



УДК 821.161.1.09-32+929Кузмин

Жизнь в рамках искусства: к проблеме композиционного центра «Первой книги рассказов» Михаила Кузмина

С. В. Сомова

Сомова Светлана Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики связей с общественностью, Самарская государственная областная академия (Наяновой), swetlana.somova@gmail.com

В качестве композиционного центра рассматривается принцип объединения произведений, составляющих сборник. Это проблематика перехода заданных культурой границ, самопознания героя и поэтика радикального расширения смыслового объема образа за счет сюжетной разработки фабулы и отдельных мотивов, создающая раму духовных ценностей мировой культуры.

Ключевые слова: композиция, переход границы, «Приключения Эме Лебёфа», плутовской роман, воспитательный роман, Новалис.

Life Within the Framework of Art: On the Problem of the Composition Center of *The First Book of Stories* by Mikhail Kuzmin

S. V. Somova

Svetlana V. Somova, <https://orcid.org/0000-0002-2739-5909>, Samara State Regional Academy (Nayanova University), 196 Molodogvardeyskaya Str., Samara 443001, Russia, swetlana.somova@gmail.com

The principle of uniting stories within a collection of stories is viewed as the composition center. The paper deals with the problems of trespassing the borderlines established by culture, the character's self-knowledge and poetics of radically broadening the meaningful volume of an image by means of developing the plot and particular motives that create the framework of world culture spiritual values.

Keywords: composition, trespassing the borderline, *The Adventures of Aimé Leboeuf*, romance of roguery, educational novel, Novalis.

DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-1-50-56>

Обращение к прозаическим произведениям Михаила Кузмина, в частности, к составившим сборник «Первая книга рассказов»¹, за которым последовала и Вторая, и Третья книги рассказов, дает определенный материал для размышлений о том, что было «смыслом искусства» в жизни и творчестве этого универсального художника – поэта, писателя и композитора, которого недавно назвали личностью «поистине ренессансного масштаба»². Художественная организация прозаического произведения такого художника, как Кузмин, тем более сборника прозы, композиция которого не может быть случайной, особенно интересна в плане названной проблемы. В прозе Кузмина бытовой, событийный план встречается с планом изощренной сюжетной разработки – правда быта



как бы встречается с другой правдой – правдой искусства, особым образом овладевающей жизнью и открывающей себя в прозаической реальности³.

Искушенному читателю очевидна мастерская «сделанность» и одновременно органичность, изящная простота кузминской прозы, сознательное использование приемов сюжетности, жанровых форм, композиционное построение каждого рассказа, отсылающее к очень разным стилевым и стилистическим формам авантюрно-плутовского, эпистолярного жанра XVIII в., эллинистической прозы, новеллистической и романной формы. Таким образом, в художественной плоти этих произведений, обладающих конкретной сюжетностью, всегда присутствует рефлексия над миром практик искусства, духовного опыта прошлых эпох – мир Кузмина живет аллюзиями на большой мир стилей разных веков искусства, культуры далекого и недавнего прошлого.

Именно таким образом возникает стилевое единство первого сборника рассказов Кузмина, в котором осязаемая эстетическая дистанция к форме и материалу создает атмосферу легкой иронии. В связи с этим нужно сразу отметить, что эта ирония, тонко указывая границы используемых форм художественного сознания, оказывается связана и с более глубокими задачами эстетической или, как часто думали, просто эстетской «игры» Кузмина. Так называемое «эстетство» Кузмина само по себе не есть нечто пустое, оно говорит об очень серьезных вещах, и «просто красоты» у Кузмина, по-видимому, не бывает.

Самый поверхностный взгляд на сюжеты первого сборника рассказов Кузмина схватывает, что в каждом из них искусство в той или иной форме, прямо или косвенно играет существенную роль. Приобщение героя романа «Крылья» к искусству позволяет ему открыть для себя новые возможности жизни. Часто это искусство выступает и как творчество самой жизни: так изображение Панкратия в рассказе «Тень Филлиды», переживание потери любящего человека и рождение чувства любви реализуется в стихах, но и в реальной смерти Филлиды, причем ни Филлида, ни Панкратий, решившиеся на самое страшное, не могут быть вполне ответственны за то, что произошло. Аналогична в этом плане и переписка Анны Мейер с воображаемым возлюбленным, или эпистолярная фантазия рождения ребенка от неверного любовника, или жизнь и казнь разбойника, экзистенциально отразившаяся в



жизни и казни Флора. Разыгрываемый молодыми героями новеллы «Кушетка тети Сони» домашний спектакль помимо их воли меняет судьбы всех героев произведения.

Безродный подросток Эме Лебёф, забывая о планах женитьбы и будучи соблазнен ветреной Луизой, следует за ней и становится авантюристом. Переступая границы заданной ему судьбы, выступая в новых жизненных ролях, он открывает другие возможности своего существования. Жизнь предстает здесь как искусство, выводящее за границы нормативных представлений о человеческом существовании.

Этот сквозной для всех произведений книги мотив выхода за пределы различных заданностей, навязанных герою обстоятельствами, уже на фабульном уровне придает сборнику внутреннее единство, связанное с сюжетной разработкой различных вариантов перехода границ представлений о нормах социальной, моральной и гендерной идентичности человека. Можно предположить, что сюжеты книги, представляющие собой определенный набор вариантов иных форм жизни личности, допустимо рассматривать как ряд художественных масок автора, позволяющих как бы творчески разыграть, опробовать возможности перехода границ, заданных культурой. В жизни это, несомненно, было отличительным способом существования Михаила Кузмина, выделявшегося на фоне поэтов и художников эпохи, создававших свои формы быта и общения, свой образ жизни. Жизнетворчество Кузмина в мире масок искусства позволяло ему выходить и за эти его бросавшиеся всем в глаза даже чисто внешние формы поведения. В сфере масок искусства он мог быть еще более искренним – универсально реализовать потребность практического и духовного освобождения: в искусстве он обретает полноту жизни, невозможную в рамках общественных практик поведения. Здесь можно было моделировать разные формы идентичности личности, но едва ли не во всех случаях созданный на страницах сборника мир искусства является не только миром личного житнетворчества писателя Кузмина. На наш взгляд, все его герои – фигуры конкретных жизненных миров – житнетворцы, потенциальные художники, они или сами творят свою жизнь, или являются участниками свободного творчества жизни.

Проза Кузмина отличается от его поэзии существенно большей конкретизированностью и детализацией, повествовательной развернутостью фабулы и бытовых аспектов, неоднородностью словесно-речевого и предметного планов, описательностью. Но все это не делает ее более прозрачной, анализ смысловых рядов в ее образности требует отнюдь не меньших усилий, чем анализ его поэзии, потому что персонажи и их конкретные жизненные ситуации – это маски ни в коем случае не только биографического автора, но и маски широко понятого человека – чело-

века в его истинных творческих возможностях, принадлежащих не только данному персонажу, но большому миру духовной, художественной творческой культуры в целом. Фигура каждого персонажа строится в этой универсальной раме большой культуры, которая преломляется в стилях, сюжетах, повествовательных практиках искусства разных эпох.

В данной статье мы ограничимся попыткой рассмотрения смысла композиции «Первой книги рассказов» М. Кузмина в аспекте того смыслового центра, который образуется на уровне сюжетно-композиционного единства книги, предполагающего у Кузмина особые отношения между бытом и искусством, чувственным и духовным началами, а также затрагивает проблему полноты смысла человеческого существования. Но на уровне избранных в произведении сборника сознания героев это не только и не столько полнота смысла, сколько проблема полноты самой жизни. Заметим, это разные вещи, которые параллельны отношениям между искусством и жизнью.

Так понятый смысловой, а может быть, и стилиевой центр сборника, объединяющий в себе стилистически и чисто содержательно чрезвычайно разные произведения, можно усмотреть в первом же его тексте – маленьком романе «Приключения Эме Лебёфа», особым образом соотношенном с последним, не случайно завершающим композицию сборника романом «Крылья», написанным раньше. Оба создают содержательную раму для остальных произведений, и эта рама организует смысловое целое сборника, которое особым, кузминским, способом задается уже его романым началом. Сосредоточивая в этой работе наше внимание на романе «Приключения Эме Лебёфа» в качестве текста, задающего смысловые параметры структуры художественного единства сборника, мы выделяем в нем двойственную структуру образного мира: уровень событийного, бытового ряда и сознания героя и уровень отдельной, как бы потусторонней по отношению к чувственно данному миру сюжетной разработки, нацеленной на постижение духовных основ человеческого существования. В этой структуре взаимодействие двух обладающих для Кузмина истинностью начал указывает путь к новой возможной целостности – целостности истинной полноты жизни.

В романе появляется герой, в некотором роде близкий героям остальных произведений книги. Эме – тип простака, «простая душа», способная принимать реальность мира, в котором она живет и с проблемами которого вполне справляется, так как Эме органически-непосредственно живет тем, что предлагает ему жизнь, он как будто не знает конфликта с миром и с самим собой, он принадлежит реальности этого мира. То, чем он живет, – интересы и возможности этого мира, социальные границы, а также моральные принципы. На самом деле они его не интересуют, Эме



– практик, он руководствуется не принципами, а непосредственно данным – желаниями и интересами. Подлинный фундамент его жизни – его чувственность, и на этом уровне он един с миром как единством чувственного порядка, в которое он включен. Чувственность, чувственные желания в маленьком романе Кузмина – есть реальный закон и истина жизни, ее подлинность, и герой, живущий в ладу с этим законом, обладает наивной, не искусственной грацией органической жизни. На эту особенность мышления М. Кузмина указала Л. Д. Зиновьева-Аннибал в письме к М. М. Замятиной от 5 июня 1906 г.: «...Кузмин <...> глубокий философ. Я его определяю как ангела-хранителя Майи – покровы цветного мира, как единственно данного, любящего „эти хрупкие вещи“ просто за хрупкость их. И что же было бы с жизнью, если бы никто не любил бы ее покорно благословляющею любовью, готовой пассивною волею и на любовь и на смерть?»⁴

Чувственно воспринимаемое – это, действительно, «единственно данное», данное непосредственно – в отличие от умопостигаемого, от «принципов», моральных устоев. Не случайно Кузмина привлекают простые люди, живущие не идеей, а традиционным укладом, не бунтующие, не ищущие другого, а принимающие испокон веков заведенный порядок⁵. Мысль о приятии мира и судьбы как спасительное отношение к жизни и альтернатива самоубийству формулируется М. Кузминым в период работы над романом; 6 августа 1906 г. он пишет в своем дневнике: «Все весело принять – и бедность, и долги, и неплатеж, и даже бегство (как Вагнер), скажем, тюрьму <...> В возбуждении я перечитывал планы “Aimé Le Voef”. Завтра же писать!»⁶

Кузминское «религиозно-благоговеющее отношение к миру»⁷, способность принимать и любить естественное течение жизни, конкретную чувственную реальность – это не бездумное растворение в наличном бытии, но это еще и обладание дистанцией к этому бытию и самому себе, и как раз такая любовь и такая дистанция делают человека художником. В данном случае все решает чувственное восприятие Эме-рассказчика – его отличает способность видеть краски, формы, оттенки, звуки, детали – не без иронии автор заставляет его фиксировать в своем рассказе полные жизни конкретные картины, как это может делать художник: «Были уже сумерки и заря бледнела за липами, тогда как над прудом уже серебрился месяц, и гуси, еще не загнанные домой, громкими криками отвечали нашей резвости» (9). Тут все в живом, непосредственном единстве – и сумерки, и заря, и липы, и серебриющийся месяц, и гуси, участвующие в детской игре, и – все в одном ритме одного предложения. Замечательно первое предложение романа, составляющее первый абзац большого повествования Эме: «Принимая слабительное по вечерам, m-me де-Томбель в эти дни выходила только вечером, почему я весьма

удивился, когда, проходя в два часа после обеда мимо ее дома, я увидел ее не только гуляющей по саду, но уже и в туалете» (3). Оно сигнализирует не только об авторской иронии, но и о соответствующей способности героя быть глубоко причастным реальности во всех ее бытовых подробностях, принимать ее и схватывать и легко увязывать любые детали чувственного мира в единый образ. Но эта способность предполагает и возможность творческой дистанции к жизни, и потенциальную способность по-своему творить свою жизнь в соответствии с возможностями своей натуры.

По сюжету эрос, приобретение нового чувственного опыта активизирует в нем реакцию на границы бытового круга его жизни: «Всю жизнь думать о товаре, о покупателях, весь день, да еще такой жаркий, сидеть в темной лавке, ничего не видеть, никуда не ездить, поневоле расстроиться и обмолвишься грубым словом» (9). Эме, перейдя благодаря эротическому приключению границу своего бытового опыта, обнаруживает в себе желание отдаться миру в его полноте – как желание счастья. В первом предложении второй части книги с эмоциональной экспрессией говорится о таком счастье – отдаться жизни без преград и без оглядки: «О дороги, обсаженные березами, осенние, ясные дали, новые лица, встречи, приезд поздно вечером, отъезд светлым утром, веселый рожок возницы, деревни, кудрявые пестрые рощи, монастыри, целый день и вечер и ночь видеть и слышать того, кто всего дороже, – какое это могло бы быть счастье, какая радость, если бы я не ехал как слуга, хлопотал о лошадях, ужинал на кухне, спал в конюшне, не смел ни поцеловать, ни нежно поговорить с моей Луизой, которая к тому же жаловалась всю дорогу на головную боль» (16).

Так начинаются приключения раздвижения рамок бытового опыта. Каждое из них – выход в авантюрное пространство непредсказуемых происшествий и переживаний, требующих спонтанной реакции человека на все новые обстоятельства. При этом моральный смысл поступков не тревожит героя, главной ценностью для него является личная жизнь.

Изображение жизни в стилистике французского и английского рококо, используемое Кузминым в этом произведении, предполагает соотношение двух уровней существования человека: это уровень личных переживаний – то захватывающих страстей, то легкомысленных удовольствий, и это уровень социальных установлений, моральных норм и приличий. Структура образа в искусстве рококо была связана с новой оценкой личного, индивидуального начала в ситуации кризиса традиционной культуры в XVIII в.: авторитет индивидуальности в культуре существенно возрастает, авторитет социальных норм снижается; частные интересы, по старым меркам низкие, любовные, чувственные потребности заявляют о своем праве на общественное признание, принципы долга и морали – внешне



соблюдаются, но кажутся старомодными и ненадежными. Так переплетаются и подменяют друг друга страстность и легкомыслие, любовь и игра в любовь, подлинность и декорация.

Построение романа об Эме Лебёфе как будто полностью сосредоточено на перипетиях рассказываемых героем внешних событий. Авантюрный сюжет во многом аналогичен сюжетам плутовского романа, но членение романа на части указывает на определенное внутреннее развитие, которое проходит герой, так как приключения первой, второй, третьей и четвертой частей существенно отличаются по своему характеру.

В первой части Эме, соблазненный Луизой, решает бежать с ней в Париж, тем самым выходя из замкнутого круга устойчивой жизни, ограниченной бытовыми заданностями.

Во второй части романа у Эме открываются глаза на обман возлюбленной и на парижские нравы. В отчаянии он помышляет о самоубийстве, от которого его спасает влюбленный в него сын герцога (Франсуа), вместе с которым, совершив преступление, они бегут в Италию.

В третьей части сюжет приобретает черты классической пикарески, Эме и Франсуа, связавшись с двумя авантюристками, промышляют жульнической игрой в карты и выдают себя за родственников графов Гоцци. Полиция приходит их арестовать, а в возникшей потасовке Эме совершает убийство и, переодевшись в женское платье, бежит. Как женщину его похищают и доставляют в мужской монастырь для утех одного монаха. Бежав из монастыря, он становится гондольером. Однажды, когда его гондола начинает тонуть, он спасается, бросая пассажиров и перепрыгивая в другую гондолу, попадая таким образом в общество двух ясновидящих женщин, становится учеником Амброзиуса Скальпарокка, изобретателя перпетуум мобиле и мага. После гибели Амброзиуса он отправляется вместо него и под именем учителя по приглашению одного герцога в Германию в качестве астролога и советника.

В четвертой части изображается новый этап жизни героя. Эме представляется при дворе немецкого герцога создателем чудодейственного эликсира провидца. Он ведет себя как умный царедворец. Принцесса Амалия и принц Филипп влюблены в него, ему удается, прислушиваясь к сплетням прислуги и пользуясь магическими книгами, давать удачные предсказания. Для него открывается путь восхождения к вершинам власти, перспективы государственной деятельности, подобные тем, что получил Гёте при дворе молодого герцога Карла Августа Саксен-Веймарского, однако из-за происков врагов при дворе он вынужден бежать. На этом текст обрывается, фабульно роман не завершен.

В целом, в движении сюжета от первой к четвертой части прослеживается определенная линия развития и созревания личности героя от состояния стихийного приобретения нового опыта

в постижении людей, новых аспектов действительности к главному – познанию самого себя. Последний эпизод фиксирует именно этот итог изображенного пути героя как самопознания и подтверждает догадки читателя о смысле целого. В этом эпизоде молодой человек «с блестящими глазами» развивает перед ним «утопические мечты о равенстве, свободе, братстве, грядущих великих событиях» (85). Разумеется, в этом эпизоде можно усмотреть проявления идеологии общественных движений в России эпохи первой русской революции, актуальных для времени написания романа и очевидно соотносимых с идеями Французской революции. Однако Кузмин ставит вопрос в ином ключе. Юноша получает дипломатичный ответ все понимающего придворного: «Да, я знаю ваше дело, оно будет исполнено, но ваши слова меня живейше интересуют; вы говорите, что это мечты целой массы людей, которые готовы действовать не для своего только освобождения», за которым следует диалог:

« – Мы освободим мир!

– Освободите от чего? меня, например.

– От тиранов, – воскликнул мальчик, краснея.

– Но ведь предрассудки, приличия, наши чувства, наконец, более жестокие тираны, чем венценосцы. Как поется:

“Любовь – тиран сильнейший всех царей. – Любовь смиряет гордого Самсона”» (85).

Вопрос, который задает Эме в ответ на реплику мальчика «Мы освободим мир», адресован им не только мальчику, но и самому себе: «Освободите от чего? меня, например», и, возражая мальчику, он отвечает одновременно самому себе, что более жестокими тиранами, чем венценосцы, являются предрассудки и приличия и «наши чувства», цитируя слова песни о тиранической власти над человеком любви.

Таким образом, итогом приключений героя этого плутовского романа становится познание власти, с одной стороны, предрассудков и приличий – т. е. власти заданных моделей «готового», господствующего сознания, с другой стороны, власти чувственности, любви – того иррационального жизненного начала, которое противостоит сознанию и не может быть изменено или отменено и, как уже говорилось, предстает как нечто истинное и подлинное в мире «предрассудков и приличий».

Соблазненный девушкой, Эме выпал из мира законопослушной жизни и приличий и оказался под властью чувственного начала – его собственной чувственности, а также чувственности других персонажей. Окружающие осаждают Эме своими страстями и увлекают за собой на путь преступлений против «предрассудков и приличий». Имя заглавного героя Эме Лебёф Кузмин пишет в дневниках как *Aimé Leboeuf* и *Aimé Le Boeuf*. *Le Boeuf* по-нидерландски означает «плут», «мошеник», и, таким образом, учитывая регулярное в это время чтение Кузминым романов, в том числе голландских, имя героя может быть прочитано как



«любимый плут». Это прямое указание на пикареску с ее героем, подверженным страстям – будь то социальный успех или любовные желания.

Любовные авантюры героя, однако, не являются плодом только его личной страсти, по сути, он совсем мало инициативен в них, гораздо больше его жаждут другие – мужчины и женщины, страдающие от его едва ли не безучастности. Миром правит эрос, Эме тоже ему подвластен, но он способен также и наблюдать за тем, как под этой властью страдают окружающие, и – ускользать. Так, эпизод, в котором его, симпатично заснувшего в ожидании любовного приключения, соблазняет Луиза, способствует тому, чтобы избежать уготованного ему брака с мадемуазель Бланш и вырваться из пут быта и брака в Париж. Стоит обратить внимание и на двусмысленную сцену, в которой Эме во время игры с девушками в жмурки получает записку от Луизы и пытается ее прочитать: «...но при неверном свете луны не мог разобрать слова небрежных тонких строк. “Попались, господин Эме! Вот где настигла Вас...”» (10). Фраза «Попались, господин Эме!» – естественно читается как первая фраза из письма Луизы, и лишь только через три строчки читатель понимает, что это слова Розы Бажо в игре. Эме, действительно, «попался» – не только Розе, но и в сети Луизы и невольно – всех последующих любовных приключений. Но он всякий раз именно «попадает», а не ловит сам. Если проследить, каким образом Эме так «попадает» снова, то увидим, что следующим по фабуле «соблазнителем» является влюбленный в него Франсуа, увлекающий Эме в сети своих авантур; едва избежав ареста, переодетый в женскую одежду Эме снова «попался» – стал жертвой страсти монаха. Став гонольером, он переживает какие-то любовные приключения, а затем уже волею судьбы оказывается добычей двух женщин. В Германии он становится объектом страсти принца и принцессы.

Эме способен совершать и решительные, вполне спонтанные поступки, определяющие его судьбу: бегство с Луизой, участие в аванюре Франсуа, убийство Иеронимо, прыжок из тонущей гондолы в соседнюю лодку и сцена, в которой он выдает себя за Амброзио. Все это поступки свободного человека и, за исключением бегства в Париж, вызваны не любовной страстью, это поступки человека, который хочет счастья, но не задумывается о том, в чем оно состоит. Для него счастье – свободно жить в контакте с миром, отдаваться чувственным побуждениям, в том числе «забыв стыдливость и любовь к ближнему» (57). Как и в испанском плутовском романе, им играет и владеет фортуна, Эме, не задумываясь, делает то, что предлагает жизнь, пользуется ее «дарами», благами, приобретает и теряет. Но в итоге это оказывается и путем познания – такая свобода позволяет ему, как ни парадоксально, духовно развиваться, испытывать и познавать то, что обе-

щает дать платоновский Эрот – посредник между смертными и богами.

Но это уже уровень сюжетной разработки. Развитие Эме – его путь к мудрости, а тем самым и к истинной красоте, и к философии. Плутовской роман Кузмина, использующего сюжетные формы плутовского романа XVIII в., напоминает и классическую концепцию испанского плутовского романа XVII в., но путь героя здесь – не связанное с житейскими поражениями религиозное отречение, не отказ от земного счастья, а путь к свободе от принуждений и познанию того, что скрывает в своей глубине эрос: стремление к красоте и мудрости. Это позволяет рассматривать произведение Кузмина не только как плутовской роман, но и как воспитательный роман в форме романа плутовского, на что указывает ряд деталей, отсылающих читателя к совсем другому литературному ряду и другим эстетическим принципам.

Перейдя к сюжетной разработке фабульной истории, следует обратить внимание на непонятную, с оттенком раздражения, запись Кузмина в дневнике 28 июня 1906 г. – времени работы над романом: «В<альтер> Ф<едорович> сказал про меня, что это не XVIII в., а Тик и Новалис»⁹. Нам неизвестно конкретное содержание этой дискуссии Кузмина и Нувеля, имена Тика и Новалиса плохо вписываются в круг литературно-эстетических интересов Кузмина, назвавшего Новалиса в числе авторов, которых он недолюбливает, но отдельные мотивы романа вполне могут отсылать нас к эстетической и поэтологической концепции романтического воспитательного романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген».

Так, встреча с первой возлюбленной связана у Кузмина с мотивами ожидания и вышеупомянутого сна – первая часть романа Новалиса названа «Ожидание» (Erwartung), и сам сон здесь должен быть понят тоже уже как это ожидание. Сон о голубом цветке – последней цели и смысле жизни художника – предвещает все последующее в романе и выводит к более универсальным смыслам произведения. Значение сна в ожидании первого приключения у Кузмина не может быть случайным: в момент разрыва отношений с Луизой Эме в отчаянии воскликнет: «Луиза, Луиза, а мой сон в ожидании Вас?» (22). Следует обратить внимание и на то, что свой пророческий сон будущий поэт у Новалиса видит в совершенно бытовой обстановке в доме родителей, которая указывает на устойчивость быта, имеющего, однако, скрытый поэтический потенциал высшей жизни. Пробужденные «сном» любовного приключения мечты героя о других возможностях жизни у Кузмина уводят его прочь от бытовой замкнутости в большой мир приключений, которые в конечном итоге ведут к постижению иных возможностей бытия и «сверхцелям» эроса, по Платону, выводящим за пределы чувственной страсти.

В романе Кузмина, как и у Новалиса, за сном следует путешествие, и этот «роман дороги», у



Новалиса символически изображающий ступени познания мира и искусства, в авантюрах Эме Лебёфа получает легко ироническое отражение – герой находится в процессе восхождения к истинному смыслу любви, философии и, возможно, искусства. Повествование Эме с самого начала обнаруживает способность героя к поэтическому видению чувственной плоти мира – у Новалиса и ранних немецких романтиков чувственное переживание глубоко связано с духовным постижением. Можно предположить, что Эме находится на пути к осознанию этого, и что эта возможность входила в замысел Кузмина. Замечание Кузмина о своей близкой этому комплексу особенности восприятия вещного мира – «Я не могу не чувствовать души неодушевленных вещей»¹⁰ – переключается еще и с романтическим мистическим чувством, свойственным поэтике искусства повествования Людвиг Тика, и конкретно – с новалисовской концепцией магического идеализма.

На ироническое отражение этой романтической утопии, представленной в романе «Генрих фон Офтердинген», указывает мотив пробуждения магических способностей человека и совершенствования мира, о котором здесь могла идти речь: Эме Лебёф – не просто герой плутовского романа, он еще и потенциальный художник, задачей которого могло бы быть и художническое (как у Новалиса, а затем и в русском символизме) преобразование материального мира. Эме становится учеником и «заместителем» Амбросиуса, сделавшего, по словам учителя, «шаги к великому *Perpetuum Mobile*» и создавшего «внешность уже будущего совершенства» (64). Ему помогают ясновидящие, которых он погружает в «магический сон, во время которого, как известно, ...остряются человеческие способности» (64); пользуясь их ясновидением, Амбросиус делает предсказания и дает ответы на всевозможные вопросы. Этим занимается потом и Эме при дворе немецкого герцога: подслушав разговор прислуги, он удачно предсказывает рождение у молодого герцога сына, а принцессе обещает эликсир вечной молодости.

Формулировка Амбросиуса «внешность... будущего совершенства» может быть соотнесена и с раннеромантической корреляцией конечного и бесконечного, и с собственно кузминской поэтикой этого плутовского и одновременно воспитательного романа. Сюжетное движение романного целого от быта к авантюристике, от внешних событий к более глубокому содержанию указывает на повествовательные формы немецкой раннеромантической композиции образа – относительная простота событийного, собственно фабульного ряда, у Людвиг Тика сочетается с изощренной его стилистической разработкой в духе романтического мистического чувства, устремленного к переживанию бесконечного в конечном. Двуплановость повествования¹¹ в романтической культуре, легко воспринимавшаяся романтически настроенным читателем и не менее легко

ощущаемая читателем современным, у Кузмина оборачивается эстетической зашифрованностью, позволяющей избежать прямолинейной стилизации или столь же прямолинейного пародирования.

Кузминская ирония в данном случае говорит не об отрицательном отношении к иенским романтикам; подчеркивая утопичность практических претензий раннего романтизма, она, почти в полном согласии с духом романтической иронии, указывает на достоинство идей, рождающихся в бытовой реальности, но выводящих за пределы бытового сознания. По этому принципу Кузмин использует в романе символические значения имен, создающие свою систему расширения смысла бытового мотива или образа в романе. Такую роль играет значение имен главного героя (Жан, Эме, Улисс, Варфоломей, а также многоговорящее имя Амбросиус) и других персонажей, что содержательно показано в диссертации И. В. Антипиной¹², указавшей, в частности, что все имена героя указывают на мотив странничества. Одно из имен Эме – Улисс (как известно, это латинизированная форма имени Одиссея) – явно указывает на мотив героического странничества, сказочных приключений, а также мудрости и в итоге – обретения родины, трона и торжества над соперниками. Отметим также, что имя Варфоломей – имя св. апостола – может также указывать на его отца (Фалмай)¹³, а тем самым и на одного из Птолемея, возможно, на великого александрийского астронома, математика, разностороннего ученого.

Имя Лебёф представляет собой некоторый «ребус». Выше было отмечено два написания этого имени автором романа – по-французски: *Leboeuf* и по-нидерландски *Voef* – «плут», что непосредственно указывает на героя пикарески. Но И. В. Антипина берет французское *Voef* – по-русски это «бык» – и интерпретирует его, связывая с мотивом богов, в том числе верховных, ссылаясь на мифологический мотив соединения различных стихий и преодоления противоположностей, проецируя это еще и на символистскую идею создания Святой Плоти¹⁴. Однако в этом случае нельзя пренебречь и тем, что в древних мифах бык как зооморфное воплощение Зевса, в отличие от плута, – безусловный победитель множества врагов, мог, подобно герою плутовского романа, а в мифе – трикстера – являться в разных воплощениях (лебедь, змей, дождь, Минотавр). Но, как и его мифологический двойник Загрей, считавшийся сыном Зевса критского, он к тому же и ипостась Диониса, растерзанного титанами, которых Зевс в конце концов сбросил в Тартар.

И. В. Антипина связывает двуплановость каждого мотива в романах Кузмина со стилизацией, но показывает, что «в стилизуемом плане он [мотив] существует в рамках традиции стилизуемого жанра и может рассматриваться в соотношении с ним, а в плане стилизующем получает принципиально новое значение, обусловленное уже собственной эстетической концепцией пи-



сателя»¹⁵. Вопрос о функциях стилизации в творчестве Кузмина заставляет задуматься о том, насколько этот прием действительно может считаться приемом стилизации, так как использование стилизованных форм, восходящих к другим культурам и иным формам понимания человека, вносит в мотив или образ героя существенные для Кузмина смысловые аспекты, указывающие на невозможность сведения человеческого существования к моделям понимания и оценки, имеющим хождение в актуальном сознании эпохи. Эта концепция осуществляется посредством введения в текст произведения больших культурных контекстов, которые включаются в образ, придавая ему новое содержание. Формы искусства прошлого являются проводниками иных смысловых аспектов в пространство художественного содержания произведения. Такая творческая задача писателя все же не укладывается в понятие стилизации.

Кузмин создает систему мотивов, «культурных двойников, дублеров», «подобий»¹⁶, создающую своего рода раму для событийного ряда повествования. В этой раме большого контекста культурного творчества, опыта духовного овладения проблемой человека преодолеваются границы сознания, замкнутого на культурно-исторически обусловленных представлениях и нормах бытия человека. Дух Кузмина – очень серьезная и часто тончайшая ироническая работа с материалом культур прошлого, включающих в произведение опыт эстетического, философского и религиозного познания, не спешащего показать себя непосвященному читателю. Есть все основания предположить, что высказывание Кузмина 1923 г. – «Достижения в искусстве – всегда жизнь, реальная и подлинная, более реальная, чем, может быть, действительность, убедительная и настоящая»¹⁷ – связано с пониманием искусства и человеческого бытия, как оно реализовано уже в поэтике ранних произведений Кузмина, в частности, и в его первой книге рассказов.

Примечания

- 1 См.: Кузмин М. Первая книга рассказов. М.: Скорпион, 1910. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- 2 Панова Л. Сюжет как металитературный ребус: Ми-

хаил Кузмин – забытый провозвестник модернистской прозы // Сюжетология и сюжетография. 2017. № 1. С. 80.

- 3 Напомним знаменитые формулировки Кузмина: «Законы искусства и жизни различны, почти противоположны, разного происхождения. Достижения в искусстве – всегда жизнь, реальная и подлинная, более реальная, чем, может быть, действительность, убедительная и настоящая» (Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 12).
- 4 Цит. по: Комментарии Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина к дневнику М. Кузмина // Кузмин М. Дневник 1905–1907 / предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000. С. 470–471.
- 5 «Мне просто милее люди в сапогах и картузах, гоголющие и суеверные, это не старые лики и не Вандея, а ненависть к прогрессизму, либерализму, интеллигентности и к внешнему виду, к жизни, к лицам носителей этого. Я думаю, это главное» (Кузмин М. Дневник 1905–1907. С. 70).
- 6 Запись в дневнике 3 августа 1906 г. (Кузмин М. Дневник 1905–1907. С. 200–201).
- 7 Шмаков Г. Блок и Кузмин (новые материалы) // Блоковский сборник. II. Тарту, 1972. С. 352.
- 8 См.: Кузмин М. Дневник 1905–1907. С. 155, 201.
- 9 Там же. 28 июня 1906 г. С. 184.
- 10 Там же. 11 сентября 1905 г. С. 40.
- 11 В замечании Кузмина о романе Брюсова «Огненный ангел» Кузмин пишет как будто о своих способах построения образа: «Нам кажется, что мы не ошибемся, предположив за внешней и психологической повестью содержание еще более глубокое и тайное для имеющих уши слышать, но уступим желанию автора, чтобы эта тайна только предполагалась, только веяла, и таинственно углубляла с избытком исполненный всяческого содержания роман» (Кузмин М. Художественная проза «Весов» // Аполлон. 1910. № 9. С. 39).
- 12 См.: Антипина И. Концепция человека в ранней прозе Михаила Кузмина: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2003.
- 13 См.: Православная энциклопедия. Т. 4. М., 2003. С. 706–711.
- 14 См.: Антипина И. Указ. соч. С. 115.
- 15 Там же. С. 153.
- 16 Шмаков Г. Указ. соч. С. 350.
- 17 Кузмин М. Условности. С. 12.

Образец для цитирования:

Сомова С. В. Жизнь в рамках искусства: к проблеме композиционного центра «Первой книги рассказов» Михаила Кузмина // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2019. Т. 19, вып. 1. С. 50–56. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-1-50-56>

Cite this article as:

Somova S. V. Life Within the Framework of Art: On the Problem of the Composition Center of *The First Book of Stories* by Mikhail Kuzmin. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2019, vol. 19, iss. 1, pp. 50–56 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-1-50-56>