

Шагова И.Н.

## **ПРОБЛЕМА ОРГАНИЧНОГО И ФОРМАЛЬНОГО В ОЦЕНКЕ ЭМОЦИОНАЛИСТСКОЙ КРИТИКИ М. КУЗМИНА.**

Поэт и прозаик “серебряного века” М.А. Кузмин всегда был известным сторонником и защитником органичности в искусстве. В период же деятельности организованной им творческой группы эмоционалистов (1921-1925) данная позиция поэтического мэтра ввиду сложившихся обстоятельств принимает принципиальный и программный характер. Так, 4-й пункт “Декларации эмоционализма” (1923), подписанной М. Кузминым, А. Радловой, С. Радловым и Ю. Юркуном, гласил о том, что “преодоление материала и форм есть УСЛОВИЕ успешного творчества, а не задача его и не цель” /7/.

Современный исследователь экспериментального направления работы Кузмина 1920-х годов В.К. Кондратьев, видимо, немного преувеличив интерес Кузмина тех лет к вопросам новой поэтической формы – “к расширению ее границ до достаточной степени условности”, оценил данное положение программы как свидетельство повышенного внимания Кузмина к защите своих достижений от нападков консервативно настроенной критики. /4,143/ Бесспорно, Кузмин хотел оставаться “на плаву” в литературном процессе новой, советской эпохи, следовательно, в этом выводе есть доля истины, но некоторые наблюдения убеждают в возможности двоякого прочтения 4-го пункта декларации. Как бы парадоксально это ни выглядело (менторский тон не был характерен для Кузмина), но в данном случае защитная, оправдательная, оборонительная позиция если и присутствует, то вполне вытесняется иной – наступательной. Выяснить, уточнить эту позицию Кузмина и эмоционалистов представляется важным потому, что она тесно связана с характером самой “Декларации эмоционализма”. Была ли программа эмоционалистов лишь выводом из собственной творческой практики и ее защитой, или написана в расчете на большее влияние, отклик творческой молодежи. Второе, конечно, вероятнее.

При всем своем высочайшем, неоспоримом уровне мастерства и при всем подспудном интересе, уважении к мастерству и к форме, при твердом убеждении, что необходимый уровень овладения техникой лежит в основании всякого творчества, Кузмин никогда не преувеличивал их значение, тем более не щеголял ими. Он умел скромно скрыть сложность построения в глубь текста, доводя его до высшей органической простоты и ясности, с легкостью и талантом овладеть уникальной техникой как естественной природной формой, но не придавать экспериментам какого-нибудь особого значения – так, что они заметны только при разборах. Н. Гумилев еще в рецензии 1910 г. назвал это свойство Кузмина особенным, может быть, одному ему в современной литературе присущим “целомудрием мысли”. /2, 215/

В эмоционалистской статье “Крылатый гость, гербарий и экзамены” (1922) Кузмин напоминал, что способность выражения находится после других “вещих способностей” художника, без которых всякое мастерство – простая побрякушка и “литература”: “Сначала возрасти сумму восприятий и ясновидения – потом ищи средства изобразительности. “Литература” – не есть искусство. Рифмачество – не есть поэзия.” /10, 173/ В другой статье того же года – “Эмоциональность и фактура” – он уточнил эту мысль, развивая далее теорию задуманного эмоционализма: вне соединения фактуры, “вооружения” с эмоциональностью получатся только “никому не нужные ловкачи и мастера”, и нельзя еще будет говорить ни о каком искусстве. /10,177/

Подобных замечаний Кузмин оставил множество, своеобразный итог он подвел им в статье “Эмоциональность как основной элемент искусства” (сборник “Арена”, 1924), в частности, в утверждении того, что как бы новы и разнообразны ни были усовершенствования технических приемов, придавать им большего, чем они имеют, значения нельзя: перемещение центра тяжести влечет за собою падение. /12, 9/

Эта мысль Кузмина, как и некоторые другие из статьи в альманахе “Арена”, позволяет уточнить, ради какого “заведомо ложного пути”, так и не названного автором, замалчиваются восстанавливаемые им “основные положения художественной идеологии” /там же/ - ради формализма. Даже в начале 20-х гг., в период “упадка мастерства” (Э.Ф. Голлербах), в “эпоху тяжелого литературного и поэтического безвременья, /.../ эклектизма и эпигонства” (Г.О. Винокур, 1924) /15, 18/, Кузмин, легко используя “приемы всех школ”, все же всем своим творчеством (нагляднее всего – критическим) решительно протестует против самоценного и бездушного мастерства – “ловкачества” и т.п.

Для Кузмина – теоретика эмоционализма и критика – в те годы более значимым было не отстаивать собственные достижения, как предположил В.К. Кондратьев (они были бесспорны, пусть еще и не вполне осмыслены, к тому же Кузмин не доверял оценкам официальной критики, тем более, современной консервативной), но объявить войну губительной для творчества тенденции, процветавшей в современном искусстве, – формализму.

В статье “Чешуя в неводе”, изданной накануне появления “Декларации эмоционализма”, Кузмин преднамеренно проговаривается: “Нужно бы открыть поход против формалистики. Или она безвредна и падет сама собою? Может быть, лень и косность удерживают меня. Литературные распри, конечно, смешны, но в этой маленькой жизни и необходимы”. /11, 119/

Видимо, эмоционалистские критические выступления Кузмина начала 20-х гг., его декларация и позднейшая статья в сборнике “Арена” были еще и началом приостановленного “сверху” решительного и конструктивного “похода против формалистики”, который Кузмин и ранее подспудно и открыто вел в своих критических работах (в декларации же автор обмолвился об этом лишь косвенным и кратким пунктом № 4).

М. Кузмин, никогда не претендовавший на роль теоретика, серьезного литературного критика, жур-

нального бойца (“Я не строю теорий, я только удивляюсь, люблю и размышляю /.../”; 1914 /8, 384/), свои антиформальные ранние критические выступления сосредоточил в основном вокруг противопоставления жизненного естественного искусства, живой искренней поэтичности, органической человечности чистой форме: выдуманной, мертвой, холодной, схематичной. Данный вопрос горячо волновал Кузмина с юных лет, но особенно полно он развил проблему в начале 20-х гг. – в период расцвета формализма.

В статье “Стружки” (1925), отразившей многие его мысли тех лет, Кузмин четко делил современное мировое искусство на два лагеря, главную и единственную разницу между которыми он видел в подходе: формальном, представлявшемся ему пережитком, или органическом. /9, 168/ Сводя искусство, мечтающее о незабываемом каноне, фактуре и т.п., к совершенно абстрактному обобщенному мастерству /12, 12/, Кузмин боролся с отвлеченностью и идеологией в искусстве вообще и против формальных методов и канонов в частности.

Причины небывалого расцвета формалистики во второй половине 1910-х – начале 1920-х гг. Кузмин, вероятно, находил в своеобразии современной ему эпохи, и потому неукоснительно выступал против механизации жизни в целом. Наблюдая в современной действительности тяготившее его “развитие точных наук, техники и механики, коренные изменения политических и общественных взаимоотношений”/10,7/, Кузмин не мог не почувствовать в них наследие “железного”, позитивистского XIX в., культура которого сама зачастую становилась машиной, “фабрикантом автоматов”. /14, 69/ Поэтому-то в статьях 1923-25 гг. он так приветствовал появившийся в Германии экспрессионизм с его противостоянием, по словам Кузмина, “всей культуре XIX века, основанной на позитивизме, материале, каноне и механизации”, с его протестом “против механизации, автоматизации, расчленения и обездушивания жизни, против технической цивилизации, приведшей к войне и ужасам капитализма” (“Эмоциональность как основной элемент искусства”) /12, 12/, “против духовного тупика и застоя довоенной и военной Европы, против тупика точных наук, против рационалистического фетишизма” (“Пафос экспрессионизма”). /6, 1/

Русские эмоционалисты во главе с Кузминым в программном обращении к художникам молодой Германии тоже братски приветствовали немецких экспрессионистов как “борцов против механизма жизни” /5/, тем самым прямо засвидетельствовав свою родственность с ними и с их антимеханистическими устремлениями.

Подобная механизация жизни и культуры в полной мере отразилась в русском искусстве тех лет. ОПОЯЗ провозглашал “формальный метод” революционным движением, футуристы декларировали свое искусство как “искусство формы”, теоретик Лефа Н. Чужак развивал утилитарную теорию “искусство как производство”, “Серапионовы братья” выказывали неумное пристрастие к стилевым приемам и сюжету, пролеткультовцы утверждали (в качестве пролетарской) психологию и культуру “машинизма”, А. Гастев, М. Герасимов и им подобные писали бесчисленные “производственные” стихи о металлургии, железе, конструктористы также ратовали за техническую поэзию, русские экспрессионисты (И. Соколов и др.) объявляли своей целью “революцию способов производства” “в нашей поэтической индустрии” и т.д. и т.п. С другой стороны, правящая партия взялась за создание “настоящей пролетарской культуры”, за завоевание гегемонии пролетарской литературы, за “культурную революцию” (январь 1923); пролетарский теоретический орган “На посту” начинал беспощадную борьбу с “попутчиками” в литературе.

Естественно, что подобная лавина обездушивания жизни и культуры действовала удручающе, да еще на мастера, сформировавшегося в век эстетизма и свободного расцвета искусств. В 1923 г., воспринимавшемся Кузминым как год его ожидаемой смерти, в дневнике поэта появляются записи о встреченных им людях-автоматах, нагоняющих на него смертельный ужас /14, 64/; их он изображает в своем художественном творчестве.

Выражая протест против механизированной эпохи, Кузмин последовательно разоблачал и ее конкретные проявления в современной культуре. Следующим из объектов его критических “нападков” стал так называемый “формальный подход” к искусству. Главным его застрельщиком Кузмин справедливо называл В. Шкловского /8,392/, который от имени ОПОЯЗа провозгласил формулу “Искусство как прием”.

Полагая, что для искусства излишняя схематическая ясность губительна /6, 1/, Кузмин в статье “Письмо в Пекин” (1922) решительно характеризовал “формальную волну” как “попытки овладеть сущностью искусства при помощи механического анализа и приемов”, оканчивающиеся все большей неудачей /8, 392/, тем самым причисляя данный научный метод анализа художественных произведений к ряду явлений автоматизированной культуры, к “тупику точных наук” - противопоставив им наметившийся возврат искусства к своим живым истокам. Сам же Кузмин-критик отказывался определять ценность, новизну и революционность художественных творений по одним только способам изобразительности./8, 407/

Кроме “формального подхода” как такового и в самой тесной связи с ним объектом критических выступлений Кузмина становятся “формальные критики”. Как и все художники, Кузмин не доверял рецензентам и теоретикам, зачастую он их просто игнорировал. Критика же начала 20-х гг., и формальная, и марксистская, грешила таким схематизмом, что не могла не вызвать в ответ отношение оппозиционное.

По воле обстоятельств Кузмин сам был в те годы постоянным театральным рецензентом и литературным критиком, написал огромное количество статей, рецензий, заметок, и современные исследователи оценивают их очень высоко. Конечно, его критические работы отличались художественностью, индивидуальным подходом, имели характер не столько строгих суждений, сколько лирических импровизаций, однако были тонки, глубоки, наблюдательны, остроумны, независимы, не грешили чрезмерной субъективностью.

Статья Кузмина “Крылатый гость, гербарий и экзамены”, посвященная 3-й книге А. Радловой и послужившая ответом на формальную критику М. Шагинян, которой автор отказал в знаниях и добросовестности, стала своего рода мерилем отношения Кузмина к литературоведам и к научным сотрудникам вообще, а также к формальным критикам. В начале статьи Кузмин рассказал о знакомом служащем Ботанического сада, уверенном, что вместо любования прекрасными живыми растениями и цветами гораздо удобнее изучение экземпляров растительного царства (продольных и поперечных разрезов, строения клеточек, пестиков, тычинок и т.п.) по гербариям. “Может быть, он был и прав с точки зрения ученого”, – замечал Кузмин и тут же приводил явно импонирующее ему высказывание А. Франса: “А что такое – ученый? Это скучнейшее создание, которое принципиально изучает и публикует то, что коренным образом лишено всякого интереса”. /10, 172/ Кузмин, всегда отдавая приоритет “живой жизни”, расценивал приведенное мнение сотрудника Ботанического сада как “чужовишное и нелепое”.

Однако его не удивляло, что критики предпочитают подобный подход к произведениям искусства. Ведь “легче ткнуть пальцем в четвертый пэон, чем указать на веяние творческого духа, которое одно только и делает искусство живым и не стареющим”. /Там же/ Таким образом, формальный подход, по Кузмину – еще и облегчение для непросвещенных или ленивых критиков.

Итог своему отношению к формальному подходу и критике Кузмин подвел в программной статье “Эмоциональность как основной элемент искусства”. Здесь он уверенно писал о том, что формальный подход к искусству годится только для статистики и регистрации, но не пригоден даже для критики. Данный тезис Кузмин обосновал, как всегда, несложным, “старомодным”, “азбучным”, но почему-то игнорируемым доводом: “понять, пережить и почувствовать” художественное произведение нельзя по одному только описанию его внешних признаков: “Нужно отношение к нему, пристрастность в ту или другую сторону, следствие эмоционального действия. Нужно полюбить или ужаснуться, вот что значит понять”. /12, 11/

Для тех же людей (в том числе критиков), кто тупо стремится движения живой ткани, живого человека, их эмоциональные импульсы, таинственное назначение объяснить часовым механизмом, голой, сухой схемой, скелетом, т.е. сухой теорией, этот живой человек, эта живая ткань обернется восковой куклой или трупом /там же/ – напоминал Кузмин заветную мысль из “Фауста”. Пониманию таких людей искусство недоступно: формальное изучение текста несовместимо с его пониманием.

Как видим, в своих выпадах против “формальной критики” (и науки вообще) Кузмин последовательно продолжил отчетливое противостояние по линии: живая жизнь и живое искусство – придуманный (а значит, мертвый) схематический подход к искусству и жизни. Некоторые яркие примеры из статьи более чем наглядно подтверждают это.

Любопытны и факты, приводимые в статье – того, как формальные признаки вводят в заблуждение (и не только критиков). Так, один “недавний пример” интересен разграничением направленности органического и формального воздействия искусства. Речь идет о некотором внешнем сходстве декораций из немецкого кинофильма, очень любимого Кузминым, “Кабинет доктора Калигари” (реж. Р. Вине; 1920) и конструкций В. Лебедева к “Ужину шуток” – “между тем, как они характернее всего для противоположения”. “Насквозь эмоциональные” декорации “Калигари” остро пронзают душу, “великолепная же работа Лебедева есть преодоление чисто технических задач и действует исключительно на глаз и рассудок. С точки зрения формальной, может быть, и найдется что-нибудь общее”. /12, 12/

Но если подобное увлечение критиков Кузмина не удивляло, то художникам его он не прощал никогда. Так что следующим и одним из самых серьезных объектов борьбы Кузмина с формалистикой стали отдельные и, увы, многочисленные художники, страдающие любовью к “формальному модничанью”, к “новой, формальной и мертвой поэтике”. О них он тоже писал в статье “Крылатый гость”: “Но художники, в здравом уме и твердой памяти предпочитающие мертвое достоинство формального мастерства своему высокому и горькому жребию – или шарлатаны, или одуроченные слабые люди”. /10, 172/ Далее Кузмин пояснял, что безумно в безвоздушном пространстве формализма искать вечные, чистые формы, безумно думать, что существуют “какие-то современные формы для формы, не вызванные органической, внутренней необходимостью”, ведь “сегодняшние искания для исканий, завтра – устаревшая ветошь”. /10, 173/

Примером провала “формальной изобретательности”, “химического искусства” стало для Кузмина творчество начала 20-х гг. А. Белого, признаваемого им писателем значительным. Несколько раз в своих критических выступлениях возвращался к нему Кузмин. В статье “Мечтатели” (1921) он охарактеризовал как литературный прием его “Дневник писателя” /8, 389/, эпопею же “Я” оценил как событие трагическое, обнажающее, как никогда в литературе, “химическую лабораторию творчества”, а также духовную раздробленность, отсутствие органической целостности – ведь “химическое соединение жизненных элементов не производит живого человека”; таким образом, произведение представлялось Кузмину “почти небывалым и печальным памятником борьбы раздробленной механичности с органичной человечностью”. /8, 390/ О “колоссальном самоистреблении” “Эпопеи” писал Кузмин не раз, но все-таки в позднейшей статье “Стружки” творчеству Белого было отдано должное: оно отнесено здесь к лагерю современной прогрессивной экспрессионистической литературы, человеческой, потрясенной, органической. /9, 168/

Другим примером (в сравнении с А. Белым – ребяческим) “педантичной, детской и несколько комичной формалистики” явилась для Кузмина знаменитая книга формальных экспериментов в стихосложении неизменно уважаемого им В. Брюсова “Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам (стихи 1912-1918 г.)”. /8, 401/

“Обильную дань формальному модничанью” находил Кузмин в “несравненно слабейших” (после прекрасной прозы) стихах Б. Пастернака /8, 407/, предупреждал А. Ахматову по поводу ее популярности и некоторого застоя в творчестве о том, что лень публики влечет к механизации чувств и слов /8, 395/, обрушивался на “Серапионовых братьев” за механичность в применении приемов /8, 393/ и т.д.

Позже в статье “Стружки” Кузмин определенно относил “Серапионов” в качестве характерного явления к отжившему консервативному лагерю литературы (“Атлантиде”), противопоставляя его победившему (по ощущениям критика) экспрессионизму. Причем лагерь этот отличался стремлением к бессмыслию и бесчувствию, характеризовался голым фабулизмом, голой формой, рациональнейшим тупиком, статикой – состоянием, близким к механическому, движением только формальным, автоматическим, – одним словом, формальным подходом. Да, он был удобнее для обозрения, измерения и “понимания”, как мертвое тело удобнее для изучения, чем живое. /9,168/

Кроме того, отдельные замечания Кузмин посвящал и некоторым другим “ловким” художникам с “механическим воображением” (“Письмо в Пекин”, “Парнасские заросли”).

Надо сказать, что Кузмин боролся с формализмом не только в литературе, но и в театре, и в живописи, о чем свидетельствуют материалы из его сборника “Условности” (1923). Статьи же “Парнасские заросли” (1923), “Мечтатели”, “Крылатый гость” и др. можно расценивать как своего рода выступления критика, рассчитанные на специально антиформальное воздействие.

Следующий и наиболее тревожащий Кузмина объект его антиформальных выступлений – школы, основывающиеся на определенных установках – теоретических “предпосылках к творчеству”.

М. Кузмин всегда внимательно следил за деятельностью современных ему литературных школ и был дружен не только с участниками основных из них, но и с родственными ему мелкими группировками, однако к формальным объединениям относился неприязненно и держался особняком, не связывался с ними организационно, на некоторых идеологических основаниях. Свою индивидуальность, “свой глаз” Кузмин тщательно берег от посягательств самых различных школ и течений; это стало общепризнанным мнением в кузминоведении – то, что поэт на протяжении всей своей творческой жизни с пренебрежением относился к литературным школам и был уверен в их пагубности, если ради их установок авторы отказывались от своего наиболее ценного качества – органичной индивидуальности.

Со всей определенностью свое отношение к “кристаллизованным школам” Кузмин выразил в ранней статье “Раздумья и недоумения Петра Отшельника” (1914). На его взгляд (“на взгляд беспристрастного человека”), существуют отдельные поэты, примкнувшие к той или другой школе, но школ нет, т.к. “/.../ всякая законченность есть уже нетерпимость, окостенение, конец./.../ Школа всегда – итог, вывод из произведений одинаково видевшего поколения, но никогда не предпосылка к творчеству, потому смею уверить футуристов и особенно акмеистов, что заботы о теоретизации и программные выступления могут оказать услугу чему угодно, но не искусству, не творчеству”. /8, 385/ Мнение о том, что многие из поэтов идут вперед несмотря на школу, а отнюдь не благодаря своей принадлежности к ней, /там же/ - Кузмин не устанет повторять и в позднейших статьях.

Школы, где сами художники характеризуют себя формальными приемами, представлялись Кузмину “каким-то чудовищным недоразумением и самоистреблением”. /12, 12/ Основанные на формальных методах, такие школы “не могут называться течениями в искусстве” – “это только губительное облегчение для ленивых и бессодержательных людей”. /12, 11/

Но полезны ли школы хоть для чего-нибудь? Видимо, об этом размышлял Кузмин, когда в статье “Эмоциональность как основной элемент искусства” писал следующее: “Нужно владеть приемами всех школ и уметь бесконечно изобретать новые для того, чтобы они не мешали, не путались под ногами, как собачонки или ребятишки. Вот и все, что от них требуется. Тут возможен дар изобретательности, в конце концов ничего общего с даром творчества не имеющий”. /Там же/

О критическом отношении Кузмина к акмеизму упоминается в кузминоведении нередко. Поэт-кларнет ассоциировал акмеизм как литературную школу с личностью ее основателя Н. Гумилева и его эстетикой. Расхождения же в представлениях о природе творчества между двумя поэтами были принципиальными. Решительное противостояние Кузмина вызывало тяготение Гумилева, а следом за ним и всего “Цеха поэтов”, отчасти и акмеизма, к нормативной поэтике, строгой выучке, апологии формотворчества, к теоретизации и программной установочности, к “цеховой” партийной тенденциозности. Так, Гумилев, продолжая идеи Брюсова, констатируя разрозненность публики и писателей, находил школы, по наблюдениям Кузмина, “необходимыми, как ярлыки и паспорта”, без которых “человек только наполовину человек и несколько не гражданин” /2, 384/ - мысль, глубоко чуждая индивидуалисту-Кузмину, как и любой другой вид формализма, нормативности и т.п. Впрочем, Кузмин признавал и определенные заслуги акмеизма (равно как и футуризма) – в освобождении слова”. /13, 233/

Первые же теоретические выступления акмеистов после их появления в 1913 г. были беспощадно раскритикованы Брюсовым – за притязания на школу явно выдуманную, искусственную, ничем не подготовленную в прошлом, прозрачную, т.к. никакими произведениями не подкрепленную, кроме теоретических. /1,393-394/ Кузмин поддержал Брюсова, ведь и по его представлениям акмеизм стал примером того, чем школа не может быть – “предпосылкой к творчеству”, и не упускал случая высмеять “упрямое достоинство акмеизма, произвольно и довольно тупо ограничивающего себя со всех сторон” /8,389/ как явление в литературе неестественное: “не органическая, а выдуманная и насильственная школа”. /8, 399/

Можно утверждать, что в отношении к позиции Гумилева и к его обезличивающей школе, к духу Цеха

в поэзии эмоционалисты были настроены единодушно отрицательно, видимо, их коллективное мнение нашло отражение в статье близкого эмоционалисту О. Тизенгаузена “Салоны и молодые заседатели петербургского Парнаса”, опубликованной в 1-м номере эмоционалистского альманаха “Абракасас” (1922).

Другими любителями теоретических трудов и эпатирующих манифестов, по Кузмину, были футуристы. Поначалу Кузмин сочувствовал их поэзии и ожидал с их стороны новых сил /13, 233/, но схоластические теоретизирования футуристов по поводу экспериментов оттолкнули Кузмина и от этой авангардной школы. Против их “теоретизации” Кузмин выступил в ранней статье “Раздумья и недоумения Петра Отшельника”, в начале же 20-х гг. – в статьях “Письмо в Пекин”, “Парнасские заросли”, “Чешуя в неводе” и др. Причем не преминул упомянуть и “исключительно формальное отношение эпигонов футуризма” европейского /6, 1/, которому противостоял немецкий экспрессионизм, наиболее живое и обещающее из новых течений.

Естественно, Кузмин находился в оппозиции и к производственному искусству, пролетарской литературе, марксистским критикам, но выступал по данному поводу крайне редко, видимо, кроме известной, еще и по той причине, что подобный вид “творчества” к подлинному искусству отношения не имел. Однако он и здесь находил живые ростки таланта, искренне поддерживал поэзию И. Садофьева, Э. Багрицкого и некоторых других.

Что же касается собственной попытки Кузмина создать художественное объединение эмоционалистов, то о ней можно сказать его словами из “Петра Отшельника”: “Если же это просто кружок любящих и ценящих друг друга людей, тогда вполне понятно их преуспевание, потому что где же и расцветать искусству, как не в атмосфере дружбы и любви? При чем же тогда школа?” /8, 385/

Эмоционалисты представляли собой явно неформальное, свободное сообщество, “установки” которого являлись продолжением органической индивидуальности его участников и “основными элементами”, “азбучными истинами” самого искусства. По замечанию Дж. Е. Малмстада, показателем независимости группы и ее “идеологии” стал тот факт, что “Декларация эмоционализма” не была написана и опубликована до выхода третьего, последнего выпуска альманаха “Абракасас”; таким образом, она явилась оправданием сделанной работы, но не теоретической основой для дальнейшего творчества. /17, 265/

Показателен и другой факт – дневниковый отклик Кузмина (от 13 августа 1923 г.) на оценку альманахов “Абракасас” машинописным журналом “Гермес” и его редактором Б.В. Горнунгом: “Пришел Москвич. Не одобряют нового моего курса. Абракасас считают опытами. Поэтикой, а не поэзией. М/ожет/ б/ыть/ это симптоматично. Гумилевская закваска, очевидно, живет даже в Москве и довольно крепко”. /3, 203/

Однако не только Кузмин отмежевывал свою группировку от современного ему формализма и решительно противопоставлял ее ему, но объективно вся деятельность ее участников была сознательно или бессознательно антиформальной.

Немногочисленные эмоционалисты (поэты, прозаики, переводчики, драматурги, режиссеры, художники), будучи высококлассными мастерами своего дела, относились к творцам, по представлению Кузмина, органическим, обладающим в высшей степени естественным талантом. Поэтому часто рецензии Кузмина на их творения становились одновременно и его антиформальными выступлениями.

Очень показательна в данном смысле уже неоднократно упоминавшаяся статья “Крылатый гость, гербарий и экзамены”, где всем формалистским проявлениям в творчестве противопоставлялось дарование поэтессы А. Радловой – “настолько органическое, что его можно назвать почти физиологическим”. /10, 174/ Не потому Радлова пишет стихи, – полагал Кузмин, – что ей нечего делать или для “упражнения в искусстве”, а потому что “она больна стихами, одержима видениями и звуками”. /Там же/

В статье “Парнасские заросли” Кузмин отметил очевидное органическое развитие ее подлинного дарования, “несомненную подлинность ее таланта”, а также ее самостоятельность – “выступление незарегистрированное”, что не прощало всевозможными околопоэтическими организациями. /8, 400-401/ “Подлинный поэт” – одна из постоянных характеристик, предназначенных Кузминым для Радловой, он повторяет ее и в “Письме в Пекин”. /8, 395/ Чуть раньше, в отзыве на вторую книгу Радловой “Корабли”, он пишет о голосе поэта, “поюшем о значительном внутреннем мире, о жизни, о чувстве, о современности – словом, о всем, что изгоняет из поэзии новая, формальная и мертвая поэтика”. /10, 170/ Так последовательно выдвигал Кузмин А. Радлову на роль высокого представителя подлинного поэтического искусства вопреки всей формальной тенденции.

Подобным антиформальным выпадом стала статья “Эмоциональность и фактура”, в которой бездушному мастерству и формальному подражанию приемам учителя у выпускников Академии художеств противопоставлена была работа эмоционалиста В. Дмитриева – единственного здесь, по Кузмину, “действительного художника”. /10, 178/

“Настоящего поэта” видел Кузмин в К. Вагинове /8, 403/, тоже эмоционалисте в те годы.

Так же высоко оценивал он в своих критических работах тех лет своеобразную прозу Ю. Юркуна, однако более всего интересен был первый печатный отзыв – предисловие Кузмина к книге “Шведские перчатки” (1914), литературному дебюту своего юного друга. Отмечая оригинальность романа начинающего писателя (“Книга эта потому нова, что до сих пор такой не было”), Кузмин берет для примера появление в природе новой травы и нового цветка, “так как механически придуманную новизну или сознательную, головную обособленность изобрести нетрудно, даже увлечь она, пожалуй, может, но согласитесь, что ей грош цена. Здесь же мы имеем дело с непосредственной и природной новизной”. /16, 17/ Указывалось Кузминым, что молодой прозаик не соблазняется и новизной сюжета – “самой дешевой и опасной новиз-

ной”, похожей на погоню за редкими рифмами и очень истощимой. /Там же/

Таким образом, это предисловие содержало один из первых печатных протестов Кузмина против формального модничанья, механически придуманной новизны в искусстве и противопоставление им органического, естественного творчества, непосредственного, природного дара (в данном случае – художественного таланта Юркуна).

Сами эмоционалисты тоже достаточно определенно в своем творчестве выразили негативное отношение, а порой и протест против механизации жизни и всяческих ее формальных проявлений. Особенно ярко сказалось это в таких произведениях периода эмоционализма, как пьеса “Маскарад слов” (1921?) Ю. Юркуна и его рассказы, опубликованные в альманахе “Абракас”, “Монастырь Господа нашего Аполлона” К. Вагинова и его же “Поэма квадратов” (“Абракас” № 1; 3), статья С. Радлова “Эмоциональность или цитаты” (1923), опубликованная под лозунгом “Механизированное мастерство актера – фальсификация революционного искусства”, декорации В. Дмитриева и режиссура С. Радлова в постановке пьесы немецкого экспрессиониста Э. Толлера “Эуген Несчастный” (премьера – 15 декабря 1923 г.), пьеса А. Пиотровского “Падение Елены Лэй” (премьера – 31 марта 1923 г.) и др. При этом отдельные статьи и произведения всецело посвящены данной проблеме.

Итак, можно полагать, что один из важных аспектов (пусть и попутный) творческой деятельности Кузмина и русских эмоционалистов, а также их альманаха “Абракас” – антимеханистический и антиформальный. Эмоционалистский вызов формализму более всего сказался в противопоставлении всех проявлений мертвенной антихудожественной механизации жизни и искусства, самодостаточного холодного лоска чисто технических достижений, т.е. формального подхода и живой, жизненной органичности творчества, вызванного внутренней необходимостью – не рациональной, а душевной и эмоциональной.

#### **Литература.**

1. Брюсов В.Я. Среди стихов: Манифесты, статьи, рецензии. – М., 1990.
2. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. – М., 1990.
3. К истории машинописных изданий 1920-х годов. Публикация Г.А. Левинтона и А.Б. Устинова // Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов. – Рига, 1990. – С.197-210.
4. Кондратьев В.К. Предчувствие эмоционализма: М.А. Кузмин в мире “новой поэзии” // Звезда Востока. – Ташкент, 1991. – № 6. – С.142 – 145.
5. Кузмин М., Вагинов К., Дмитриев В., Пиотровский А., Радлова А., Радлов С., Юркун Ю. Приветствие художникам молодой Германии от группы эмоционалистов // Жизнь искусства. – 1923. – № 10. – С.8.
6. Кузмин М. Пафос экспрессионизма // Театр. – 1923. – № 11. – С.1-2.
7. Кузмин М., Радлова А., Радлов С., Юркун Ю. Декларация Эмоционализма // Абракас. – Пг., 1923. – Февраль /№ 3/. – С.3.
8. Кузмин М. Стихи и проза. – М., 1989.
9. Кузмин М. Стружки // Россия. – М.–Л., 1925. – № 5(14). – С.164-169.
10. Кузмин М. Условности: Статьи об искусстве. – Пг., 1923.
11. Кузмин М. Чешуя в неводе (только для себя) // Литературная учеба. – 1990. – Кн.6. – С.115-120.
12. Кузмин М. Эмоциональность как основной элемент искусства // Арена. – Пг., 1924. – С.7-12.
13. Парнис А., Тименчик Р. Программы “Бродячей собаки” // Памятники культуры. Новые открытия. 1983. – Л., 1985. – С.160-257.
14. Ратгауз М.Г. Кузмин-кинозритель // Киноведческие записки. – 1992. – № 13. – С.52-86.
15. Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. – М., 1987.
16. Юркун Ю. Дурная компания. – С-Пб., 1995.
17. Malmstad John E. Mikhail Kuzmin: a Chronicle of His Life and Times // Кузмин М.А. Собрание стихов: В 3-х т. – Т. III. – Мюнхен, 1977. – С. 7-319.