

М.А. Кузмин **О прекрасной ясности¹**

Когда твёрдые элементы соединились в сушу, а влага опоясала землю морями, растеклась по ней реками и озёрами, тогда мир впервые вышел из состояния хаоса, над которыми веял разделяющий Дух Божий. И дальше – посредством разграничивания, ясных борозд – получился тот сложный и прекрасный мир, который, принимая или не принимая, стремятся узнать, по-своему увидеть и запечатлеть художники.

В жизни каждого человека наступают минуты, когда, будучи ребенком, он, вдруг скажет: «я – и стул», «я – и кошка», «я – и мяч», потом, будучи взрослым: «я – и мир». Независимо от будущих отношений его к миру, этот разделительный момент – всегда глубокий поворотный пункт.

Похожие отчасти этапы проходит искусство, периодически – то размеряются, распределяются и формируются дальше его клады, то ломаются доведенные до совершенства формы новым началом хаотических сил, новым нашествием варваров.

Но, оглядываясь, мы видим, что периоды творчества, стремящегося к ясности, неколебимо стоят, словно маяки, ведущие к одной цели, и напор разрушительного прибою придает только новую глянцевитость вечным камням и приносит новые драгоценности в сокровищницу, которую сам пытался низвергнуть.

Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие – дающие миру свою стройность. Нет особенной надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и целительнее первых, и не трудно угадать, почему в смутное время авторы, обнажающие свои язвы, сильнее бьют по нервам, если не «жгут сердца», мазохических слушателей. Не входя в рассмотрение того, что эстетический, нравственный и религиозный долг обязывает человека (и особенно художника) искать и найти в себе мир с миром, мы считаем непреложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники. Наиболее причудливые, смутные и мрачные вымыслы Эдг<ара> По, необузданной фантазии Гофман нам особенно дороги именно потому, что они облечены в кристальную форму. Что же сказать про бытовую московскую историю, которая была бы одета в столь непонятный, темный космический убор, что редкие вразумительные строчки нам казались бы лучшими друзьями после разлуки? Не сказал ли бы подозрительный человек, что автор пускает туман, чтобы заставить не понять того, в чем и понимать-то нечего? Это несоответствие формы с содержанием, отсутствие контуров и нужный туман и акробатский синтаксис могут быть названы не очень красивым именем... Мы скромно назовем это безвкусием.

¹ *Аполлон* 4 (1910)

Пусть ваша душа будет цельна или расколота, пусть миропостижение будет мистическим, реалистическим, скептическим или даже идеалистическим (если вы до того несчастны), пусть приемы творчества будут импрессионистическими, реалистическими, натуралистическими, содержание – лирическим или фабулистическим, пусть будет настроение, впечатление – что хотите, но, умоляю, будьте логичны – да простится мне этот крик сердца! – логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе.

Пренебрежение к логике (неумышленное) так чуждо человеческой природе, что, если вас заставят быстро назвать десять предметов, не имеющих между собой связи, вы едва ли сможете это сделать. Интересный вывод мог бы получиться при выписывании одних существительных из стихотворения: нам, несомненно, казалось бы, что причиной отдаленности одного слова от другого по значению является только длинный путь мысли и, следовательно, сжатость стиха, но отнюдь не отсутствие логической зависимости. Еще менее терпимо подобное отсутствие логичности в форме, особенно прозаической, и менее всего именно в деталях, в постройке периодов и фраз. Хотелось бы золотыми буквами написать сцену из «Мещанина во дворянстве», на стене «прозаической академии», если бы у нас была таковая.

Учитель философии: Во-первых, слова можно расставить так, как у вас сделано: «Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза заставляют меня умирать от любви». Или: «От любви умирать меня заставляют, прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза». Или: «Ваши глаза прекрасные от любви меня заставляют, прекрасная маркиза, умирать». Или: «Умирать ваши прекрасные глаза, прекрасная маркиза, от любви меня заставляют». Или: «Меня заставляют ваши глаза прекрасные умирать, прекрасная маркиза, от любви».

Г-н Журден: Но как сказать лучше всего?

Учитель философии: Так, как вы сказали раньше: «Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза заставляют меня умирать от любви» (д. II, сц. 6).

О да, г-н Журден, вы сказали очень хорошо, именно так, как нужно, хотя вы и уверяете, что не учились!

Может быть, техника прозаической речи не так разработана, как теория стиха и стихотворных форм, но то, что сделано для прозы ораторской, т.е. произносимой перед слушателями, всецело может касаться и слов, не предназначенных для чтения вслух. Там мы учимся строению периодов, кадансам, приступам, заключениям и украшениям посредством риторических фигур. Мы учимся, так сказать, кладке камней в том здании, зодчими которого хотим быть; и нам должно иметь зоркий глаз, верную руку и ясное чувство плановности, перспективы, стройности, чтобы достигнуть желаемого результата. Нужно, чтобы от неверно положенного свода не рухнула вся постройка, чтобы частности не затемняли целого, чтобы самый несимметричный и тревожащий замысел был достигнут сознательными и закономерными средствами. Это и будет тем искусством, про которое говорилось: *ars longa, vita brevis*. Необходимо, кроме непосредственного таланта, знание своего материала и формы, и соответствия между нею и содержанием. Рассказ, по своей форме, не просит и даже не особенно допускает

содержания исключительно лирического, без того, чтобы что-нибудь рассказывалось (конечно, не рассказ о чувстве, впечатлении). Тем более требует фабулистического элемента – роман, причем нельзя забывать, что колыбелью новеллы и романа были романские страны, где более, чем где бы то ни было, развит аполлонический взгляд на искусство: разделяющий, формирующий, точный и стройный. И образцы рассказа и романа, начиная с Апулея, итальянских и испанских новеллистов – через аббата Прево, Лесажа, Бальзака, Флобера, до Ан. Франса и, наконец, бесподобного Анри де Ренье – нужно искать, конечно, в латинских землях. Нам особенно дорого имя последнего из авторов, не только как наиболее современного, но и как безошибочного мастера стиля, который не даст повода бояться за него, что он крышу дома *empiré* загромоздит трубами или к греческому портику пристроит готическую колокольню. Наконец мы произнесли то слово, которым в настоящее время так злоупотребляют и в инвективах, и в дифирамбах, - слово «стиль». Стиль, стильно, стилист, стилизатор, - казалось бы, такие ясные, определенные понятия, но все же происходит какой-то подлог, делающий путаницу. Когда французы называют Ан. Франса стилистом, какого не было еще со времен Вольтера, они, конечно, не имеют в виду исключительно его новеллы из итальянской истории: он во всем прекрасный стилист – и в статьях, и в современных романах, и в чем угодно. Это значит, что он сохраняет последнюю чистоту, логичность и дух французского языка. И в этом отношении Малларме, скажем, отнюдь не стилист. Сохранять чистоту языка не значит как-то лишать его плоти и крови, вылащивать, обращать в кошерное мясо, - нет, но не насиловать его и твердо блюсти его характер, его склонности и капризы. Грубо можно назвать это грамматикой (не учебной, но опытной) или логикой родной речи. Основываясь на этом знании или чутье языка, возможны и завоевания в смысле неологизмов и синтаксических новшеств. И с этой точки зрения мы, несомненно, назовем стилистами и Островского, и Печерского, и особенно Лескова – эту сокровищницу русской речи, которую нужно бы иметь настольной книгой наравне со словарем Даля, - мы повременили бы, однако, называть Андрея Белого, З. Гиппиус и А. Ремизова – стилистами.

Но как только мы возьмем изречение: «Стиль – это человек», мы готовы поставить этих авторов в первую голову. Ясно, что здесь определяется какое-то совсем другое понятие, сравнительно недавнее, потому что, скажем, отличить по слогу новеллистов одного от другого довольно трудно. Очевидно, что дело идет об индивидуальности языка, о том аромате, о том *je ne sais quoi*, что должно быть присуще каждому даровитому писателю, что его отличает от другого, как наружность, звук голоса и т.д. Но раз это присуще всем (даровитым, достойным), то нет надобности этого подчеркивать, выделять, и мы отказываемся называть стилистом автора, развивающего «свой» стиль в ущерб чистоте языка, тем более что оба эти качества отлично уживаются вместе, как видно из вышеприведенных примеров.

Третье понятие о стиле, пустившее за последнее время особенно крепкие корни именно у нас в России, тесно связано со «стильностью», «стилизацией», впрочем, о последнем слове мы поговорим особо.

Нам кажется, что в этом случае имеется в виду особое, специальное соответствие языка с данной формой произведения в ее историческом и

эстетическом значении. Как в форму терцин, сонета, рондо не укладывается любое содержание и художественный такт подсказывает нам для каждой мысли, каждого чувства подходящую форму, так еще более в прозаических формах о каждом предмете, о всяком времени, эпохе следует говорить подходящим языком. Так язык Пушкина, продолжая сохранять безупречную чистоту русской речи, не теряя своего аромата, как-то неприметно, но явственно меняется, смотря по тому, пишет ли поэт «Пиковую даму», «Сцены из рыцарских времен» или отрывок «Цезарь путешествовал». То же мы можем сказать и про Лескова. Это качество драгоценно и почти настоятельно необходимо художнику, не желающему ограничиваться одним кругом, одним временем для своих изображений.

Этот неизбежный и законный прием (в связи с историзмом) дал повод близоруким людям смешивать его со стилизацией. Стилизация – это перенесение своего замысла в известную эпоху и облечение его в точную литературную форму данного времени. Так, к тилизации мы отнесем «Contes drolatiques» Бальзака, «Trois contes» Флобера (но не «Саламбо», не «Св. Антония»), «Le bon plaisir» Анри де Ренье, «Песнь торжествующей любви» Тургенева, легенды Лескова, «Огненного ангела» В. Брюсова, но не рассказы С. Ауслендера, не «Лимонарь» Ремизова.

Действительно, эти последние авторы, желая пользоваться известными эпохами и сообразуя свой язык с этим желанием, далеки от мысли брать готовые формы, и только люди, никогда не имевшие в руках старинных новелл или подлинных апокрифов, могут считать эти книги полной стилизацией. Последнюю можно было бы почесть за художественную подделку, эстетическую игру, *tour de force*, если бы помимо воли современные авторы не вкладывали всей своей любви к старине и своей индивидуальности в эти формы, которые они не случайно признали самыми подходящими для своих замыслов; особенно очевидно это в «Огненном ангеле», где совершенно брюсовские коллизии героев, брюсовский (и непогрешимо русский) язык сочетаются так удивительно с точной и подлинной формой немецкого автобиографического рассказа XVII века.

Подводя итоги всему сказанному, если бы я мог кому-нибудь дать наставление, я бы сказал так: «Друг мой, имея талант, то есть уменье по-своему, по-новому видеть мир, память художника, способность отличать нужное от случайного, правдоподобную выдумку, - пишите логично, соблюдая чистоту народной речи, имея свой слог, ясно чувствуйте соответствие данной формы с известным содержанием и приличествующим ей языком, будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом, будьте понятны в ваших выражениях». Любимому же другу на ухо сказал бы: «Если вы совестливый художник, молитесь, чтоб ваш хаос (если вы хаотичны) просветился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой: в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны – и вы найдете секрет дивной вещи – прекрасной ясности, которую назвал бы я кларизмом».

Но «путь искусства долог, а жизнь коротка», и все эти наставления не суть ли только благия пожелания самому себе?

<1909>