

А. Житенев

Воронежский государственный университет

Поэтология чуда в творчестве М. Кузмина¹

В науке о литературе практика описания художественных миров через набор универсалий давно уже стала привычной. Менее распространены опыты реконструкции понятийных рядов, связанных с языками (само)описания — в частности, с языком эссеистики. Между тем решение этой задачи кажется привлекательным хотя бы потому, что позволяет описать логику творческого сознания в его собственных параметрах.

Одним из важнейших понятий, определяющих логику эстетических оценок в критике Кузмина, было понятие «чуда», выполнявшее роль универсальной оценочной категории, призванной служить валоризации искусства в целом и поэзии в частности. Эскизность категориального ряда делает эту универсалию малозаметной в широком контексте «волшебного», «магического», «невероятного» и т. п. В то же время и сюжетика художественной прозы, и контекстуальные связи в поэтическом тезаурусе указывают на особый статус «чуда».

Наиболее семантически выделено «чудо» в кузминской художественной прозе. В том или ином ракурсе оно прямо тематизировано в таких текстах, как «Подвиги Великого Александра» (1909), «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (1916), «Римские чудеса» (1922), «Златое небо (Жизнь Публия Вергилия Марона, Мантуанского Кудесника)» (1923). Во всех этих примерах чудо — категория сюжета по преимуществу.

В этой связи кажется уместным вспомнить различение чуда и события как повествовательных моделей, предложенное Ю. Н. Шатиным: чудо континуально, поскольку не выводимо из причин-

но-следственной цепи, событие дискретно и делимо на мотивы; чудо предполагает свидетельство и существует вне любой иерархии, в то время как событие комментируется повествователем; чудо всегда есть «выход за пределы экзотерического языка», в то время как событие допускает возможность понимания. В то же время, как отмечал ученый, литература Нового времени «допускает изображение чуда как события и события как чуда».²

Этот последний момент, кажется, особенно интригует Кузмина, поскольку в предисловии к «Чудесной жизни Иосифа Бальзамо» он рассуждает о чудесном как об особой модальности повествования, которая дезориентирует читателя: «У Чарльса Диккенса, в прекрасном, но мало известном романе “Наш общий друг”, мистер Бофин, читая биографии Плутарха Херонейского, испытывает разнообразные сомнения: то он верит всему написанному, то ничему не верит, то дарит своим доверием одну половину жизнеописания, причем не знает, которой отдать предпочтение».³ И в романе об Александре, и в романе о Калиостро двоение «чудесного» между полюсами трюка и сверхъестественного часто повторяется, что позволяет видеть в чуде у Кузмина не только модель сюжетопорождения, но и одну из поэтологических и мироописательных категорий. В близком контексте о чуде у Кузмина рассуждают Н. А. Богомолов и Дж. Малмстад: «Если в романе о Калиостро речь шла прежде всего о том, как великий чудесник, изменяя своему долгу, теряет магическую силу, то в романе о Вергилии и в “Римских чудесах”, насколько мы можем судить, речь шла прежде всего о возможности чуда как таковой, о мире, где чудесное находится всегда рядом с повседневным, и тем самым для человека всегда открыт выход в иную реальность».⁴

Ж. Ле Гофф, характеризуя семантику чудесного в Средневековье, отмечал, что один самых важных вопросов, связанных с осмыслением *mirabilis, magicus, miraculosus*, — это вопрос о роли чудесного: «Даже описав чудесное, <...> мы не придем к верным выводам, если не попытаемся узнать, почему оно появилось и произошло, чему оно служило и какой запрос удовлетворяло».⁵ У Кузмина, если опираться на его романную прозу, главная функция чудесного — это проблематизация границ — бытия, восприятия, субъекта. В определенном смысле сюжетную логику книг об Александре и Калиостро можно исчерпать ссылкой на поиск и преодоление пределов доступ-

ного «кудеснику». В романе об Александре этот поиск связан со стремлением достичь последнего предела, «края земли», границы земного и потустороннего: «И дальше шли, дивясь чудесам, грифонам, немым племенам, полусобакам, одноглазому тигру <...>. И из теплого тумана нежные, но строгие голоса пели: “Остановись, король, остановись”. Но Александр внятно в тишине произнес: “Хочу видеть край земли!”».⁶

Разумеется, не стоит сбрасывать со счетов и обыденное употребление слова — например, в дневниках, где в записях одного лишь 1921 года можно найти «чудесный день», «чудесную погоду», «чудесную свинину», «чудный чай» и «чудесные гренки». И все же «чудо» — не рядовое слово и совсем не случайно ценимых им художников Кузмин именуется «кудесниками». С чудом у Кузмина связаны совершенная органика и невероятные природные дары, внезапность обретения гармонии и формальной цельности, снятие границ между искусством и жизнью, проблематизация невозможного, предвидение, пророчество, опережение времени искусством. Каждый из этих аспектов стоит охарактеризовать отдельно.

Итак, во-первых, чудо у Кузмина — это совершенная органика, эстетическая выразительность, «грация» тела.⁷ О чудесном как витальном и телесном заходит речь в «Крыльях»: «Люди ходят, как слепые, как мертвые, когда они могли бы создать пламеннейшую жизнь, где все наслаждение было бы так обострено, будто вы только что родились и сейчас умрете. <...> Чудеса вокруг нас на каждом шагу: есть мускулы, связки в человеческом теле, которых невозможно без трепета видеть!»⁸ Отметим, что чудо здесь связано с интенсивностью переживания («пламеннейшая жизнь»), временной сжатостью («будто вы только что родились и сейчас умрете») и способностью прозревать скрытое («ходят, как слепые, как мертвые»). Важнейшие субъективные признаки чуда — эпифаничность, предельность, «точечность». При этом мысль о возможности воспринимать мир как чудесный связывается Кузминым с влюбленностью: «Конкретно я вспоминал о Сомове, но под этим предлогом тихо, тепло и весело вскипали надежды, силы, чувства, прозрачные и умиротворенные, и чудесная жизнь, каждый поворот которой волшебен, если у нее центр — любовь».⁹

Эти основания восприятия чуда у Кузмина кажется правомерным конкретизировать на фоне рассуждений о чуде в современной

ему философии. Г. К. Фрумкин, типологизируя разные подходы к концептуализации чуда, отмечает, что наиболее распространенными в начале XX века были четыре варианта: «Генетическая интерпретация, объясняющая чудо как результат вмешательства сверхъестественных сил; нормативная интерпретация, определяющая чудо как нарушение естественных закономерностей (законов природы); экзистенциальная интерпретация, истолковывающая как чудесные любые события или совпадения событий, обладающие особой значимостью для человеческой жизни. Все три интерпретации имеют тенденцию к вырождению в четвертую — психологическую интерпретацию, поскольку культурная действенность первых трех толкований зависит от готовности или склонности человека применять их».¹⁰

В этом наборе возможностей особое место принадлежит христианской традиции, в рамках которой чудесное выражает связь всего сущего с его первоисточником. В этой концепции чудо не столько нарушает порядок вещей, сколько делает его зримым; мир в целом чудесен, но это не всегда и не всем открыто — для этого требуется определенное очищение восприятия; невероятность чуда — не само собой разумеющаяся, а, наоборот, очень специфичная, предельная его характеристика. В качестве наиболее показательного примера Г. К. Фрумкин указывает на точку зрения П. А. Флоренского: «Если <...> вещь, как нечто самостоятельное, становится прозрачной и мы сквозь прозрачную оболочку усматриваем действующую в ней силу Благоего, то это восприятие существующего <...> можно назвать восприятием чуда, <...> а самое явление, поскольку и лишь поскольку оно так воспринимается, — чудом <...>. Если же мы начинаем смотреть на мир всегда или почти всегда именно таким образом, <...> мы в нем усматриваем вечное чудо Божие».¹¹

Субъективация и психологизация чуда, в тенденции сводящая его к способности видеть чудо там, где другие его не видят, трактуется здесь как способность прозревать сакральное и сохранять связь с ним. Она требует от субъекта особой восприимчивости — эстетической, в частности. Эта логика прослеживается в рассуждениях В. В. Вейдле, относимых к более позднему времени, но сохраняющего связь с эпохой серебряного века: «Положительно определить установленную Китсом Способность можно, сказав, что она состоит

в умении видеть мир чудесным, в умении различать чудесное. <...> Творческое усилие поэта, художника <...> должно было отныне прежде всего быть направленным на то, чтобы в этом чудесном мире жить, воздухом его дышать...»¹²

Точки пересечения с пониманием чуда у Флоренского и у Кузмина, кажется, очевидны: чудо субстанциально, вся реальность насквозь чудесна, хотя внятно это не каждому. Но очевидно и то, что у Кузмина воспроизведена только внешняя форма этого рассуждения: да, чудо делает мир прозрачным, но открывается в нем не сакральное, а природа вещей; да, чудо указывает на первопричину бытия, но это любовь, а не Бог; да, чудо связано с субъектом восприятия, но это субъект интенсивного переживания, а вовсе не верующий. В этом смысле в оценке чуда Кузмин ближе к В. В. Вейдле с его сближением восприимчивости к чуду и эстетической восприимчивости, чем к Флоренскому. Характерно, что в поэзии Кузмина (см. материалы конкорданса¹³) субъективная природа чудесного имеет устойчивую соотношенность с образом сердца:

Чуда чудотворец чающий,
Таинственное, божественное,
Слабое, родное, простейшее
Сердце!¹⁴

Над заштопанным неводом
Наклонился Андрей.
Читаем в затворенной комнате,
Сердце ждет чудес¹⁵

Так ждало сердце завтрашних чудес,
Отдав озерам
Привольной жизни тщетные мечты!¹⁶ и т. д.

В «Дневнике» 1921 года «вера в чудо» характерным образом соотносится больше с верой «в человеческие неисследованные силы», чем верой «в святых».¹⁷ Это прежде всего силы, связанные с невероятной природной одаренностью, о которой заходит речь, например, в рассуждениях о Л. В. Собинове: «У Л. Собинова драгоценнейшим свойством <...> является колдовская индивидуальность голоса <...> Словами, конечно, не передашь впечатления от полного, сладостного, какого-то трансцендентального, почти уже поту-

стороннего звука».¹⁸ Близким образом создается у Кузмина портрет Казарозы, в котором с чудесным соотносится неопределимость феномена: «Экзотическое создание. <...> И что важнее всего — это то, что она была очень “сама по себе”, очень незаменима. А что может быть высшей похвалой для человека» (450–451).

Такая одаренность, по Кузмину, органичнее связывается с искусством цирка, соединяющем «импровизацию, и чудесность, и таинственность», чем с театром. Типологизируя разные виды зрелищ в цирке, Кузмин особо отмечает «явления чудесные», отмечая, что усиление именно этого аспекта способно придать цирку новый стимул для развития: «Скорее можно было бы расширить разряд феноменальных выступлений, введя виртуозов, техника которых явно сверхчеловечна, — например, скрипач, видом, репутацией и виртуозностью похожий на Паганини <...>. Или певица с головокружительной колоратурой» (534).

Эпитеты «органическое», «физическое», «природное» — одни из самых частотных спутников «чудесного», и для Кузмина любое из этих слов — высокая похвала. «Органичность» упоминается, например, в эссе о Лидии Ивановой: «У нее, в ее таланте, в ее существе так много было органического, природного, приемлющего, что как будто гармонично было бы исчезновение ее в природной стихии» (449). «Органичность» — одна из побудительных причин обратиться к новому переводу «Илиады»: «Для меня же “Илиада” — живой и простой рассказ о племени и людях, все благородство и “царственность” которых заключается в их органичности, свободе и простоте, как движения полинезийских дикарей» (514).

«Органичность» «чуда» позволяет связать с ним эффект катарсиса — необъяснимый, не выводимый из пережитого опыта. Самый яркий пример такого контекста осмысления чуда возникает в статье о К. А. Сомове: «Смерть — вот чего боится Сомов, откуда его насмешка и отчаяние и опустошенный блеск. Как эта тайна перешла в тайну жизни, свободы и благословения, может быть, неизвестно и самому художнику. <...> Это чудо свершилось и не могло не свершиться» (627).

Во-вторых, «чудо» связано с ситуацией, в которой грань между искусством и бытием становится прозрачной. В рецензии на спектакль Студии Художественного Театра такое совпадение трактуется

как одно из высших художественных достижений: «Возможно такое чудо, когда лица любимого произведения вдруг оживут так точно и ясно, что останутся навеки, и другими себе их нельзя представить, и любишь их или ненавидишь как живых людей» (576).

Смежные контексты связаны у Кузмина с проблематизацией «реального». Так, в работе о Митрохине «чудо» связано со сказочным: «Слово произнесено. Митрохин — сказочник. <...> Но свое, неискоренимое, невытравимое “чудесное дитя”, с которым ни за что художник не расстанется, живет в нем» (466); в работе об А. Франсе чудесное рассматривается как часть фантастического, «небывалого»: «В одном из лучших его романов “Харчевня королевы Пэдок” уже раскрываются пламенные, прозрачные, радужные крылья чудесной музыки “небывалого”» (499).

Устойчивые корреляты «чуда» — радость, связанная с обратимостью разных художественных ролей, и свобода, обнаруживающая условность любых законов и канонов. Тема радости появляется, например, в рассуждениях о театре в статье «О чем пел чайник»: «Чайник пел о том, что есть истинная радость, скромное семейное, доступное в каждом положении счастье, что существует любовь, верность, что добрый пример трогает, растапливает самые черствые сердца, что добродетель легка и радостна» (576). Упоминание о свободе в связи с осмыслением чудесного появляется в статьях Кузмина многократно и, в частности, в рецензии на спектакль «Похищение из Сераля»: «Усилиями, влюбленностью в прекрасное искусство открыта дверь в волшебную, чудесную страну поэзии, высоких, чистых чувств и подвигов, божественного смеха и подлинной свободы...» (599).

Отметим, что Кузмину интересна не только ситуация, в которой искусство перерастает собственные границы, вступая в область житнетворчества, но и обратная ситуация, в которой оно еще только обретает форму. Так, практически в одних и тех же выражениях Кузмин пишет о «человеческой талантливости» интересных ему авторов-дебютантов. Эта тема затронута в рецензии на книгу М. Бамдаса: «У него есть воля, мечтательность и жадность. А голос еще не перешел настолько в поэзию, чтобы оттуда не было возврата» (487). Похожий мотив звучит и в заметке об О. А. Черемшановой: «В данное время для проявления, оформления своих эмоций ей удобнее всего писать

стихи. <...> Может быть, со временем она переменит свое призвание...» (490).

В-третьих, «чудо» у Кузмина соотнесено со способностью художника к предвидению, опережению своего времени. Наиболее отчетлива эта связь в статье об А. Д. Радловой: «Искусство — эмоционально и вещь. Сначала возрасти сумму восприятий и ясновидения — потом ищи средства изобразительности. “Литература” не есть искусство. <...> Ее поэзия — женская, как истоки всякого искусства. Веще, пророческое беспокойство на нее находит» (621). Этот универсальный для Кузмина мотив звучит, в частности, в «Скороходах истории»: «Искусство всегда было, есть и будет, должно быть впереди истории и жизни. В этом его природенная революционность и его смысл. Никакого “отражения жизни”, никакого обоза, где плетутся слепые певцы, никакого “момента”. Оно — ясновидящее, бунтовское, всегда о будущем, часто ведущее жизнь, но, конечно, уж постоянно смотрящее вперед, а не по сторонам, пророк, а не попугай» (527). Кризисные явления в литературе объясняются тем, что писатели «о вещей способности воспринимать, предчувствовать, ясно видеть раньше, чем это выразить, — забыли» (620). Та же идея звучит и в кузминском определении поэзии: «Поэзия — вскрытие тайны и последняя пленительность, чаровница и пророчица» (619).

С «ясновидением» искусства связано последовательное отрицание Кузминым ценности «современного», которое постоянно инфлирует и, следовательно, не может рассматриваться как фактор оценки. Примеров, варьирующих этот тезис, в его критических заметках можно найти очень много: «Ничто так скоро не делается устарелым и непонятным, как слишком большая “современность” того или другого автора» (559); «Конечно, каждый художник живет во времени и пространстве и поэтому современен, но интерес и живая ценность его произведений заключается не в этом» (518). Современность — поверхностное освоение времени в его сиюминутных приметах; искусство, которое старается обогнать время и выйти по ту сторону вещей, не может измеряться этой мерой.

Одно из частных следствий неприятия «современного» у Кузмина — критическое отношение к «неомании» (П. Валери): «Доставлять наслаждение не по неслыханности нового личного голоса, а по новизне принципов и приемов есть временное достояние совре-

менных художественных произведений, и эта прелесть исчезает, как только новизна эта будет признанной и станет академической» (548).

Эта последняя линия рассуждений кажется особенно интересной, поскольку наглядно показывает глубину разрыва Кузмина со временем — что в 1910-е, что в 1920-е годы и радикальность его мышления как художественного и литературного критика. Если в символистской и постсимволистской эстетической теории «новое» — это инструмент упорядочения культурной памяти, для которого значимы индивидуация явлений, полнота их различения, единственность и неизбежность системы, в которой рассматриваются явления искусства, необратимость перехода от необозначенного к обозначенному, отсутствие ограничений на рост культурного архива,¹⁹ то у Кузмина все не так.

Очевидно, что чудо не стратифицирует, а вырывает из ряда: это событие вне контекста. Нельзя построить ни иерархии, но типологии чудес. Создаваемая ими «история» не имеет сюжета, поскольку состоит из изолированных событий. Здесь нет ни общей системы отсчета, ни какого-либо «архива». Эта логика предполагает абсолютизацию уникальности, единственности, восхищенного любования. И это весьма любопытная «сенситивная» альтернатива возобладавшей в контексте XX века практике измерять ценность художественного явления мерой его новизны.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 19–18–00205.

² Шатин Ю. Н. Событие и чудо // Шатин Ю. Н. Русская литература в зеркале семиотики. М., 2015. С. 29.

³ Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 427.

⁴ Богомолов Н., Малмстад Д. Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007. С. 370.

⁵ Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого: Пер. с фр. / Общ. ред. С. К. Цатуровой. М., 2001. С. 48.

⁶ Кузмин М. Избранные произведения. С. 386.

⁷ Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб., 1998. С. 72.

⁸ Кузмин М. Проза и эссеистика. В 3 т. Т. 1. Проза 1906–1912 гг. М., 1999. С. 92.

⁹ Кузмин М. Дневник 1934 года. С. 72.

¹⁰ Фрумкин Г. К. Теории чуда в эпоху науки // Эпистемология и философия науки. 2005. Т. V. № 3. С. 72.

¹¹ Флоренский П. А. О суеверии // Философские науки. 1991. № 5. С. 92–93.

¹² Вейдле В. Умирание искусства. М., 2001. С. 59.

¹³ Конкорданс к стихотворениям М. Кузмина. Т. 4: Ха — Ящик / Сост. А. В. Гик. М., 2015. С. 39–40.

¹⁴ Кузмин М. Избранные произведения. С. 244.

¹⁵ Там же. С. 218.

¹⁶ Там же. С. 85.

¹⁷ Кузмин М. Дневник 1921 года // Минувшее. Исторический альманах. 13. М.; СПб., 1993. С. 106.

¹⁸ Кузмин М. Проза и эссеистика. Т. 3. Эссеистика. Критика. М., 2000. С. 442. Далее ссылки на это издание по тексту с указанием страницы в скобках.

¹⁹ Житенев А. А. Краткая история «нового» в российском дискурсе об искусстве. М., 2022. С. 19–51.