

МИХАИЛ
КУЗМИН



СТИХИ
И
ПРОЗА

Михаил Кузмин

СТИХИ

«Public Domain»

Кузмин М. А.

Стихи / М. А. Кузмин — «Public Domain»,

Художественная манера Михаила Алексеевича Кузмина (1872–1936) своеобразна, артистична, а творчество пронизано искренним поэтическим чувством, глубоко гуманистично: искусство, по мнению художника, «должно создаваться во имя любви, человечности и частного случая». Его яркое, солнечное, жизнеутверждающее творчество многочисленными и прочными нитями так связано с «серебряным веком» русской поэзии, что наше знание об этом периоде будет неполным и обедненным без ясного представления о месте в нем Кузмина. В книгу вошли стихи из сборников: «Сети» (1908), «Осенние озера» (1912), «Вожатый» (1918), «Нездешние вечера» (1921), «Эхо» (1921), «Параболы» (1923), «Форель разбивает лед» (1929), а также избранные прозаические произведения.

© Кузмин М. А.

© Public Domain

Содержание

О Михаиле Кузмине	5
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Михаил Кузмин

Стихи

О Михаиле Кузмине

...Поэт высокий и прекрасный.

А. Блок

I

Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936) – поэт, прозаик, критик, а также музыкант и композитор – имя, громко звучавшее в русской культуре начала века. Он такими многочисленными и прочными нитями связан с так называемым «серебряным веком» русской поэзии, что наше знание об этом периоде будет неполным и обедненным без ясного представления о месте в нем Кузмина.

Он был забыт надолго, забыт еще при жизни. Забыт как литератор, несозвучный современности. Кузмин и сейчас приближается к нам медленней и затрудненней, чем многие его, может быть, и менее значительные современники. Причин к тому немало, в том числе и не имеющих прямого отношения к поэзии. Кузмин умер в 1936 году в забвении и нищете, но своей смертью, и вокруг его имени нет того ореола мученичества, который так привлекает любовь и внимание потомков. С другой же стороны, Кузмин не был эмигрантом, он не уехал из России после революции, и мы не воспринимаем его поэзию как некое «белое пятно», которое мы торопились бы сейчас заполнить.

Есть и трудности, относящиеся уже непосредственно к самому творчеству Кузмина. И дело, видимо, не только в его отрешенности от злобы дня (это и не совсем точно: в его стихах 20-х годов как раз появляются отклики на современность) и не только в чрезмерной «пряности» некоторых мотивов (то, что Блок в рецензии 1908 года определил как «не по-славянски задорные краски»).

Кузмин не поддается прямому и однозначному восприятию. Кажется, в его облике и творчестве совмещается несовместимое: с одной стороны – «маркиз» XVIII века или стилизованный «александриец», с другой – старообрядец по происхождению и убеждениям, верующий прямо и просто, без характерных для его эпохи религиозно-философских исканий. Сложно его положение в литературном «цехе»: Кузмин – «человек позднего символизма», по определению Ахматовой, которая решительно отказывалась считать его акмеистом, но – и Блок не хочет считать его символистом: он «на наших пирах не бывал». Кузмин – провозгласитель «кларизма» и «прекрасной ясности», и он же – один из самых «темных», герметичных русских поэтов, порой с почти не поддающимся разгадыванию образным миром. Открытый, свободный, пленительный, легкий, летящий – эпитеты, которыми неизбежно сопровождается описание поэтического мира Михаила Кузмина. Но сама чрезмерность свободы может порой смущать читателя: и способность так благостно ровно принимать весь мир (незаметно переступая грани добра и зла), и «легкомысленное порхание по строчкам» (А. Блок), и ненужная откровенность.

А над этим, как некая бесспорная, все объединяющая и, может быть, самая привлекательная черта Кузмина – искреннее смирение, отсутствие всякой гордыни и позы, так свойственных художнику «серебряного века»: гордыни мага, жреца, отщепенца, мастера.

Михаил Кузмин родился в Ярославле 6 января 1872 года. Вскоре семья переехала в Саратов. Детство и отрочество Кузмина проходит на Волге, и это наложило неизгладимую печать на его творчество. Приведу отрывок из воспоминаний художника В. Милашевского, также проведенного юные годы в Саратове:

«Дома стоят как в театральном амфитеатре. Нижний дом не мешает верхнему смотреть глазами-окнами на главную сцену жизни – Волгу. А чердаки! Какие голубые дали видны через их полукруглые прорези! Музыка голубизны там, в бесконечных пространствах за Волгой...

Так на всю жизнь у меня и осталось: если эти сине-голубые дали за немыслимыми рубежами не привились к сердцу, не сроднились с тобой в детстве, так вроде как будто и человек другой породы!...»

Человеком той же «породы» был и М. Кузмин. Для него и для его творчества Волга такая же родина, как Петербург. Только к Петербургу отношение у него было двойственное, временами – очень отрицательное. «...Петербург так ново и углубленно поразила меня своею серостью, подчищенностью и безжизненностью...» Потом он сроднился с Петербургом, сам стал одним из его воплощений и не мыслил жизни без него («...по-настоящему дома можно чувствовать себя только в Петербурге», – говорит он покидающему Россию Г. Иванову). Волга же, «Ярославль» (как символ) для Кузмина – ценность безусловная. Он восхищается Волгой, с запахом липы или фруктовых садов над ней, «трепещущей красотой волжского приволья, старых волжских городов, тесных келий, любовных речей и песен, всей привольной и красной жизни...». В течение жизни он к ней не раз возвращался – то в имения родных и знакомых, то снимая комнату где-нибудь под Нижним, то живя подолгу в заволжских скитах. Неоднократно в его поэзии и прозе будет! появляться мирный провинциальный быт приволжского городка.

Родня Кузмина – старый дворянский род, семья с армейскими и флотскими традициями. Мать была правнучкой знаменитого французского актера Оффена, приглашенного в Россию при Екатерине. В стихотворении «Мои предки» Кузмин поднимает их всех из забвения – а вместе с ними целый срез русской жизни, – обещая говорить за них, их устами. Характерно для Кузмина, что подчеркнуты их обыкновенность, обыденность, «частность».

С 1885 года Кузмин живет в Петербурге, учится в гимназии. Здесь его одноклассником и ближайшим другом становится Г. В. Чичерин, будущий видный советский дипломат, человек острого ума и большой образованности. Он формировал литературные и музыкальные вкусы Кузмина, во многом находившегося под его влиянием. Они вместе музицируют, спорят, Чичерин слушает музыку Кузмина. Кузмин после гимназии поступил в Петербургскую консерваторию по классу композиции, учился там три года, затем брал частные уроки композиции – а потом и сам зарабатывал на жизнь уроками музыки. Он сочиняет симфонии, сюиты, песни, романсы, музыку на духовные стихи – и все представляет на суд своего друга, советуясь с ним по поводу каждого нового произведения или замысла. Впрочем, у них есть и существенные разногласия (особенно позднее, в начале 900-х годов). Кузмин не принимает позиции политического радикализма Чичерина, общественные «направления» для Кузмина – всего лишь «кучка писателей, журналистов и разговорщиков». Он с некоторым вызовом противопоставляет прогрессизму свой принципиальный консерватизм, опору на «церковь, исторически определенную, определяющую обряды и даже быт», на частную жизнь: «...делать свое дело, жить домом и семьей, украшая и освещая каждый шаг обычаем, – вот что нужно единственно и исключительно». А какое в это время он испытывает негодование по поводу современного искусства – «маленькой кучки людей, которые думают, что они одни существуют, и что все пророки, святые, все войны и кровь, все великое в мире было, чтобы теперь можно было написать преуточенную и преиндивидуалистическую книгу для улыбки десятка скучающих и больных людей».

Мы останавливаемся на этих суждениях Кузмина еще, так сказать, докузминского периода (он еще не писатель, только пишет тексты к сочиняемой им музыке) потому, что здесь

закладываются основы его мироощущения. Отсюда как бы просматривается «альтернатива» его пути, неосуществившаяся возможность рождения поэта и прозаика, аналогией которому в мире живописи, к примеру, был бы не Сомов, а Кустодиев. Недаром же Блок впоследствии скажет, что если бы Кузмин стряхнул с себя «ветошь капризной легкости», он мог бы стать певцом народным. Этого не произошло, как мы знаем.

Во второй половине 90-х годов Кузмин переживает глубокий духовный кризис. Его определяет чувство «несмываемого греха», жажда очищения, «огромная потребность веры», сомнения в нужности и ценности искусства, особенно же его искусства – музыки. Была, по-видимому, попытка самоубийства. Было и намерение уйти в монастырь, на что он испрашивал разрешения у матери.

Кузмин много путешествует. В 1895 году он побывал в Египте («Как описать тебе Константинополь, Малую Азию, Грецию, Александрию, Бар, пирамиды, Нил и Мемфис...»). Конечно, сразу приходят на память принесшие ему через десять лет известность «Александрийские песни», но в них сказалось, скорее, воздействие литературных источников, чем живые воспоминания об Александрии.

Огромное значение имела для жизни и творчества Кузмина поездка весной 1896 года в Италию, «где искусство пускает ростки из каждого камня...». Италия отразилась не раз в его стихах и прозе – то во всей пластичности точных деталей быта, то в сложной цепи гностических намеков. Рим, Флоренция, Венеция, Ассизи – каждый образ имеет свою глубинную корневую систему, свой круг имен и символов.

В конце 90-х – начале 900-х годов Кузмин много ездит по России, от далеких северных районов до Нижнего Поволжья, живет в староверческих общинах, собирает старинные книги, записывает духовные стихи, серьезно изучает сектантское пение (давнее его увлечение, общее с Чичериным, – крюковая система пения).

Определяются его наиболее устойчивые духовные интересы: раннее христианство с элементами язычества, францисканство, староверчество, гностицизм, философия Плотина. Раннее ренессансное искусство он предпочитает расцвету Ренессанса: «Ему нравились итальянские примитивы, робкие, но такие поэтичные художники раннего расцвета искусств в Италии» (В. Милашевский).

Дух культуры романской ему ближе, чем немецкой. Негативное отношение к «немецкому» началу в культуре, в частности к Ницше (и двойственное отношение к Вагнеру), резче всего выявилось позднее – в годы мировой войны; но в целом оно связано с кузминским неприятием «большого стиля», «балаганной мании величия» («Мы видим, к чему приводит и чего стоит культура, построенная на нейрастеническом стремлении к внешнему величию и «большому искусству»). Это отношение никак не влияло на его преклонение перед Гете.

В начале 900-х годов жизнь Кузмина крепко связана с жизнью «культурного Петербурга». Сначала это художественные и музыкальные круги (Дягилев, Сомов, Нувель, Нурок, Сапунов, Судейкин и др.), затем – театральные и литературные (Мейерхольд и театр Комиссаржевской, «башня» Вяч. Иванова). Кузмин запомнился современникам тогдашним своим обликом: «...он носил синюю поддевку и своей смуглостью, черной бородой и слишком большими глазами, подстриженный «в скобку», походил на цыгана» (М. Добужинский). От этого образа он скоро отходит. Одни находили его красивым, другие уродливым. Лучше всех, с беспощадной трезвостью и обычной своей откровенностью, о своем лице – точнее, о трех своих обликах – сказал он сам в дневнике: «...эти три лица... суть: с длинной бородой, напоминающее чем-то Винчи, очень изнеженное и будто доброе и какой-то подозрительной святости, будто простое, несложное; второе с острой бородкой несколько фатовское, французского корреспондента, более грубо тонкое, равнодушное и скучающее... третье самое страшное: без бороды и усов, не старое и не молодое, пятидесяти лет, старика и юноши, Казанова, полушарлатан, полу-

аббат, с коварным и по-детски свежим ртом, сухое и подозрительное». (Удержимся от соблазна комментировать эти образы и подгонять к ним грани его творчества.)

Пожалуй, невозможно назвать другого человека, который до такой степени органично сжился бы едва ли не со всеми литературно-эстетическими кругами начала века, до такой степени оказался бы «ко двору» в мире театральной, музыкальной, художественной элиты Петербурга. Н. Гумилев писал о нем: «Как выразитель взглядов и чувств целого круга людей, объединенных общей культурой... он – почвенный поэт».

Что же это была за почва?

Культура начала века ознаменовалась поисками «синтеза» и стремлением преобразовать мир красотой. Была поставлена грандиозная задача (связанная отчасти с учением Вл. Соловьева) – «просветление всей жизни и человека красотой» (А. Бенуа). Слиянию жизни с искусством должны были содействовать все искусства в едином устремлении. Задача была утопической, хотя и дала мощный импульс искусству начала века. В реальности «просветление всей жизни красотой» чаще оборачивалось эстетизацией и театрализацией жизни, а «синтез искусств» воплощался, причем с блистательной талантливостью, в особняках и интерьерах «модерна», в «действиях» на «башне» Вяч. Иванова, в особом, театрализованном быте артистических кабаре – знаменитой «Бродячей собаке» и др.

Кузмин «свой» в этом мире, во всех его кругах («Общий баловень и насмешник», как скажет потом А. Ахматова): в «Мире искусства», на «Вечерах современной музыки», на балах у актрис театра Комиссаржевской (этот мир так ярко предстает в «снежных» циклах Блока, в мемуарах актрис), в «Бродячей собаке» (описанной им иронически-любовно в романе «Плавающие-путешествующие»), и, конечно, на «башне» Вяч. Иванова, насельником которой и другом хозяина он становится на несколько лет (1907–1912). У него здесь две небольшие комнаты, этажом выше хозяев, с высокими окнами. Г. Иванов создает в мемуарах несколько стилизованный образ кузминского жилища: «Мебель сборная. На стенах снимки с Боттичелли: нежно-грустные дети-ангелы на фоне мягкого пейзажа, райски-земного. Много книг. На столе развернутый Аристофан в подлиннике. В углу, перед потемневшими иконами, голубая «архиерейская» лампадка. Смешанный запах духов, табаку, нагоревшего фитиля. Очень жарко натоплено. Очень светло от зимнего солнца».

Именно этот Кузмин 1905–1909 годов более всего известен и современникам, и нам: Кузмин сомовского портрета, «идеал денди с солнечной стороны Невского» (Г. Иванов), с несколько скандальной славой, особенно после нашумевшего романа «Крылья», законодатель вкусов и мод, по легенде – обладатель 365 жилетов (как удостоверяет в воспоминаниях И. Одоевцева, их было 12). Ни один мемуарист не обходится без упоминания об удивительных глазах Кузмина и «неподражаемом своеобразии» его безголосого пения.

Как можно полагать, его метания, тоска о вере и сомнения в искусстве остались по ту сторону его поэтической судьбы. И жизнь, и искусство, и себя, и другого он принимает с любовью (иногда несколько сентиментальной), с умилением и благодарностью.

Когда мы говорим, что Кузмин близок со всеми культурными кругами Петербурга, необходимо отметить как важную характеристическую черту и другое: сохраняя дружескую близость с представителями самых разных направлений, печатаясь в самых разных органах, Кузмин ни с одним из направлений не сливался организационно и решительно сопротивлялся любым попыткам зачислить его в «школу». Всякая направленческая, цеховая замкнутость вызывает у него отталкивание. С Вяч. Ивановым его неизменно соединяет взаимная симпатия и уважительность (хотя по ряду причин их отношения несколько портятся к 1912 году), но самым решительным образом он протестует против идентификации с направлением: когда возникла ситуация, при которой его участие во вновь созданном органе символистов «Труды и дни» могло трактоваться как исключительная принадлежность к направлению, он публикует в «Аполлоне» письмо со специальной целью – разъяснить свое несогласие: «...написал только

то, что написал, отнюдь не в целях засвидетельствовать свое участие в обновленном символизме...»

Но это отнюдь не означало, что Кузмин принадлежал к направлению, ставшему во враждебные к символизму отношения, то есть к акмеизму. Как и с символистами, его связывали дружеские симпатии с «молодой» редакцией «Аполлона», сгруппировавшейся в «Цех поэтов» во главе с Гумилевым; он принимал участие в их изданиях. Кузмин вводит в литературу Ахматову: ему принадлежит очень хвалебное предисловие к ее первому сборнику «Вечер». С Гумилевым, который высоко ценил поэзию Кузмина, они были на «ты»; Гумилев пишет ему подробные письма о своих путешествиях – в частности, по Африке в поисках леопарда («Сегодня ночью мне предстоит спать на воздухе, если вообще придется спать, потому что леопарды показываются обыкновенно ночью»). Кузмин ценил Гумилева как критика, о стихах же его отзывался сдержанно-иронически, причем ирония относится более всего именно к акмеистической тенденциозности, к безжизненной напыщенности стихов Гумилева. Самая же идея «цеха» была ему глубоко чужда и неприятна, и очень скоро он от акмеистов отходит.

Некоторую путаницу в проблеме о принадлежности Кузмина к символизму или акмеизму вносит его знаменитая статья «О прекрасной ясности» (1910). Как будто послышки этой статьи направлены против символизма, о чем говорит и само название; так она и была принята в акмеистических кругах. Но дело обстоит сложнее. Статья содержит провозглашение четкой формы, логичности, сопротивления хаосу: «...если вы совестливый художник, молитесь, чтобы ваш хаос просветился и устроился *или покуда сдерживайте его ясной формой*» (курсив наш. – Е. Е.). В это же время и Вяч. Иванов и Блок говорят о каноне – внутреннем («об «устройении личности по нормам вселенским», о дисциплине и «духовной диете») и внешнем («Опять нравятся стародавние заветы простоты и замкнутости формы»). Противостояния символизму нет в статье Кузмина. В 20-е годы он сравнивает символизм с «упрямым достоинством акмеизма, произвольно и довольно тупо ограничивающего себя со всех сторон».

Всякому направлению Кузмин противопоставлял художественную независимость.

Первый сборник стихов «Сети» (1908) явил читателю Кузмина как крупного, вполне сложившегося поэта. В «Сетях» более всего «сомовского»: стилизованный XVIII век с бутафорскими маркизами, галантными романами и дуэлями, гротами, беседками, фейерверками. В книге проявилась та двойственность творческого «я» поэта, которую впервые заметил А. Блок. Он писал (в связи с кузминской «Комедией о Евдокии из Гелиополя»), что корни его творчества «может быть, самые глубокие, самые развилыстые... Для меня имя Кузмина связано всегда с проуждением русского раскола... с воспоминанием о заволжских старцах...». В рецензии на «Сети» Блок отмечает и манерность, «щеголеватую вульгарность»: «...юный мудрец с голубиной кротостью, с народным смирением... взял да и напялил на себя французский камзол, да еще в XX столетии!»

В последующих стихотворных сборниках, из которых наиболее значительны «Осенние озера» (1911) и «Вожатый» (вышедший уже после революции), атмосфера более одухотворенная и просветленная, меньше сентиментальной эротики и манерности.

Кузмин очень много работает – как и во всю свою жизнь, – несмотря на «богемность» и постоянную окруженность людьми. Современники отмечали его удивительную способность работать в любой обстановке. Крепнут связи с театральным миром. Кузмин пишет пьесы и оперетты, сочиняет музыку к спектаклям. Музыка Кузмина сопровождает первую постановку блоковского «Балаганчика» (режиссер Вс. Мейерхольд, художник Н. Сапунов). Он был неизменным театральным рецензентом и хроникером (от «Аполлона» до послереволюционных «Жизни искусства» и «Красной газеты»). Начинают (с 1910 г.) выходить тома его сочинений – в том числе три книги рассказов, стихи, романы. Кузмин пишет множество рассказов – далеко не равноценных. Один из наиболее значительных его романов – «Необыкновенная жизнь Иосифа

Бальзамо, графа Калиостро» – печатается по частям в 1917 году, отдельной книгой выходит в 1919-м.

Революцию Кузмин принял, не только Февральскую, но и Октябрьскую. Как и Блок, он участвует во всевозможных новых культурных начинаниях и учреждениях. Очень активно занимается проблемами театра; пишет театральные обзоры, статьи, рецензии – об опере, оперетте, цирке, детском и кукольном театрах; становится членом редколлегии и главным театральным обозревателем газеты «Жизнь искусства». Кузмин пишет очерки о художниках (К. Сомове, В. Ходасевич, Д. Митрохине, Ю. Анненкове). В них интересны не только его тонкие и глубокие суждения об их живописи, но и вольные или невольные автохарактеристики.

Прекрасные поздние сборники стихов Кузмина – «Вожатый», «Параболы», «Нездешние вечера» – проходят почти незамеченными. Порой же появляются очень резкие выпады против Кузмина и его поэзии, вплоть до апелляции к «чрезвычайке» (например, в рецензии С. Боброва 1921 г. на сборник «Эхо»).

Особенно резким нападкам подверглась последняя книга Кузмина «Форель разбивает лед» – бесспорно, одна из интереснейших поэтических книг первой трети века (некоторые исследователи считают ее лучшей у Кузмина).

Печататься все труднее. К тому же поэзия Кузмина становится более сложной. В ней все больше стихов об искусстве и жизнь преломляется через призму искусства и философских систем. К его гностическим интересам прибавился интерес к оккультизму и магии (сказавшийся и в прозе, в частности в «Калиостро»).

С началом 20-х годов связаны и некоторые общественно-литературные начинания. Вокруг Кузмина – небольшой круг литераторов, который можно счесть (хотя и с натяжкой) «направлением»: А. Радлова, С. Радлов, К. Вагинов – рано умерший талантливый поэт и прозаик, Адр. Пиотровский и другие. Это направление сам Кузмин называет «эмоционализмом» и решительно противопоставляет его формализму. Взгляды «направления» развиваются в нескольких изданиях: сборник «Стрелец» (в третьем выпуске – статья Кузмина «Чешуя в неводе», как бы краткие дневниковые записи, «для себя», напоминающие «Опавшие листья» Розанова), альманах «Часы» (здесь опубликован отрывок из романа Кузмина «Талый след»), три выпуска альманаха «Абракасас». Идея «направления» – искусство «во имя любви, человечности, частного случая».

Кузмин очень много переводит («Золотой осел» Апулея, «Король Лир» и сонеты Шекспира, П. Мериме, Ан. Франса и др.). Переводы вскоре становятся для него единственным источником существования.

Материальное положение его было очень нелегким, как и у многих в это время. Временами он на грани полной нищеты. Кузмин продает книги, иконы, картины друзей, собственные рукописи («Все продаем мы, всем должны, /Скоро у нас ничего не останется»). Уместно вспомнить, что в начале века он писал в письме к другу: «Благодарю Бога за то... что ничего почти не имею, так что ничем не рискую, ничего не теряю, что нищий-то буду или в острог попаду, так ведь это же так неважно и внешне... Только бы твердости Бог послал».

Если судить по стихам, твердости у него хватало. В поэзии появляются трагические ноты («Рождество», «Мне не горьки нужда и плен...», «Декабрь морозит в небе розовом...»), но почти нет отчаянья или озлобленности, есть лишь слегка иронические жалобы:

Что бедны мы? Но это не новость.
Какое же у воробьев имение?
Занялись замечательной торговлей:
Все продаем и ничего не покупаем.

Присутствуют его постоянные мотивы: смирение перед судьбой, радость бедного очага, готовность к смерти и не боязнь ее:

Ну что ж? Заплачу, как тебя обниму.
Что есть в суме, с тем и пойду.

Сохранились воспоминания о проходной комнате в коммунальной квартире с голой лампочкой без абажура, но с неизменным самоваром, за которым обаятельный и радушный хозяин угощает литературную молодежь чаем (к чаю приносили кто что мог) и захватывающе увлекательной беседой.

В последние годы Кузмин тяжело болел. Умер он в больнице, 1 марта 1936 года, похоронен на Волковском кладбище.

II

«Противоречия» кузминского мира складываются в ощущение богатства и «пестроты» жизни. Удачно суммировал эти свойства поэзии Кузмина Вл. Марков, один из наиболее глубоких ее исследователей, в статье, вошедшей в третий том «Собрания стихотворений» (Мюнхен, 1978): «Получается впечатление взрыхленности, яркости, краски, блеска, переключки, – и, в результате, движения». «Поэзию Кузмина можно назвать поэзией протекания, красочной фактуры и свободы».

До сих пор иногда еще спорят, был ли Кузмин символистом или акмеистом или ни тем, ни другим – Ахматова, когда-то считавшая Кузмина учителем, в последние годы жизни решительно от него отрешивалась; она, в частности, с осуждением говорила о кузминской иронии: «У нас – у Коли, например (речь идет о Н. Гумилеве. – Е. Е.), – все было всерьез, а в руках Кузмина все превращалось в игрушки». В его кругу «над всем подсмеивались и издевались».

Конечно, разница тут заметна. К примеру, гумилевское «леопарды показываются обыкновенно ночью» было вполне «всерьез». Так же очевидно, что это не могло быть «всерьез» для Кузмина и могло ему казаться «игрушками», при всей симпатии к храброму путешественнику.

Еще более была неприемлема для Кузмина серьезность и торжественность, с которой Гумилев играл роль «синдика» в «Цехе поэтов». Этой «серьезности» у Кузмина не было. Правильнее, наверно, говорить именно о его неполной серьезности (в поведении и произведениях), чем о собственно иронии. Можно подобрать какие-то приблизительные синонимы – шутка, игра, насмешка, веселость и пр. («Веселость едкая литературной шутки»). И конечно, все это никак не соединимо с «упрямым достоинством акмеизма».

Напомню, что символизм – особенно на той поздней стадии, когда Кузмин входит в его круг, – был отличен от раннего символизма и, конечно, от того символизма, каким он предстал как в бессодержательных декларациях Гумилева и Городецкого 1913 года, так и в ярких полемических статьях Мандельштама разных лет.

У Вяч. Иванова определенно формируется как один из основополагающих принципов символизма – «принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем». Символ должен выразить одновременно и всю полноту конкретного материального плана образа, и уходящий далеко «по вертикали» идеальный смысл тех же явлений. Образ-символ должен был осуществлять то сосредоточение абсолютного в единичном, о котором писал Вл. Соловьев: «... для того, чтобы уловить и навеки идеально закрепить единичное явление, необходимо сосредоточить на нем все силы души и тем самым почувствовать сосредоточенные в нем силы бытия; нужно признать его безусловную ценность, увидеть в нем не что-нибудь, а фокус всего, единственный источник абсолютного».

Если собрать воедино высказывания Вяч. Иванова о том, каким видится ему идеальный художник, мы, пожалуй, сложим как раз портрет М. Кузмина: это художник-«эхо», который прислушивается к бытию, не искажая форм данности, не налагая свою волю на поверхность вещей; и чем с большим доверием, чем внимательней и смиренней прислушивается художник к предметной данности мира, тем явственней проступит ее истинный смысл. Задача такого художника – радостное послушание, вольное смирение. Поэтому Кузмин и в самом деле «человек позднего символизма». Позднего – потому что решительно противопоставил себя высокому и туманному символизму начала века: как раз тогда, в одном из писем к другу, он писал, что любит «определенную форму и осязательный символ».

Плоть мира, его прекрасная «вещность» выразилась у Кузмина с «акмеистической» остротой, в полной объемности, раздельности, ясности, четкости реальных очертаний. Но чем буквальной и конкретной воспроизводимый мир, тем закономерней просвечивает его одухотворенность, «благодатность».

Одна из главных тем его творчества – путь души через любовь и красоту к духовному просветлению. В триаде – дух, душа, тело – для него главное – среднее звено (Психея, душа-странница, «эмоциональность», сердце), но прежде всего как посредник, начало соединяющее: просветляющее плоть и «оплотняющее» дух. В одном из стихотворений рассказывается об этой неустанной созидательной работе «сердца», действующей как бы помимо ленивого и сонного повседневного существования:

Какая-то лень недели кроет,
Замедляют заботы легкий миг.
Но сердце молится, сердце строит:
Оно у нас плотник, не гробовщик.

Оно все торопится, бьется под спудом.
А мы – будто мертвые: без мыслей, без снов...
Но вдруг проснемся пред собственным чудом:
Ведь мы все спали, а терем готов.

В поэме «Форель разбивает лед» речь идет, в частности, о том, что происходит с человеком, утратившим «символическое», объемное восприятие мира. Главное в воспеваемых Кузминым любовно-братских отношениях – духовный «обмен» и «подкрепление», возникающие в общении близких людей. Результат утраты этого мироощущения – обескрыливающая однозначность мира, утратившего полноту и тайну:

Наш ангел превращений отлетел.
Еще немного – я совсем ослепну,
И станет роза розой, небо небом,
И больше ничего! Тогда я прах,
И возвращаюсь в прах! Во мне иссякли
Кровь, желчь, мозги и лимфа. Боже!
И подкрепленья нет и нет обмена!

(Так и происходит в поэме, с буквальностью натуралистического гротеска: он и «тонет», и иссыхает, и превращается в какое-то фантастическое жалкое существо.)

Кузмин писал об особой, свойственной поэтам предсмертной обостренности восприятия: поэты «должны иметь острую память любви и широко открытые глаза на весь милый, радостный и горестный мир, чтобы насмотреться на него и пить его каждую минуту последний раз». В

рецензии на постановку пьесы Гольдони «Слуга двух господ» он выражает сходную мысль, бросающую свет и на его собственное увлечение XVIII веком, и на его поэзию в целом: «На пороге XIX века, накануне полной перемены жизни, быта, чувств и общественных отношений, по всей Европе пронеслось лихорадочное, влюбленное и судорожное стремление запечатлеть, фиксировать эту улетающую жизнь, мелочи обреченного на исчезновение быта, прелесть и пустяки мирного житья, домашних комедий, «мещанских» идиллий, почти уже изжитых чувств и мыслей. Словно люди старались остановить колесо времени... Ни важное, героическое искусство XVII века, ни шарахнувшийся действительности, ушедший в отвлеченность и причуды романтизм начала XIX века не имеют этого влюбленного трепета жизни, как произведения второй половины XVIII века. Повсюду звучит какая-то лебединая песнь исчезающего общества».

«Предсмертное» – то есть восприятие жизни как бы перед лицом смерти – не остается «за кадром» лишь как условный стимул для усиления поэтической выразительности, но входит в состав самого образа, вливается тонкой и острой струей в умиленное, «серафическое» (а порой и сентиментальное) любование миром, предметом, любимым человеком:

Что мне приснится, что вспомнется
В последнем блеске бытия?
На что душа моя оглянется,
Идя в нездешние края?

На что-нибудь совсем домашнее,
Что и не вспомнить вот теперь:
Прогулку по саду вчерашнюю,
Открытую на солнце дверь.

Удивительным образом здесь соотносятся как бы два порога, две «двери», открытых «на солнце»: в первой строфе – оглядка души на последнем пороге, «в последнем блеске бытия», во второй – самая будничная дверь, распахнутая в сад, «на солнце». Два эти мгновения как бы стягиваются, сливаются, и оттого обычная дверь и «земное» солнце обретают особую значительность и яркость. Конечно, не каждый раз это обогащение предметного мира происходит с такой наглядностью. И надо сказать, не всегда и удается. Это мироощущение очень близко граничит и с гедонизмом, и с простым смакованием «пустяков», и порой Кузмин эту границу переходит. Происходит именно то, от чего он сам предостерегал поэтов в статье об Ахматовой: «мелочи» становятся лишь «сентиментальными сувенирами».

Но и там, где нет этой насыщенности и этого ровного сияния, – все-таки неизменно присутствует особое кузминское «тепло» и «влюбленный трепет жизни». (Вместе с образами легкости, полета важен для Кузмина и образ тепла, причем не какого-то абстрактного тепла, а с указанием на его конкретный источник:

Опять затопил я печи,
И снова сижу один...

Как от милой детской печки,
Веет родным теплом...)

Искусство Кузмин и воспринимает как победу над смертью, преодоление тления:

Кто тленного не знает страха,
Тому уничтоженья нет.

Поэтический мир Кузмина нетрагичен, почти лишен яркой силы (хотя способность к созданию «ударных эффектов» убедительно демонстрируют его небольшие поэмы – «Св. Георгий», «Пламень Федры», «Враждебное море» и некоторые другие); это мир, озаренный «солнцем негорячим».

Мирно уживаются в его поэзии и такие противоположные как будто свойства. Кузмин поэт совершенно открытый и очень искренний (в его стихах есть «что-то до жуткости интимное», сказал Анненский). И нет того «лирического героя», которому можно было бы эту интимность «передоверить», – это он, и только он сам. Но при всей открытости он как бы и неуловим, скрыт за летящим, «пестрым», текучим, переливающимся миром своих стихов. Ко всему, что входит в поле его поэзии, у него самое живое, непосредственное, эмоциональное отношение, но сам он как бы остается в тени. Если и есть в его стихах искреннее страдание, оно так легко облекается в сентиментальные шаблоны вековой давности, с «увы» и «ах», что его серьезность подлежит сомнению. Самое искреннее, «теплое» душевное движение самым плотным образом сращено с возможностью его виртуозного изложения в любой форме – и, обратно, никакая виртуозность не противоречит «чувству», как это было бы в другой поэтической системе.

Читателю XX века недостает здесь надрывов и изломов личности, душевных и стилевых диссонансов. Торжествует принцип одоления хаоса подсознательной жизни – светлой примиренностью.

В одном из стихотворений сборника «Параболы» Кузмин осмысляет тайны и задачи искусства:

Стекло сердце и стеклышко грудь,
Звенят от каждого прикосновенья.
Но, строгий сторож, осторожен будь, —
Подземная да не проступит муть
За это блещущее ограждение.

То есть полная открытость и прозрачность, но и твердая ограда от гадов «великого и пространного моря» подсознательной жизни. От ранней статьи о «прекрасной ясности» до программы «эмоционализма» 20-х годов Кузмин неизменно настаивает на том, что искусство «должно усиливать или пробуждать волю к жизни и приводить к приятию мира».

Удивительным образом соединяются в поэзии Кузмина простота и сложность. Притом даже в позднем творчестве, когда Кузмин становится «поэтом культуры». В том и обаяние кузминского мира, что герметичность не отменяет простоты (как «ирония» – простодушия), она предстает скорее как прозрачная ограда, одновременно и открывающая и охраняющая его. Конечно, чем больше загадок мы разгадаем, тем более богатым и гибким будет наше восприятие; но, может быть, и достаточно того смысла, который явлен нам сразу (или при втором, третьем чтении), а неразгаданная сложность мерцает изнутри, представляя как бы темный фон для прозрачного и светлого «первого плана». Может быть, и это входило в состав поэтического замысла:

Чем рассудку темней и гуще,
Тем легче легкой душе.

Мастерство Кузмина в собственном, узком смысле слова, видимо, не имеет аналогов в русской поэзии. Здесь и поражающее разнообразие строфики в сочетании с многообразием размеров и оригинальностью ритмических ходов, свободные переливы от размера к размеру внутри стихотворения; огромное количество звуковых повторов – отдельных звуков и их соче-

таний; внутренние рифмы, сближение однокорневых слов; интонация гибкая, «разговорная» (в основном благодаря вариациям сложных дольников) – но и не прозаическая: своеобразная поэтическая разговорность как бы на пределе допустимой в поэзии живой речи, не теряющей мелодичность стиховую:

Приходите ко мне, кто смутен, кто весел,
Кто обрел, кто потерял кольцо обручальное,
Чтобы бремя ваше, светлое и печальное,
Я как одежду на гвоздик повесил.

Интересно его отношение вообще к поэтическим «приемам»: он их не подчеркивает, но и не скрывает; он их меняет, чередует так свободно, открыто и стремительно, что они как бы не успевают стать ощутимыми, создать впечатление «построенности». Он редко «работает» на одном приеме, последовательно выдерживая его в произведении. Может дать чрезвычайно насыщенный звуковой ступок – если это нужно в данном, конкретном случае («Медлительно плыву от плавней влажных снов»), может дальше вовсе не дать звукописи. Неологизмы соседствуют с шаблонами сентиментализма или романтизма, грубоватые обороты разговорной речи – с высокой лексикой:

А в золотом зрачке зарделась слава,
И пятки розоватые мелькают.

Но нет и последовательно проведенной «игры» на контрастах, они вспыхивают лишь в нужном месте. Он, скорее, последователен в непоследовательности, текучести, изменчивости.

Показательна для Кузмина, так сказать, и «свобода в каноне»: в самой строгой, неизменяемой, каноничной форме он как будто чувствует себя особенно привольно, с особой остротой вспыхивает весь «влюбленный трепет жизни»: таковы его газелы (см., например, «Нынче праздник, пахнет мята, все в цвету»).

Вот один из характерных примеров кузминской свободы. Ахматовская «Поэма без героя» написана особой строфой, «уже получившей название «ахматовской строфы», как писал в 1970 году В. Жирмунский. Шестистишные строфы состоят как бы из двух трехстиший: в них рифмуются две первые строки, а третья – с шестой. Уже отмечалось, что эта очень своеобразная строфика (а также и самый ритм) взята из одной главы кузминской «Фореи». Исследователи находили этому и объяснение: «Поэма» Ахматовой направлена против Кузмина, он ее главный «антигерой» (Калиостро, Владыка мрака), поэтому возникает и его ритм».

Но незамеченным остался небольшой как будто нюанс, однако существенно влияющий на общий «полет» строф: у Кузмина третья и шестая строки не зарифмованы:

Галереи, сугроб на крыше,
За шпалерой скребутся мыши,
Чепраки, кружева, ковры!
Тяжело от парадных спален!
А в камин целый лес навален,
Словно ладан шипит смола...

Строгая акмеистическая выучка, «петербургская школа стиха» не могла допустить такого «беспорядка», и Ахматова Кузмина поправляет; ее «Поэма» движется ровными замкнутыми шестистишиями, упорядоченными и в самой «юкрыленности». У Кузмина это неожиданное

отсутствие рифмы безотчетно тревожит, придавая окрыленному полету оттенок незавершенности, открытости, загадочности...

* * *

Своеобразная проза Кузмина исследована мало и мало известна современному читателю. Мнения о кузминской прозе резко разделяются, гораздо резче, чем мнения о поэзии Кузмина. Многих смущают небрежности и галлицизмы стиля, некоторая как бы неряшливость выражения, других – тенденциозность, третьих – «пустота» и поверхность фабулы, мозаичность и пестрота сюжетных и психологических ходов, то ли нарочитая, то ли естественная наивность.

«Как будто легкая, как будто не требующая от читателя ничего, кроме любви к чтению, – проза его кажется, однако, странной, непривычной, загадочной. Французское изящество соединяется у него с какой-то византийской замысловатостью, «прекрасная ясность» – с витиеватыми узорами быта и психологии, «не думающее о цели» искусство – с неожиданными тенденциями», – писал в 1924 году Б. Эйхенбаум.

В большой мере пестрота и многообразие кузминской прозы зависят от эпохи и событий, запечатленных в ней. Тут, конечно, неизбежен разговор о кузминской «стилизации». Стилизация – слово слишком объемное, покрывающее собой очень многие явления. Культура начала века была вся пронизана отголосками и веяньями культур прошлого (не случайно она получила название «русского ренессанса»). Это как бы целый взрыв открытий и припоминаний, обусловленный сознанием, что все накопленное человечеством культурное богатство должно органически влиться в мироощущение современника. Тут была и эстетическая игра, и ностальгическая грусть, и радостное чувство причастности к «инициациям отцов». Нам представляется характерным свойством кузминской стилизации – ее естественность. В ней нет нарочитости и самоценности, специального заострения читательского внимания на самой форме стилизованной речи. Скорее тут можно говорить о кузминской редкостной способности к перевоплощению, о его «протеизме» и о его «душевном», личном интересе к тому миру, который он воспроизводит (эллинизм и раннее христианство, XVIII век, начало XIX века). Автор хочет, чтобы изображенный мир как бы сам порождал для себя адекватную форму, отнюдь не стремясь к специальному подчеркиванию непривычных, «остраняющих», экзотических слов, оборотов, инверсий, как это часто бывает в стилизациях.

(В какой-то мере тут учителем Кузмина был чрезвычайно чтимый им Лесков.)

Всегда отмечается подчеркнутая фабульность и «антипсихологизм» кузминской прозы, особенно в произведениях, написанных в традиции авантюрных романов XVII–XVIII веков, таких, как «Приключения Эме Лебефа» или «Путешествия сэра Джона Ферфакса». «Никакой психологии, никакого быта, никаких тенденций, никакой современности» (Б. Эйхенбаум).

То, что происходит с героями его авантюрных повестей, случается как бы помимо их воли. Они легко, без усилий отрываются от почвы и на протяжении романа (вернее, глав романа, так как и «Эме Лебеф», и «Джон Ферфакс» остались незаконченными) плывут и барахтаются в сетях всевозможных, то забавных, то драматических приключений, не имея воли влиять на свою судьбу. Жестокие несчастья, смерть, расставанья чередуются с мелкими событиями на равных, не внося существенных изменений в психологию и характер персонажей.

Напротив, суетливой, неестественной психологичности много в его рассказах и повестях из современной жизни («Крылья», «Плавающие-путешествующие», «Мечтатели», «Высокое искусство», «Покойница в доме», «Машин рай», «Платоническая Шарлотта» и др.). Он часто изображает непоследовательность, мелкость, какую-то неприятную запутанность (именно запутанность, а не сложность) искусственных, надуманных чувств.

Иногда из-за искусственности и натужности случайных мелких чувств и человеческие отношения оказываются бесконечно запутанными и измельченными. Об «отталкивающем впе-

чатлении», которое производит на читателя эта сторона кузминской прозы, писал Вяч. Иванов: «...возрастает мелочная суতোлка преувеличенной подчас до шаржа пошлости... Тон повествователя делается тоном пересказчика новостей, одинаково обрадованного возможностью сообщить скандальное происшествие, отвратительную анекдотическую непристойность и подробность вчерашнего впечатления».

Совсем иная атмосфера в его сказках и легендах о монахах и святых. Блок говорил по поводу «Комедии о Евдокии», что здесь «всюду господствует благородный вкус и художественная мера...». В атмосфере пьесы примиряется эстетическое обаяние поздней античности с просветленностью христианского отречения. И то и другое близко и мило самому автору, поэтому легкий налет иронии, которой проникнута пьеса (а точнее, как пишет Блок, «легкий, хрустальный, необидный смех»), вовсе не разрушает атмосферу светлой грусти и примиренности.

Порою трудно бывает сказать, что перед нами – «стилизаторство» или «стилизм», воссоздается ли с максимальной добросовестностью и легкостью стиль, соответствующий изображаемой эпохе и определенному укладу жизни (например, «Набег на Барсуковку», где воспроизведен патриархальный уклад мелкопоместной жизни начала XIX в.), или же это и есть идеальное концентрированное выражение собственно кузминского стиля.

У него есть излюбленные герои, вроде «вожатых» его стихов, служащие не вполне ясной, но высокой цели, окруженные тайной и всеобщим любопытством. Их деятельность проходит как бы за гранью повествования, зато все действующие лица, все интриги и страсти как-то определяются по отношению к этим таинственным героям: ими поверяется правильность или ложность путей и поступков других героев, которые стремятся или служить им, приблизиться к ним, или, напротив, свести их с пути высокого служения.

Нельзя не заметить и странную прямолинейность и однолинейность в обрисовке персонажей. Порой рассказы Кузмина предстают как своеобразные притчи с назидательной и нравоучительной концовкой, подчеркнута прямолинейной. Прямое поучение несут и его сказки-притчи.

Как и в поэзии, в романах и рассказах царит тот же дух смирения перед судьбой, доходящего до фатализма, готовность угадать и принять свою участь. Отступничество и своеволие непременно караются. Калиостро погибает, потому что чудесный дар, который был дан ему для добра, он растрчивает, как свою собственность, на пустяки.

Всегда отмечали и неправильности языка кузминской прозы, составляющие (вместе с ее прозрачностью и «ясностью») и ее странное очарование. Н. Гумилев писал в 1910 году в связи с первой книгой рассказов Кузмина: «Язык Кузмина ровный, строгий и ясный, я сказал бы, стеклянный. Сквозь него видны все линии и краски, которые нужны автору, но чувствуется, что видишь их через преграду. Его периоды своеобразны, их приходится иногда распутывать, но, раз угаданные, они радуют своей математической правильностью. В русском языке есть непечатое богатство оборотов, и М. Кузмин приступает к ним иногда слишком смело, но всегда с любовью».

Статьи и рецензии Кузмина принадлежат к лучшим образцам его прозы, оцененным пока далеко не достаточно. Они существенны для понимания его поэзии, бросают новый свет на нее, иногда помогают уследить ее корни в их сложности и глубине. В этом плане очень интересны его очерки о художниках; то, например, что Кузмин пишет о Д. Митрохине (в 1922 г.), во многом может служить характеристикой его собственного творчества: «Естественность и грация без жеманства... свойства этого художника. Как бы отсутствие смелости и полная свобода. Он в мире с органической формой предметов, и ему не надобен никакой бунт, насилие, произвол... Удерживает его от этого еще и художественная скромность и культурное уважение к традиции... Его воображение легко и радостно развивается в уже созданном и благословенном Божьем мире».

Кузминская критическая проза 20-х годов расширяет и обогащает наше представление о литературном процессе и критических полемиках тех лет. Кузмин последователен в своем утверждении первенства «лирического содержания», органичности, «эмоциональности» и свободы поэзии. Последователен и в своей неприязни к формализму: «Школы, основанные на формальных методах, не могут называться течениями в искусстве. Это только губительное облегчение для ленивых или бессодержательных людей».

Кузминская критическая проза – в отличие от его поэзии – совершенно лишена каких бы то ни было «манерности», «жеманности». В его стиле сочетается непринужденность с точностью, небрежность с чеканностью. Легкий налет иронии – иногда, впрочем, и довольно ядовитой – заключен в его характерных антиномичных элегантно-тяжеловесных периодах: в одну фразу он как бы стремится вместить все гибкое, текучее многообразие оценок, и позитивных, и негативных.

Статьи Кузмина 20-х годов помогают нам определить совершенно своеобразное «срединное» место Кузмина, решительно протестующего против «формального модничанья», «лабораторных опытов», «механического воображения» и т. п., но и легко вплавляющего в свою поэзию «приемы всех школ», до самых авангардистских; с совершенной свободой и непринужденностью он вбирает и влияния тех поэтов, которые испытали прежде существенное воздействие его поэзии (Ахматова, Хлебников, обернуты).

Ценность его статей отнюдь не исчерпывается тем, что в них мы находим ключи к его собственному творчеству. Кузмин, может быть, как раз наименее субъективен из поэтов-критиков начала века, в первую очередь потому, что он совершенно не связан с групповыми или цеховыми пристрастиями. Независимость поэтических путей вызывает у него наибольшую симпатию: «прекрасный и одинокий поэт Сологуб»; «незарегистрированное» выступление А. Радловой и т. д. Пристрастные оценки у него есть, – к примеру, он, видимо, преувеличивал дарование Радловой, переоценивал Ивнева, ставя его рядом с Есениным, – но их немного. Чаще же суждения его прозорливы и тонки. В частности, он постоянно отмечал талант рано умершего К. Вагикова. Кузмин один из первых подметил и назвал «стихоманией» своеобразное явление начала 20-х годов – повальную одержимость поэзией.

* * *

Трудно сказать, может ли Кузмин сейчас быть близок современному читателю, – так тесно слиты у него смирение с грехом, печальная искренность с лукавой простотой, открытость с герметичностью и т. д. Думается все же, что Михаил Кузмин – поэт, нужный нам и сейчас: «простив» ему манерность и слишком «пряные» мотивы, оценив в полной мере удивительный артистизм его перевоплощений, изящество его легкой иронии, мы увидим и главное – его благодарность и хвалу миру, полному тепла и любви

(Яблочные сады, шубка, луга,
Пчельник, серые широкие глаза,
Оттепель, санки, отцовский дом,
Березовые рощи да покосы кругом),

полному глубокого и радостного смысла («В капле малой – Божество»); и готовность принять посылаемые испытания («...милый, тягостный твой путь»), и не оставляющую никогда надежду:

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.