Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 30–31.
83. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман: [Пер. с фр.] // М. М. Бахтин: pro et contra / Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 1. С. 213–243.
84. Кузмин М. А. Дневник 1905–1907. Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомоллова, С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 608 с.

85. Кузмин М. А. Дневник 1908–1915. Подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 864 с.
86. Кузмин М. А. Дневник 1934 года. Под ред. Г. А. Морева. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998. 416 с.
87. Кузмин М. А. Проза и эссеистика: В 3-х т. Т. 1. Проза 1906 – 1912 гг. / Сост. и коммент. Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак; Вступ. ст. Е. А. Певак. М.: Аграф, 1999. 624 с.
88. Кузмин М. А. Проза и эссеистика: В 3-х т. Т. 2. Проза 1912 – 1915 гг. / Сост. и коммент. Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак. М.: Аграф, 1999. 656 с.
89. Кузмин М. А. Проза и эссеистика: В 3-х т. Т. 3. Эссеистика. Критика / Сост., подгот. текстов и коммент. Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак. М.: Аграф, 1999. 768 с.
90. Кузмин М. А. Проза. Ред. и примеч. Вл. Маркова. В 9 т. Berkeley, 1984–1990.
91. Кузмин М. А. Проза. Собр. соч. в 9 т. Т. 1. Ред., примеч. и вступ. статья Вл. Маркова. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984. 330 с.
92. Кузмин М. Проза. Собр. соч. в 9 т. Т. 4. Ред. и примеч. Вл. Маркова. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1985. 372 с.
93. Кузмин М. А. Проза. Собр. соч. в 9 т. Т. 7. Ред. и примеч. В. Ф. Маркова и Фридриха Шольца. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1987. 412 с.
94. Кузмин М. А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2017.
95. Кузмин М. А. Стихи и проза / М.: Современник, 1989. 431 с.
96. Кузмин М. А. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примечания Н. А. Богомолова. СПб.: Академический проект, 1996. 832 с.
97. Кузмин М. Подземные ручьи. СПб.: Северо-Запад, 1994. 768 с.
98. Кузмин М. А. Histoire edificante de mes commencements // Кузмин М. Подземные ручьи. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 711–717.

99. Лавров А. В., Тименчик Р. Д. «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1990. С. 3–16.
100. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. М., 1983.
101. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. М-во общ. и проф. образования Рос. Федерации, Ур. гос. пед. ун-т. Екатеринбург: Ур. гос. пед. ун-т, 1997. 317 с.
102. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Под ред. А. Н. Николюкина]; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: Интелвак, 2003. 800 с.
103. Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопр. лит. 1968. №8. С. 74–87.
104. Логунова Н. Жанры малой эпистолярной прозы начала XX века: Особенности жанровой стратегии // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та, 2009. Вып. 7. С. 194–198.
105. Лотман Ю. М. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 288 с.
106. Маймин Е. А. Философская лирика Тютчева // Русская философская поэзия. М.: Наука, 1976. Гл. 6. С. 143–184.
107. Марков В. Беседа о прозе М. Кузмина // Кузмин М. А. Проза. / Ред. и примеч. Вл. Маркова. Т. 1–9. Berkeley, 1984–1990. С. 7–18.
108. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс]. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2003. Режим доступа: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=9>.
109. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. 279 с.
110. Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература: Учебник. Киев: Изд.-полигр. центр «Киевский университет». 2007. 335 с.

111. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX-го века: Монография; Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко. Киев: ИПЦ «Киевский университет», 2001. 433 с.
112. Мережковский Д. С. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 4. Сост. и общ. ред.: О. Н. Михайлов. М.: Правда, 1990. 672 с.
113. Минакова А. В. Миниатюра в русской прозе первой трети XX века. Дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. М., 2016. 183 с.
114. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Вып. 459: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сб. Ш. Тарту, 1979. С. 76–121.
115. Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. [Сост. и ред. Г. А. Морев]. Л., 1990. 258 с.
116. Молчанова Е. В. Жанровая система малой прозы Ф. Сологуба: дис... канд. филол. наук: 10.01.02. Харьков, 2014. 210 с.
117. Морев Г. А. Заметки о прозе Кузмина («Высокое искусство») // Русская мысль. Литературное приложение. № 11, 1990. 2 ноября. С. V.
118. Морев Г. А. Казус Кузмина // Кузмин М. А. Дневник 1934 года. Под ред. Г. А. Морева. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998. С. 5–25.
119. Морев Г. А. Полемический контекст рассказа М. А. Кузмина «Высокое искусство» // А. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Блоковский сборник X. Тарту, 1990. С. 92–116.
120. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. 288 с.
121. Мясникова Н. А. Повествователь в сказках Михаила Кузмина // Вестник НовГУ. Великий Новгород: НовГУ, 2009. №51. С. 80–83.

122. Неганова О. Н. «Александрийские песни» М. Кузмина: композиция, поэтика, жанр. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб, 2004. 131 с.
123. Николюкин А. Н. Жизнь и творчество Эдгара Алана По // Э. А. По. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. С. 693–728.
124. Новелла серебряного века: Сборник / Сост. и коммент. Т. Берегулевой-Дмитриевой. М.: Терра, 1994. 573 с.
125. Ольховская Ю. И. Жанровые процессы в прозе М. М. Пришвина: от миниатюры к контекстовым лирическим формам: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Омск, 2006. 19 с.
126. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с. С. 220–280.
127. Орлова Г. К. Литературная сказка // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 521–542.
128. Осипова О. И. Жанровые модификации в прозе «серебряного» века: Ф. Сологуб, В. Брюсов, М. Кузмин. Дис. ... д. филол. н. М., 2014. 438 с.
129. Палиевский П. В. Художественное произведение // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Т. 3. М.: Наука, 1965. С. 422–442.
130. Панова Л. Г. Экфрасис с последствиями (Кузмин, Г. Иванов, Ахматова) // От Кибирова до Пушкина. К 60-летию Николая Алексеевича Богомолова / Сост. О. А. Лекманов, А. В. Лавров. М.: НЛО, 2010. С. 373–392.
131. Панова Л. Игры с Брюсовым: Александр Великий в творчестве Кузмина [Электронный ресурс] // НЛО. 2006. № 78. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/igry-s-bryusovym-aleksandr-velikij-v-tvorchestve-kuzmina.html>
132. Панова Л. «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви. Статья 1. Сюжет, структура, эстетика // Седьмая международная летняя школа

по русской литературе. Статьи и материалы. СПб.: Свое издательство, 2011. С. 111–129.

133. Пахарева Т. А. Русская литература рубежа XIX–XX веков. Курс лекций: учебн. пос. для студ.-филол. Киев: Изд. Дом Дмитрия Бураго, 2015. 160 с.

134. Перси У. Модерн и слово. Стиль модерн в литературе России и Запада. М.: Аграф, 2007. 256 с.

135. Пахомов С. В. Теософия Карла Эккартсгаузена [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/pahomov-sv/teosofiya-karla-ekkartsgauzena>

136. Пахомова А. Что изображено на «Английских картинках»: Поэтика и контекст мини-цикла М. А. Кузмина // Русская филология: сборник научных работ молодых филологов. Тарту: Тартуский университет, 2019. 30. С. 54–70.

137. Пащенко М. В. // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 498–501. Рец. на кн.: Balke F. Europäische Oper und russische Moderne. Musiktheatralisches in der Texten Innokentij Annenskij's, Michail Kuzmins und Isaak Babel's / Hg. von Wolf Schmid. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2009. 652 s.

138. Поддубная Р. Н. Современность классики: избранные труды / сост. И. И. Московкина, Т. А. Шеховцова. Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. 540 с.

139. Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 472 с.

140. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. М: Наука, 2008. 285 с.

141. Полякова Е. О. Между «высокой» литературой и беллетристикой: поэтика новеллы М. Кузмина «Балетное либретто» // Вісник Харківського

національного університету імені В. Н. Каразіна. 2019. Сер. Філологія. Вип. 82. С. 36–39.

142. Полякова Е. О. Новеллы М. Кузмина «Ангел северных врат» и «Третий вторник»: поэтика и место в цикле «Военные рассказы» // Вестник Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Серия 3. Филология. Педагогика. Психология. Гродно, 2018. Т. 8. № 3. С. 23–29.

143. Полякова Е. О. Обманчивая простота беллетристики М. Кузмина (новелла «Те же глаза») // Потенційні шляхи розвитку науки: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції м. Київ, 24–25 вересня 2019 року. Київ: МЦНД, 2019. С. 47–48.

144. Полякова Е. О. Особенности стилизации в новелле М. Кузмина «Мачеха из Скарперии» // Література в контексті культури: Зб. наук. праць. Вип. 28 / ред. кол.: В. А. Гусев (відп. ред.) та ін. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. С. 204–211.

145. Полякова Е. О. Поэтика новеллы М. Кузмина «Мачеха из Скарперии» // Література в контексті культури. Всеукраїнська наукова конференція: Матеріали. Дніпро: Арбуз, 2017. С. 26–27.

146. Полякова Е. О. Поэтика новеллы М. Кузмина «Подземные ручьи» в контексте его малой прозы 1920-х годов // European Journal of Literature and Linguistics, 2020. № 2. С. 30–34.

147. Полякова Е. О. Поэтика сказок Михаила Кузмина // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2019. Сер. Філологія. Вип. 81. С. 34–38.

148. Полякова Е. О. «Специфика осмысления любовных коллизий “из современной жизни” в малой прозе М. Кузмина» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2016. Сер. Філологія. Вип. 75. С. 99–102.

149. Полякова Е. О. Трансформация жанра жития в новелле М. Кузмина «Пример ближним» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2015. Сер. Філологія. Вип. 73. С. 226–229.

150. Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции (Москва, 5–7 марта 2003 г.) / Отв. ред. И. А. Есаулов. М.: РГГУ, 2003. Вып. 4. 96 с.
151. Постсимволизм. Энциклопедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://postsymbolism.ru/>
152. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 832 с.
153. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. научн. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
154. Приношение Кузмину: К 140-летию со дня рождения / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; ред.-сост. П. В. Дмитриев. СПб.: Издательство Тимофея Маркова, 2012. 104 с.
155. Пропп В. Я. Морфология сказки. 2-е изд. М.: Наука, 1969. 168 с.
156. Пурин А. А. О прекрасной ясности герметизма // Кузмин М. Подземные ручьи. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 725–731.
157. Пурин А. А. Примечания // Кузмин М. Подземные ручьи. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 731–763.
158. Пушкин А. С. Сочинения: В 3 т. Т. 2: Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. М.: Худож. лит., 1986. 528 с.
159. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2-х кн. / РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наследие, 2001. Кн. 1. 958 с.
160. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2-х кн. / РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наследие, 2001. Кн. 2. 767 с.
161. Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей. / [Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида]. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1993. 280 с.



162. Свиридова А. Лингвистический креатив как частный случай прецедентности языка // Вестник Южно-Уральского государственного университета, 2013. Серия: Лингвистика. Т. 10. Вып. 1. С. 53–58.
163. Силантьев И. В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
164. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. И. Левитан, В. А. Серов, К. А. Коровин. Одесса: АстроПринт, 2000. 352 с.
165. Сильман Т. И. Подтекст – это глубина текста // Вопр. лит., 1969. № 1. С. 89–102.
166. Сильман Т. И. Подтекст как лингвистическое явление // Научн. докл. высш. школы. Филол. науки, 1969. №1. С. 84–90.
167. Смирнов И. П. Авангард и символизм. (Элементы постсимволизма в символизме) // Russian Literature. 1988. XXIII. С. 147–169.
168. Соболева Е. Г. Игра модальными смыслами: А. С. Пушкин – М. Кузмин // Пушкинский ГЛАГОЛ: Материалы расширенного заседания теоретического семинара «Русский глагол». 20–21 мая, Екатеринбург / Под общ. ред. Ю. В. Казарина; Ил. А. Е. Шабурова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 40–45.
169. Страда В. Антон Чехов // История русской литературы: XX век: серебряный век / под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды, Ефима Эткинда. М.: Изд. группа «Прогресс» – Литера», 1995. С. 48–72.
170. Теория литературы. Том II. Произведение. М.: Издательство ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2011. 376 с.
171. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. [под ред. Н. Д. Тмарченко]. Т. 1. Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.

172. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. [под ред. Н. Д. Тмарченко]. Т. 2. С. Н. Бройтман. Историческая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 368 с.

173. Тимашков А. К. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. СПб, 2012. 23 с.

174. Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя» // Поэма без героя: в 5 кн. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 3–25.

175. Тимофеев А. Г. «Комедии о святых» М. Кузмина: 1907 (источники текста) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003 – 2004 годы / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом); [редкол.: Т. С. Царькова (отв. ред.) и др.]. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 209–245.

176. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Вып. 12. Санкт-Петербург: Санкт-петербургское философское общество, 2001. С. 149–154.

177. Токарев Д. В. Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 339 с.

178. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. Вступ. статья Н. Д. Тмарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.

179. Топоров В. П. К «петербургскому» локусу Кузмина. // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15 – 17 мая 1990 г. [Сост. и ред. Г. А. Морев]. Л., 1990. С. 17–24.

180. Тюпа В. И. Статус художественного произведения в постсимволизме [Электронный ресурс] // Постсимволизм как явление культуры. М., 2001. Режим доступа: [http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=19](http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=19)

181. Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 225 с.
182. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 282 с.
183. Фаустов А. А. Фрагмент // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. научн. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 285–286.
184. Федотова Е. Д. Франсуа Буше. М.: Белый город, 2004. 49 с.
185. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.
186. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: «Академический проект», 1999. 512 с.
187. Цветаева М. Нездешний вечер // Цветаева М. И. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1988. Т. 2. С. 106–119.
188. Чвертко С. Ю. «Живые мертвецы» в фантастических новеллах серебряного века («Тень Филлиды» М. Кузмина, «Любовь сильнее смерти» Д. Мережковского) // Сибирский филологический журнал, 2014. № 4. С. 161 – 165.
189. Черная Л. А. Элементы «антижития» в «Повести о Темир-Аксаке» // Мир житий: Сб. матер. конфер. (Москва, 3–5 окт. 2001 г.). М., 2002. С. 157–163.
190. Черняк М. А. Беллетристика как «срединное» поле литературы. [Электронный ресурс] // Массовая литература XX века. Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2014. Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/45469>
191. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в двенадцати томах. М.: Наука, 1974. Письма. Том первый: 1875–1886. 587 с.
192. Чжиен Ан. Проблема «стилизации» в русской драматургии начала XX в.: «Мир искусства» и стилизация под «балаган» М. Кузмина // Toronto

Slavic Quarterly: University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies, 2003. № 34.

193. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.

194. Шаталов А. Предмет влюбленных междометий. Ю. Юркун и М. Кузмин: К истории литературных отношений // Вопросы литературы. 1996. № 6. С. 5–109.

195. Широкова В. В. Художній світ «Пригод Еме Лебефа» та «Подорожі сера Джона Фірфакса Туреччиною й іншими примітними країнами» М. О. Кузіна: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. Одеса, 2018. 20 с.

196. Шмаков Г. Блок и Кузмин: (Новые материалы) // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Тарту: Тартуский ун-т, 1972. Блоковский сб. II. С. 341–364.

197. Шоссинан-Ногаре Г. Повседневная жизнь жен и возлюбленных французских королей. М., Молодая гвардия, Палимпсест, 2003.

198. Эйхенбаум Б. О прозе М. Кузмина // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. М.: Сов. писатель, 1987. С. 348–351.

199. Янковский М. О. Переводы В. Крылова и В. Курочкина и формирование русской сценической традиции // Янковский М. О. Оперетта. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://sunny-genre.narod.ru/books/yankovsky\\_1937/3-7.html](http://sunny-genre.narod.ru/books/yankovsky_1937/3-7.html)

200. Янсон Х. В. Основы истории искусств. СПб.: АОЗТ «Икар», 1996. 512 с.

201. Barnstead John A. Stylization as Renewal: The Function of Chronological Discrepancies in Two Stories by Mixail Kuzmin // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Edited by John E. Malmstad. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 24. Wien, 1989. P. 7–16.

202. Granoien N. «Wings» and «The World of Art» // Russian Literature Triquarterly / Ed. R. Proffer, E. Proffer. 1975. № 11. P. 393–405.

203. Malmstad John E., Shmakov G. Kuzmin's «The Trout Breaking through the Ice» // *Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900–1930*. Ithaca; Lnd., 1976.

204. McDonald E. The Lovers of Venice: Musset's Works and Life in Kuzmin's A New Rolla, *Canadian Slavonic Papers*, 54:1–2, 133–149.

## ДОДАТОК

### Список публікацій здобувачки за темою дисертації

#### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

##### *публікації у наукових фахових виданнях України:*

1. Полякова Е. О. Трансформація жанра життя в новелле М. Кузмина «Пример ближним» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2015. Сер. Філологія. Вип. 73. С. 226–229.
2. Полякова Е. О. «Специфика осмысления любовных коллизий “из современной жизни” в малой прозе М. Кузмина» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2016. Сер. Філологія. Вип. 75. С. 99–102.
3. Полякова Е. О. Особенности стилизации в новелле М. Кузмина «Мачеха из Скарперии» // Література в контексті культури: Зб. наук. праць. Вип. 28 / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. С. 204–211.
4. Полякова Е. О. Поэтика сказок Михаила Кузмина // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2019. Сер. Філологія. Вип. 81. С. 34–38.
5. Полякова Е. О. Между «высокой» литературой и беллетристикой: поэтика новеллы М. Кузмина «Балетное либретто» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2019. Сер. Філологія. Вип. 82. С. 36–39.

##### *публікація у періодичному науковому виданні держави-члена ЄС:*

6. Полякова Е. О. Поэтика новеллы М. Кузмина «Подземные ручьи» в контексте его малой прозы 1920-х годов // European Journal of Literature and Linguistics, 2020. № 2. С. 30–34.

*наукові праці у зарубіжних фахових виданнях*

7. Полякова Е. О. Новеллы М. Кузмина «Ангел северных врат» и «Третий вторник»: поэтика и место в цикле «Военные рассказы» // Вестник Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Серия 3. Филология. Педагогика. Психология. Гродно, 2018. Т. 8. № 3. С. 23–29.

**Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

*друковані тези, що опубліковані у матеріалах наукових конференцій:*

8. Полякова Е. О. Поэтика новеллы М. Кузмина «Мачеха из Скарперии» // Література в контексті культури. Всеукраїнська наукова конференція: Матеріали. Дніпро: Арбуз, 2017. С. 26–27.
9. Полякова Е. О. Обманчивая простота беллетристики М. Кузмина (новелла «Те же глаза») // Потенційні шляхи розвитку науки: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції м. Київ, 24–25 вересня 2019 року. Київ: МЦНД, 2019. С. 47–48.