

АЛЕКСАНДРА ПАХОМОВА
(Санкт-Петербург)

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ М. А. КУЗМИНА В 1920-Е ГОДЫ:

«Условности», «Параболы»

и программа объединения эмоционалистов

В статье программа литературного объединения эмоционалистов рассматривается на фоне эстетических взглядов М. А. Кузмина, изложенных им в сборнике критической прозы «Условности: Статьи об искусстве», и его творческой практики — стихотворений из сборника «Параболы: Стихотворения 1921–1922».

Ключевые слова: М. А. Кузмин, эмоционалисты, «Условности: Статьи об искусстве», «Параболы: Стихотворения 1921–1922», эстетические взгляды.

Об авторе: Александра Сергеевна Пахомова, PhD, старший преподаватель Санкт-Петербургской школы гуманитарных наук и искусств НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: aleks.pakhomova@gmail.com

Mikhail Kuzmin's aesthetic views in the 1920s:

Uslovnosti, Parabolity and The Emotionalists

The article examines the program of The Emotionalists against the background of the aesthetic views of M. A. Kuzmin in his collection of critical prose *Uslovnosti*, and his poems from the collection *Parabolity*.

Key words: Mikhail Kuzmin, The Emotionalists, *Uslovnosti*, *Parabolity*, aesthetic views.

About the author: Aleksandra Pakhomova, PhD, senior lecturer at School of Arts and Humanities at HSE University. Saint-Petersburg, Russia.

E-mail: aleks.pakhomova@gmail.com

DOI 10.26172/2587-8190-2022-18-2-207-228

В 1920–1921 годах литературная репутация Михаила Кузмина переживала очередной взлет после паузы, прошедшей на вторую половину 1910-х годов, а его авторитет в художественной среде Петрограда заметно возрос.

В 1920 году отмечалось 15-летие литературной деятельности Кузмина, организованное Петроградским отделением Всероссийского союза поэтов. Годом спустя вышло сразу несколько его книг: ранее не публиковавшаяся пьеса «Вторник Мэри», два сборника стихов («Нездешние вечера» и «Эхо»), нотное издание «Александрийских песен».

Но одновременно к началу этого периода Кузмин фактически остался без единомышленников. К середине 1921 года прекратило свое существование Петроградское отделение Союза поэтов, благодаря которому ранее возрос авторитет писателя. Наличие дружественного окружения всегда было важным фактором для Кузмина: оно не только обеспечивало площадку для выступлений, но и являлось благотворной средой для его творчества. Закономерным шагом было самостоятельно создать новое окружение, пользуясь взлетом популярности. Поэтому в начале 1920-х годов начинает свою деятельность объединение эмоционалистов — единственная группа, в которой Кузмин признавал свою роль организатора и идейного вдохновителя.

Разговор об эмоционалистах — последнем большом организационном проекте Кузмина — неизбежно сводится к неутешительному выводу: несмотря на заметный состав участников и большие амбиции, выразившиеся в выпуске альманахов и манифеста, объединение не смогло завоевать сколь-либо заметного места в литературном процессе начала 1920-х годов.¹ Считается, что Кузмин не разработал цельной концепции эмоционализма — А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик назвали «Декларацию» объединения «„непрограммной“ программой»,² и это мнение в целом укоренилось в кузминоведении. Тем не менее оно может быть подвергнуто пересмотру: программа эмоционализма, как нам представляется, стала естественным развитием эстетических взглядов Кузмина, сложившихся к 1920-м годам и отразившихся как в критике, так и в творчестве писателя.

¹ См.: Пахомова А. С. Стратегии репрезентации литературной группы (на примере объединения эмоционалистов) // Летняя школа по русской литературе. 2017. Т. 13. № 2. С. 134–151.

² Лавров А. В., Тименчик Р. Д. «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 12.

Круг друзей, почитателей и поклонников Кузмина (включая А. Д. и С. Э. Радловых, а также К. К. Вагинова, Б. В. Парригопуло, В. В. Милашевского и др.) сложился вокруг писателя к осени 1921 года,¹ а в конце того же года вышел альманах «Часы. I. Час первый», составленный из произведений этих авторов. Задумывая литературный кружок, Кузмин поначалу не считал его формальным объединением, а относился к нему как к семейному кругу — в соответствии с его идеалом литературной группы, выраженным в статье «Раздумья и недоуменья Петра Отшельника» (1914): «Если же это просто кружок любящих и ценящих друг друга людей, тогда вполне понятно их преуспевание, потому что где же и расцветать искусству, как не в атмосфере дружбы и любви?»² О полудомашнем характере планируемой группы говорит и выбор типа издания: альманах, традиционный орган тесного литературного содружества. Можно говорить о том, что между выходом «Часов» (рубеж 1921/1922) и первого номера альманаха эмоционалистов «Абраксас» (осень 1922 года) круг Кузмина больше тяготел к форме салона — объединения, которое было сконцентрировано вокруг хозяина дома, не стремилось выработать конкретную программу и предоставляло площадку для высказывания друзьям и знакомым.

Однако в конце 1922 года ситуация меняется. Выступления эмоционалистов приобретают более публичный и полемичный характер. Во втором номере «Абраксаса» (вышел до 12 декабря 1922 года) появилась критическая статья Кузмина «Письмо в Пекин», в которой автор предпринимает попытку обзора современной ему литературы. Несмотря на большое число упомянутых имен, статья очевидно имеет одну цель — указать на творческий метод «серапионовых братьев» и подчеркнуть несогласие с ним автора:

...глубочайшее заблуждение думать, что их произведения отражают сколько-нибудь современность. Протокольные фотографии военных, деревенских и городских сцен,

¹ Фактическую информацию о группе см.: Пахомова А. С. Литературное объединение эмоционалистов: История, поэтика, проблемы текстологии. ВКР на соиск. ... магистра филологии. СПбГУ, 2017.

² Кузмин М. А. Раздумья и недоуменья Петра Отшельника // Кузмин М. А. Проза и эссеистика: В 3 т. М., 2000. Т. 3. С. 361.

передача минутного жаргона и делового «волапюка», лишённые не только эмоционального, но всякого отношения со стороны автора, — в лучшем случае материал для музея «материальной культуры».¹

Появившееся здесь словосочетание «эмоциональное отношение» примечательно. Используя его, Кузмин формулирует свою основную претензию к молодой литературе — и одновременно делает «эмоциональное содержание» основным преимуществом молодой группы, которая еще не обрела название. Особым эмоциональным субстратом в искусстве в полной мере владеют именно авторы «Абраксаса»: в «Письме в Пекин» Кузмин заметно выделяет произведения Анны Радловой, Константина Вагинова, Юрия Юркуна (о прозе которого он пишет «вихревой блеск описаний, восторженная нежность к жизни, природе и людям, патетизм лирических рассуждений, эмоциональность фабулы и способность показывать каждый предмет, каждое слово со всех сторон, в трех измерениях...», с. 165).

«Письмо в Пекин» датировано ноябрем 1922 года, а в уже в декабре Кузмин начинает писать «Декларацию эмоционализма», превращая использованное в статье словосочетание в программное название. Выйдя в начале февраля 1923 года с «Декларацией» на первой странице, третий номер «Абраксаса» перестал быть вестником салона и стал органом «официальной» литературной группы. Вскоре она напомнит о себе, поместив в газете «Жизнь искусства» от 13 марта «Приветствие художникам молодой Германии от группы эмоционалистов».

В это же время сам Кузмин стремится полноценно выступить как поэт и критик: в 1921–1922 годах в Берлине подготавливается стихотворный сборник «Параболы: Стихотворения 1921–1922», а в Петрограде — собрание критики «Условности: Статьи об искусстве». Можно предположить, что выступление художественной группы с собственным ма-

¹ Кузмин М. А. Письмо в Пекин // Кузмин М. А. Условности: Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 163. Далее критические статьи Кузмина, вошедшие в сборник «Условности», цит. по этому изданию с указанием номера страницы в круглых скобках в тексте.

нифестом, поддержанное выходом сборника критических статей основателя этой группы, должно было акцентировать внимание на эстетических взглядах Кузмина, тогда как сборник стихотворений мог стать выражением теории на практике, как и произведения, опубликованные в «Абраксасах». По этой причине «Условности» и сборник «Параболы» небезынтересно рассмотреть на фоне идей эмоционалистов, тем более что Кузмин включает в сборник критики несколько программных для направления статей («Письмо в Пекин», первая критическая статья Кузмина из «Абраксаса», «Крылатый гость», где впервые его критика звучит «с эмоционалистских позиций», а также «Эмоциональность и фактура» — первый опыт в формулировании положений эмоционализма *per se*), а в поэтическую книгу — стихотворения, появившиеся в альманахах объединения («Артезианский колодец», «Муза орешина», «Новый Озирис», «Купанье», «Лесенка»).

Начнем с теории. Всего в «Условности» вошло 48 критических текстов. Три первых раздела (большую часть книги) составляют рецензии на наиболее заметные театральные и оперные постановки 1911–1922 годов. Четвертый состоит из высказываний Кузмина об искусстве в целом: его составили статьи «Скачущая современность» (написана в сентябре 1916), «Мечтатели» (июнь–июль 1921), «Говорящие» (август 1922), «Письмо в Пекин» (ноябрь 1922), «Голос поэта» (март 1921), «Крылатый гость» (июль 1922), «Эмоциональность и фактура» (декабрь 1922), «К. А. Сомов» (1916/1922). Отметим несколько особенностей, выделяющих четвертый раздел на фоне остального сборника. Во-первых, хронология этого раздела словно повторяет в миниатюре хронологию всей книги — от дореволюционных статей (1916 года) до новейших (1922 года). Во-вторых, в этот раздел вошло наименьшее число рецензий. Хотя Кузмин утверждал в предисловии, что «Условности» — сборник разновременных статей, имеющих «более общее и теоретическое значение» (с. 5), композиция четвертого раздела позволяет утверждать, что он скорее был задуман как концептуальный текст. Наконец, именно статьи четвертого раздела развивают темы, которые сам автор обозначил

во «Вступлении» к сборнику, подчеркнув их особую значимость:

Тогда как развитие точных наук, техники и механики, коренные изменения политических и общественных взаимоотношений неукоснительно протекают во времени и пространстве, освобождение от этих понятий <...> можно наблюдать только в области искусства, простейших чувств, исконных движений духа <...> Конечно, каждый художник живет во времени и пространстве и поэтому современен, но интерес и живая ценность его произведений заключается не в этом (с. 7).

Сопологая две темы — автономность искусства и отображение в нем «современности» (то есть актуальность тематики, языка и творческого метода) — Кузмин высказывается открыто полемично. Возникновение темы современности и ее отображения в художественном произведении в 1922–1923 годах было инспирировано общим состоянием культурного поля. Пореволюционная перестройка общества потребовала формирования «нового зрения» — масштабных изменений в самом взгляде на действительность.¹ Одной из наиболее идеологически нагруженных стала концепция времени. Историческое время, в котором жили люди 1920-х годов, мифологизировалось с самых первых октябрьских дней: прошлое маркировалось негативно, будущее было утопично-прекрасным, а сама революция «в представлении ведущих политиков в области культуры <...> была нейтральным фактом, обладающим очистительной функцией, надрезом, „хирургической операцией“, отделившей старое от нового».² В настоящем происходил переход из одного времени в другое, эксплицированный в метафоре «строительства нового мира». Прагматические задачи, поставленные перед искусством, предполагали его тематическую и идеологическую связи с текущим моментом, в идеале — стенографи-

¹ О конструировании «нового зрения» в пореволюционной эстетике см. исследование К. Кларк: *Кларк К.* Петербург — горнило культурной революции. М., 2018. С. 52–66.

² *Плагенборг Шт.* Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер с нем. И. Карташевой. СПб., 2000. С. 43.

ческую по своей быстроте фиксацию перемен в психологии и быту. В этих условиях проблема «современной» литературы стремительно идеологизируется: если до революции под «современной» понималась текущая литературная продукция, то после это понятие утрачивает нейтральность. Сближение с настоящим временем, чуткость к его изменениям становятся маркером жизнеспособности творчества и актуальности автора.

Свое мнение по вопросу современной литературы высказывали представители самых разных эстетических платформ, наполняя понятие «современности» различными смыслами. Для ЛЕФа современность определяется исторической сменой господствующего класса, что влияет на художественные задачи, центральной из которых становится ориентация на пролетариат и его духовные потребности. Чтобы удовлетворить их, от искусства требовалась максимальная связь с текущим моментом, освоение знакомого пролетарию быта и образа мышления, что ЛЕФовцы превратили в свой художественный принцип. Иную точку зрения на отношения художника и требований времени выражали группы, выступающие за гегемонию пролетарской культуры: по их мнению, писателю не просто необходимо понимать дух эпохи и давать яркое и узнаваемое описание современной ему жизни — именно эта жизнь и наличествующие в ней «диалектико-материалистические отношения» должны диктовать ему темы и художественную форму произведений.

Важно отметить, что способы отражения современного опыта в литературе Кузмин начал осмыслять еще в середине 1910-х годов, во время Первой мировой войны. Одним из первых критических текстов, в которых писатель обратился к этой проблеме, стала статья 1916 года «Скачущая современность», которую автор републиковал в «Условностях», открыв ею четвертый раздел книги. Одна из центральных мыслей статьи почти дословно повторена во «Вступлении» к всему сборнику: «Если художник изображает себя, даже творит <...> свой мир, то он, несомненно, будет современен, находясь в известном времени» («Скачущая современность», 1916 — с. 152) — «Конечно, каждый художник живет

во времени и пространстве и поэтому современен, но интерес и живая ценность его произведений заключается не в этом» («Вступление», 1922. — с. 7).

Актуализируя статью 1916 года в атмосфере полемики 1920-х, Кузмин показывает, что ее положения не утратили для него значимости. В «Скачущей современности» Кузмин поднимает вопрос об эстетическом договоре между писателем и читателем. Распространенному убеждению, согласно которому «современное искусство» должно содержать в себе как можно больше деталей быта, языка и примет времени, а литератор должен откликаться на запросы аудитории, предлагая ей литературный продукт, доступный по форме и содержанию, и отражающий понятные конфликты и события, — Кузмин противопоставляет органическую модель отношений: писатель исходит из собственного понимания «современности», не ограничивая темы своих произведений связью с историческим моментом. Искусство мыслится Кузминым как явление, освобожденное от пространственно-временных ограничений, и потому неподвластное материальному миру. По этой причине намеренная погоня за современностью антихудожественна по сути — увлекшись описанием быта или кропотливым списыванием характеров «с натуры», писатель перестает быть художником и становится хроникером. Таким образом, оппозиция «органическая связь художника с его временем» — «механическое привнесение в творчество элементов эпохи», намеченная во «Вступлении» и развитая в «Скачущей современности», становится базовой для всех статей четвертого раздела «Условностей» и постепенно приводит Кузмина к формированию эстетики эмоционализма.

Характерно, что, обозначая собственные взгляды на искусство и его природу, Кузмин формулирует эстетику эмоционализма «от противного». Примечателен круг писателей и направлений, от которых отталкивается эмоционализм. Первые антагонисты — это уже упомянутые «серапионовы братья». В статьях «Мечтатели» и «Говорящие» Кузмин намечает два возможных способа отображения современности в литературе. Первый описан в «Скачущей современности»: «Несчастные авторы бросаются искать и ловить эту несчаст-

ную современность словно блоху, боясь пропустить момент» (с. 151) — это попытка создать демонстративно современный текст через упоминание узнаваемых реалий, максимального приближения к публике посредством деталей, понятных образов и конфликтов. Это путь «серапионовых братьев». Второй подход Кузмин находит у «мечтателей». Так он называет авторов журнала «Записки мечтателей» (1921) и книги «Переписка из двух углов» (1921): это А. А. Блок, Андрей Белый, А. М. Ремизов, Вяч. И. Иванов и М. О. Гершензон. В то время как молодые авторы увлечены внешней стороной литературы и «приемами», в творчестве «мечтателей» те же приемы прочувствованы и потому более осмыслены. Кузмин высоко оценивает «Переписку из двух углов»: эта книга «касается очень близко настоящей минуты, очень животрепещуща и насущно нужна» (с. 155) — то есть современность осмысливается Ивановым и Гершензоном не как набор общих реалий, а как оригинальный духовный и эмоциональный опыт, уникальный в случае каждого человека. По такому пути, по мнению Кузмина, идут также «старшие» писатели (Блок, Ремизов, А. Н. Толстой), а также авторы «Абракасов» — Ю. Юркун и Б. Пастернак. В статье «Говорящие» отсутствие эмоциональности в творчестве «серапионовых братьев» Кузмин называет в числе основных недостатков молодой группы: они «...покуда демонстрируют исключительно способы изобразительности, заняты всецело развертыванием сюжета, обнажением приема и т. п., так что не только определить их революционность, но заметить даже какую-либо эмоциональную восприимчивость — невозможно» (с. 159).

Первый пункт «Декларации эмоционализма» указывает на важность для художественного постижения мира эмоций и чувств художника: «Сущность искусства — производить единственное, неповторимое эмоциональное действие через передачу в единственной, неповторимой форме единственного, неповторимого эмоционального восприятия».¹ В «Письме в Пекин», следующей статье четвертого раздела

¹ Кузмин М., Радлова А., Радлов С., Юркун Ю. Декларация эмоционализма // Абракасас. 1923. Вып. 3. С. 1.

«Условностей», Кузмин называет в качестве положительного примера повесть Пастернака «Детство Люверс»: повесть «современна по жизненности» и описательная часть ее «далека от протокольности при всей своей подробности» (с. 165).

Отметим также, что до «Письма в Пекин» Кузмин просто указывал на имманентную, проистекающую из внутренних законов творчества, связь художника и времени. В ноябрьской статье он поясняет, каким образом осуществляется эта связь: художник воспринимает то, что по-настоящему определяет эпоху, ее веяния и настроения, и становится носителем и выразителем подлинной современности (характерно, что в «Письме в Пекин» для описания этого процесса используется метафора Пастернака «искусство как губка»). Эта мысль также войдет в «Декларацию эмоционализма», составив ее девятый пункт: «Не существует ни прошедшего, ни будущего вне зависимости от нашего, всеми силами духа эмоционально воспринимаемого, священнейшего настоящего, на которое и направляется искусство».¹

В числе писателей, которые отображают современность «протокольным», «фотографическим» образом, Кузмин называет Ирину Одоевцеву, цитируя слова поэта С. Е. Нельдихена, примыкающего в то время к его кругу: «Вот Ирина Одоевцева писала балладу про испорченный водопровод; водопровод починили — баллада и устарела» (с. 164). Несомненно, это было указание на второй круг идейных противников Кузмина — Гумилева и поэтов его поэтической студии. В статьях 1922 года, в силу известных причин, прямых нападок на Гумилева Кузмин себе не позволял, однако они очевидно присутствуют в других статьях «Условностей» — написанных несколькими годами ранее «Голосе поэта» и «Крылатом госте». Обе статьи посвящены творчеству Анны Радловой, участницы объединения эмоционалистов. В «Голосе поэта» Кузмин сталкивает особенности творчества поэтессы с программой Гумилева и стоящего за ним акмеизма, еще раз создавая оппозицию «технический/чувственный подход». Цитируемую Гумилевым фразу Кольриджа, делающую акцент на техниче-

¹ Кузмин М., Радлова А., Радлов С., Юркин Ю. Декларация эмоционализма. С. 1.

ской стороне поэзии («Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке»¹), Кузмин противопоставляет лирике Радловой — живой, одухотворенной эмоциональным чувством литературе:

И этот голос, преследующий поэта, для читателя делается голосом самого поэта, поющим о значительном внутреннем мире, о жизни, о чувстве, о современности — словом, о всем, что изгоняет из поэзии новая, формальная и мертвая поэтика. Вспоминается определение какого-то наивного человека: „Поэзия — это лучшие слова в лучшем порядке“.

Сказать можно какую угодно глупость, но вся поэзия и поэзия Анны Радловой, как дочь настоящего творчества, протестует против этого (с. 170).

Согласно Кузьмину, стихи Радловой вызваны временем как физиологическое проявление, а не подчинены техническому или идеологическому заданию. Образцом схожего подхода к современности становится Блок — один из тех, кого Кузмин ранее назвал «мечтателями». Фиксируя в творчестве Радловой и Блока «поэтическое отражение современности», Кузмин вместе с тем замечает, что пока последний «подчиняет революцию своей стихии», Радлова сама подчинена революционным настроениям, сформировавшим ее видение: «У Радловой же наши грозные дни нашли поэтический отзвук, неожиданное преображение в душе поэта» (с. 171). «Впитывающую» современность (вспоминаем метафору «искусство как губка», которую Кузмин приводит ранее) Радлову можно считать более «совершенным», с кузминской точки зрения, поэтом. В «Письме в Пекин» Кузмин прямо сопоставит Радлову с другими своими антагонистами, «серапионами», указывая на разницу их подходов. О последних он скажет: «Не думаю, чтобы пафос современности заключался в трудовых карточках, *пайках*, отсутствии дров и комиссарских именинах» (с. 164), а Радлову приведет как позитивный пример: «...перед нами подлинный и замечательный поэт с большим

¹ «Среди многочисленных формул, определяющих существо поэзии, выделяются две, предложенные поэтами же, задумывавшимися над тайнами своего ремесла. Формула Кольриджа гласит: „Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке“» («Анатомия стихотворения», 1921, — *Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии* / Сост. Г. М. Фридендер; вступ. ст. Г. М. Фридендера; подг. текста и коммент. Р. Д. Тименчика. М., 1990. С. 65).

полетом и горизонтами, в строках которого трепещет и бьется современность (не в «пайковом» смысле) и настоящее человеческое сердце» (с. 166).

Итак, композицию четвертого раздела «Условностей» можно рассматривать как становление понятия «эмоционализм» в кузминской эстетике. Само слово «эмоционализм» в форме отвлеченного существительного, по всей видимости, являлось неологизмом Кузмина: примеров более раннего его использования нам найти не удалось. В первых трех частях «Условностей» оно встречается один раз — в рецензии «„Орфей и Эвридика“ кавалера Глюка» — однако с измененным значением: как негативная характеристика чересчур пылкого оперного исполнения (с. 55). Слова с корнем «эмоц-» в том значении, которое Кузмин придавал им в начале 1920-х, впервые появляются в статье «Говорящие», где слово «эмоциональность» повторяется дважды, становясь мерилем качества литературы. В произведениях «серапионов» невозможно заметить «эмоциональную восприимчивость», что и является причиной настороженного отношения к ним. Присутствие «целомудренной откровенности эмоциональных восприятий» в повести Пастернака позволяет высоко оценить ее. Начиная с «Говорящих» Кузмин пытается разработать новый критический язык для осмысления современной литературы, и понятие «эмоциональности» занимает в нем ключевое место. В статье «Письмо в Пекин» «эмоциональность» используется чаще других синонимичных понятий, а в «Крылатом госте» требования «эмоциональности» в искусстве уже становятся обязательными для любого подлинного художественного творчества:

Мы подходим к основному истоку всякого искусства, чисто женскому началу сибиллинства, Дельфийской девы — пророчицы, вещуньи. <...> Без него всякое мастерство — простая побрякушка и «литература».

Искусство — эмоционально и вещь (с. 173).

Можно утверждать, что четвертый раздел «Условностей» композиционно выстроен таким образом, что представляет читателю генеалогию «эмоционального» в современной Кузмину русской литературе: от «органичных» символистов

(«мечтателей») — к эмоционалистам в целом и творчеству Анны Радловой в частности. Предпоследней статьей раздела становится «Эмоциональность и фактура», где слово «эмоциональный» обретет конкретное значение, суммируя ранее обозначенные характеристики:

Эмоциональное, свое, единственное, неповторимое восприятие, овеществленное через соответствующую форму для произведения эмоционального же действия — вот задача искусства. <...> Технические изыскания, открытия и новшества, не обуславливаемые эмоциональной необходимостью, никакого эмоционального действия оказать не могут (с. 177).

Положения эмоционализма становятся универсальными характеристиками искусства и распространяются не только на литературу, но и на живопись: формальным поводом для написания этой статьи стала выставка работ выпускников Академии художеств.

За статьей «Эмоциональность и фактура» следует хронологически и тематически не связанное с предшествующими размышление о творчестве бывшего друга и соратника Кузмина по «мирискуснической» среде К. А. Сомова. Несмотря на то что тематика произведений Сомова демонстративно отдалена от современности, Кузмин видит в них живую направленность на настоящее время:

Ретроспективизм Сомова только подчеркивает повторяемость чувств и событий, словно бесцельную игру истории. <...> И как бы точно ни повторял К. А. Сомов движение и позы восемнадцатого века, пафос его — чисто современный, и едва ли он стремится к какой-либо стилизации (с. 183).

Если Радловой Кузмин только пророчил славу в веках, то Сомову, разделяющему, по мнению критика, схожие творческие установки, такая слава уже обеспечена, что еще раз должно подтвердить художественную ценность «эмоциональности». Статья про Сомова становится своего рода финальным аккордом, подытоживающим наблюдения и рассуждения Кузмина: творчество художника преподносится как пример подлинного искусства, современными проводниками которого должны стать эмоционалисты.

Таким образом, Кузмин размещает эмоционализм в сложной системе притяжений и отталкиваний литературного процесса 1920-х годов. С одной стороны, эмоционализм, будучи современным искусством, не стремится стать ультрасовременным и передовым творческим методом: для него гораздо важнее напоминать о вневременных ценностях искусства. Поэтому Кузмин солидаризируется с поэтами и писателями старшего, дореволюционного поколения (Блок, Вяч. Иванов, Гершензон, Ремизов и др.), и через их голову обращается к Пушкину (см. в «Скачущей современности» слова о «вневременном значении» Пушкина). Модных прозаиков и поэтов Кузмин скорее не принимает, считая их порождением эпохи — быстротечным событием, не одухотворенным подлинным творчеством. С другой стороны, приоритет формального над эмоциональным Кузмин явно связывает с многократно порицаемым им акмеизмом¹ — прежде всего с методами Гумилева. Наконец, кузминская критика звучит в атмосфере актуальных споров о современности в литературе, где писатель, очевидно, стремится занять позицию своего рода «хранителя традиций».

Любопытно соотнести эти взгляды с теми, что были изложены Кузминым в статье «О прекрасной ясности» (1910). Если в манифесте «кларизма» утверждалась гармония различных аспектов художественного творчества («Необходимо, кроме непосредственного таланта, знание своего материала и формы, и соответствия между нею и содержанием»²), то в начале 1920-х гг. симпатии Кузмина сдвигаются в сторону чувственной, интуитивной природы художественного произведения, преувеличивается индивидуальное начало творчества — что, вероятно, было вызвано актуальным состоянием литературного процесса. Можно предположить, что по этой причине явно не потерявший свою актуальность

¹ Помимо всего прочего, такова была реакция Кузмина на современные ему эстетические теории, прежде всего на нарождение «формального метода», о чем убедительно писала И. Н. Шатова. См.: *Шатова И. Н.* М. Кузмин и русский эмоционализм 1920-х годов (Проблема преодоления кризиса искусства). Дисс. ... канд. филол. наук. Симферополь, 2000.

² *Кузмин М. А.* О прекрасной ясности: Заметки о прозе // Кузмин М. А. Проза и эссеистика. Т. 3. С. 7.

для его создателя манифест «кларизма» в итоге не попадает в «Условности».

Перейдем от теории эмоционализма к его практике. Сборник «Параболы» Кузмин открывает разделом «Стихи об искусстве» — своеобразным «поэтическим дублетом» книги «Условности: Статьи об искусстве». Сборник стихотворений и сборник статей вышли примерно в одно время: первый — в конце 1922 года (правда, до России он в итоге так и не добрался¹), второй — в середине 1923. Вероятно, Кузмин изначально предполагал ситуацию параллельного прочтения двух текстов.

Раздел «Стихи об искусстве» состоит из 13 текстов, большая часть из которых написана в 1922 году во время оформления круга эмоционалистов. Названия некоторых текстов из этого раздела явно соотносятся с заявленной темой: «Муза», «Искусство», «Музыка». Однако сам способ говорения поэта об искусстве неуловимо изменился по сравнению с более ранними его текстами. К примеру, в стихотворении 1915 года «К Дебюсси» Кузмин использует традиционную для темы искусства топику: творчество послано как творцу, так и реципиенту свыше («Какая новая любовь и нежность / Принесена с серебряных высот!»²); искусство запускает ассоциативный ряд («Фонтан Верлена, лунная поляна / И алость жертвенных открытых роз, / А в нежных, прерывающихся piano / Звенит полет классических стрекоз»); творца в момент сочинения произведения посещает Муза («И легкая, восторженная Муза, / Готова нежно лепестки венца, / Старинного приветствует француза / И небывалой нежности творца!»).

Если же обратиться к стихотворениям начала 1920-х, например, к сходной по тематике «Музыке», то можно увидеть,

¹ Более подробную историю издания «Парабол» см.: Харер К. «Верчусь, как ободранная белка в колесе»: Письма Михаила Кузмина к Я. Н. Блоху (1924–1928) // Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; М., 1992. С. 222–242, а также комментарий А. Г. Тимофеева в: Кузмин М. А. Арена: Избранные стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Тимофеева. СПб., 1994. С. 403–406.

² Здесь и далее стихотворения Кузмина цит. по: Кузмин М. А. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. Изд. 2-е, испр. М., 1999 [2000] («Новая библиотека поэта»).

что Кузмин сосредотачивается только на одном приеме — напластовании ассоциаций

Тебя я обнимаю —
И радуга к реке,
И облака пылают
На Божеской руке.
Смеешься — дождь на солнце,
Росится резеда,
Ресницею лукавит
Лиловая звезда.
Расколотой кометой
Фиглярит Фигаро...

Прикосновение (к возлюбленному?), его смех, взгляд рождают у героя эмоциональный отклик, облекаясь в вереницу сложных чувственных образов; музыка (в том числе Дебюсси) становится не предметом поэзии, а поводом для говорения о любви и радости близости (см. также начало другого стихотворения раздела: «Как девушки о женихах мечтают, / Мы об искусстве говорим с тобой»). Кузмин использует монтажный способ построения композиции, сопоставляя предметы и явления не логически, а по общности эмоциональной окраски и/или значимости для героя — вот почему эти стихотворения на первый взгляд являют собой образец то ли возвышенной бессмыслицы, то ли предельно герметичного текста: «Царь венчается, вспоминает гость, / Пришлец опочил, строятся кущи! / Всесожжение! возликует кость, / А кровь всё поет глуше и гуще...».

Своеобразным метаописанием этой поэтики становится начальное стихотворение цикла (и всего сборника), в котором раскрывается смысл названия книги:

Косые соответствия
В пространство бросить
Зеркальных сфер, —
Безумные параболы,
Звения, взвивают
Побег стеблей...

Это стихотворение — по-кузмински изящное описание процесса сочинения. «Парабола» в результате сложного пре-

ломления света разветвляется и порождает автономные смыслы, которые достигают неба и эфира, но в итоге «Чертеж выводят / Недвижных букв // Имени твоего!». Творчество осмысливается как самостоятельное явление, отделяющееся в момент текстопорождения и более неподвластное творцу; конечно, «парабола» здесь — не только геометрическая фигура, но и притча, наполненная тайными смыслами. В стихотворении Кузмин использует лексику с «математическим», материальным (то есть формальным) значением¹ — «сферы», «параболы», «пространство», «пересечения», «чертеж», чтобы в итоге сложить их в имя возлюбленного и в очередной раз доказать бессмысленность стремления «алгебру гармонией поверить». Отчасти подхватывают эту тему стихотворения «Шелестом желтого шелка...» и «Новый Озирис», где полнота божественного тела достигается только путем соединения его частей в единое целое: «Раздробленное — один лишь Бог цел!»; «В раздробленьи умирает, / Целым тело оживает...».

Любопытен образ «зеркальных сфер», который в небольшом разделе встречается трижды (в заглавном стихотворении и двух упомянутых выше): «Косые соответствия / В пространство бросить / Зеркальных сфер...»; «Целительное — зеркальных сфер звук!»; «В теле умрет — живет! / Что не живет — живет! / Радугой сфер живет! / Зеркалом солнц живет!». «Зеркальные сферы» — некий аналог пространства, в котором рождается творчество. Используемый мотив «преломления» показывает, как именно писатель воспринимает искусство: бытовая жизнь, преломленная в уникальном зрении творца,² воплощается в художественных произведениях. Очевидно, что другой процесс отражения — «фотографическое» восприятие быта в искусстве, — неизбежно ведет к утрате последним его подлинной природы.

¹ Впервые отмечено: *Марков В. Ф.* Поэзия Михаила Кузмина // Кузмин М. А. Собр. стихов: [В 3 т.]. München, 1977. Т. 3. С. 381.

² См. в статье 1914 года «Раздумья и недоумения Петра Отшельника» размышления о том, что именно отвечает за художественность произведения: «Глаз поэта, отличный от всех <...> и есть то зерно, та сердцевина, которая единственно важна и подлежит рассмотрению. <...> Новизна и „свое“ не в том, что вы видите, а каким глазом вы смотрите, — вот что ценно» (*Кузмин М. А.* Раздумья и недоумения Петра Отшельника. С. 362).

Искусство в разделе «Стихи об искусстве» воспринимается прежде всего как личное переживание, откровение. Стихотворение «Серым тянутся тени роем...», посвященное Анне Радловой, становится своего рода поэтическим аналогом программы эмоционализма. Примечательно текстуальное совпадение стихотворения и фрагмента о творчестве Радловой из статьи «Письмо в Пекин»: «Новый „Живоносный Источник“ — сердце, / Живое, не метафорическое сердце» — «...перед нами подлинный и замечательный поэт с большим полетом и горизонтами, в строках которого трепещет и бьется современность (не в «пайковом» смысле) и настоящее человеческое сердце» (с. 166). Композиция стихотворения (вереница ассоциаций, порожденная процессом ясновидения) отсылает к той части статьи «Крылатый гость, гербарий и экзамены», где Кузмин пишет о пророческом характере любого подлинного искусства: «Мы подходим к основному истоку всякого искусства, чисто женскому началу Сибилинства, Дельфийской девы-пророчицы, вещуньи» (с. 173). Далее, строки «Давно истлевшие и нерожденные, / Идите, даже не существовавшие, / Без родины, без века, без названия. / Все страны, все года, / Мужчины, женщины, / Старцы и дети, / Прославленные и неизвестные...» можно соотносить с одним из положений еще одной «эмоционалистской» статьи Кузмина: «Искусству доступны все времена и страны, но направлено оно исключительно на настоящее».¹

Пожалуй, наиболее интересно в контексте программы эмоционализма эпическое полотно «„А это — хулиганская“, — сказала...». Центральной идеей эмоционализма, как уже было сказано, является эмоциональное постижение действительности, возможное только в настоящем времени, но открывающее для художника «все времена и страны». В соответствии с этой установкой типичный лирический сюжет эмоционалистского стихотворения будет выглядеть

¹ Кузмин М. А. Эмоциональность как основной элемент искусства // Кузмин М. А. Проза и эссеистика. Т. 3. С. 377. Статья была опубликована в 1924 году (Арена: Театральный альманах. Пг., 1924 [1923].) уже после фактического прекращения деятельности эмоционалистов, что косвенно свидетельствует о том, что декларируемые эстетические установки были связаны для Кузмина не только с программой объединения.

так: впечатление в настоящем запускает цепь разновременных ассоциаций, создавая цельный художественный образ (так построены, к примеру, стихотворения Анны Радловой). Нетрудно заметить, что именно так выстроен сюжет интересующего нас стихотворения:

Три дня ходил я вне себя,
Тоскуя, плача и любя,
И, наконец, четвертый день
Знакомую принес мне лень,
Предчувствие иных дремот,
Дыхание иных высот.
<...>

И я решил,
Мне было подсказано:
Взять старую географию России
И перечислить
(Всякий перечень гипнотизирует
И уносит воображение в необъятное)
Все губернии, города,
Села и веси,
Какими сохранила их
Русская память...

Эмоциональный отклик способен связать одновременно и с прошлым, и с настоящим, высвечивая в последнем скрытые смыслы. Можно сказать, что в «Стихах об искусстве» (и — шире — в сборнике «Параболы» в целом) Кузмин осваивает новую ассоциативную поэтику, стирая связи между возникающими образами, оставляя в качестве движущей силы лишь чувственный импульс. Монтажный принцип, который при этом использует поэт, позволяет ему сопоставлять разновременные явления и реалии и свободно комбинировать различные образы и мотивы; кроме того, само обращение к популярному в начале 1920-х годов монтажу¹ выказывало ориентацию поэта на актуальную литературу.

¹ О становлении и укреплении монтажного принципа в раннем советском искусстве см.: *Кукулин И.* Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М., 2015; *Ушакин С.* Медиум для масс — сознание через глаз: Фотомонтаж и оптический поворот в раннесоветской России. М., 2020.

Используя популярные и «революционные» приемы, Кузмин демонстрировал свою включенность в текущий литературный процесс — и одновременно свою обособленную позицию, позволявшую ему отстаивать собственные взгляды на искусство. Как нам кажется, эти наблюдения могут несколько приоткрыть тайны той сложной герметичной поэтики,¹ к которой Кузмин обратился в начале 1920-х и которой будет следовать до конца жизни: ее истоки лежат в особом отношении художника как к времени, так и к соотношению рассудочного и эмоционального субстратов в искусстве.

Другое наблюдение, которое можно сделать на основании проведенного анализа — место эмоционализма в эстетике Кузмина. Вопреки устоявшемуся среди исследователей мнению, объединение не было ситуативным проектом: его появление было подготовлено как развитием эстетических взглядов Кузмина, так и внутренними изменениями поэтики автора. Центральное место, которое занимают идеи эмоционализма в «Условностях», показывает, что на новое направление писатель возлагал большие надежды: оно должно было громко прозвучать в контексте «литературной борьбы» 1920-х и позволить Кузмину включиться в актуальные споры вокруг пореволюционной культуры. Этот проект потерпел неудачу: в 1923 году эмоционализм не получил существенного развития и очень быстро исчерпал себя, «Параболы» не смогли добраться до своего читателя в Советской России, «Условности» прошли почти незамеченными современниками, а очень скоро и сама репутация автора вошла в период очередного кризиса, продлившегося до самой смерти Кузмина.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Кларк К.* Петербург — горнило культурной революции. М., 2018.
2. *Кукулин И.* Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М., 2015.

¹ Стихотворения из сборника «Параболы» В. Ф. Марков характеризует так: «Во-первых, они, пожалуй, самые „непонятные“, трудные у Кузмина; во-вторых, Параболы знаменуют собой полный отход от „прекрасной ясности“...» (Марков В. Ф. Поэзия Михаила Кузмина. С. 380).

3. *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 3–12.
4. *Марков В. Ф.* Поэзия Михаила Кузмина // Кузмин М. А. Собр. стихов: [В 3 т.]. München, 1977. Т. 3. С. 321–426.
5. *Пахомова А. С.* Литературное объединение эмоционалистов: История, поэтика, проблемы текстологии. ВКР на соиск. ... магистра филологии. СПбГУ, 2017.
6. *Пахомова А. С.* Стратегии репрезентации литературной группы (на примере объединения эмоционалистов) // Летняя школа по русской литературе. 2017. Т. 13. №. 2. С. 134–151.
7. *Плаггенборг Шт.* Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер с нем. И. Карташевой. СПб., 2000.
8. *Ушакин С.* Медиум для масс — сознание через глаз: Фотомонтаж и оптический поворот в раннесоветской России. М., 2020.
9. *Харер К.* «Верчусь, как ободранная белка в колесе»: Письма Михаила Кузмина к Я. Н. Блоху (1924–1928) // Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; М., 1992. С. 222–242.
10. *Шатова И. Н.* М. Кузмин и русский эмоционализм 1920-х годов (Проблема преодоления кризиса искусства). Дисс. ... канд. филол. наук. Симферополь, 2000.

REFERENCES

1. *Kharer K.* «Verchus', kak obodrannaia belka v kolese»: Pis'ma Mikhaila Kuzmina k Ia. N. Blokhу (1924–1928) // Shestyе Tynianovskie chteniia: Tezisy dokladov i materialy dlia obsuzhdeniia. Riga; M., 1992. S. 222–242. (In Russ.)
2. *Lark K.* Peterburg — gornilo kul'turnoi revoliutsii. M., 2018. (In Russ.)
3. *Kukulin I.* Mashiny zashumevshego vremeni: Kak sovetskii montazh stal metodom neofitsial'noi kul'tury. M., 2015. (In Russ.)
4. *Lavrov A. V., Timenchik R. D.* «Milye starye miry i griadushchii vek»: Shtrikhi k portretu M. Kuzmina // Kuzmin M. Izbrannye proizvedeniia. L., 1990. S. 3–12. (In Russ.)
5. *Markov V. F.* Poeziia Mikhaila Kuzmina // Kuzmin M. A. Sobr. stikhov: [V 3 t.]. München, 1977. T. 3. S. 321–426. (In Russ.)
6. *Pakhomova A. S.* Literaturnoe ob'edinenie emotsionalistov: Istoriiia, poetika, problemy tekstologii. VKR na soisk. ... magistra filologii. SPbGU, 2017. (In Russ.)

7. *Pakhomova A. S.* Strategii reprezentatsii literaturnoi gruppy (na primere ob'edineniia emotsionalistov) // Letniaia shkola po russkoi literature. 2017. T. 13. №. 2. S. 134–151. (In Russ.)
8. *Plaggenborg Sht.* Revoliutsiia i kul'tura: Kul'turnye orientiry v period mezhdu Oktiabr'skoi revoliutsiei i epokhoi stalinizma / Per s nem. I. Kartashevoi. SPb., 2000. (In Russ.)
9. *Shatova I. N.* M. Kuzmin i russkii emotsionalizm 1920-kh godov (Problema preodoleniia krizisa iskusstva). Diss. ... kand. filol. nauk. Simferopol', 2000. (In Russ.)
10. *Ushakin S.* Medium dlia mass — soznanie cherez glaz: Fotomontazh i opticheskii povorot v rannesovetskoj Rossii. M., 2020. (In Russ.)