

RU

Мотивы и концепты, формирующие художественный мир романов М. А. Кузмина «Приключения Эме Лебефа» и «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам»

Глазкова М. М.

Аннотация. Цель исследования – выявление специфики художественного мира ранних романов М. А. Кузмина «Приключения Эме Лебефа» и «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» через анализ функционирования мотивов и концептов. В статье конкретизирован терминологический аппарат, дан обзор критической литературы по творчеству М. А. Кузмина. Освещена его эстетическая программа, обозначена проблема ценности художественной составляющей произведений писателя «стилизация для стилизации». В процессе исследования выявлены традиционные мотивы (уход из дома, странствия, любовные приключения, подсматривания, подслушивания, переодевания и судьбы), а также концепты «любовь» и «судьба». Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в качестве маркёров художественного мира романов М. Кузмина использованы мотивы и концепты, инвенциональные и конвенциональные поэтологически, что позволяет интерпретировать ретроспективизм писателя и обнаружить ценность его новаторства, анализируя романы в соотнесении с его эстетической программой. Полученные результаты показали, что стилизованные мотивы лишены характерологической функции пикаро и образуют прагматично-функциональную амбивалентность: внешне выполняют функцию сюжетной занимательности – внутренне через концепты обозначают свою философскую сущность. Концепт «любовь» обнаруживает смысловую многогранность и раскрывает концепцию человека М. Кузмина. Мотивно-концептуальное единство «судьба» интерпретируется через отказ от фатализма, провиденциальности в пользу волюнтаризма. Обнажается природа драматизма, кроющаяся во внутреннем конфликте протагониста между жадой приключений и экзистенциальной пустотой. Мотив инициации демонстрирует путь героя к духовному взрослению. Доказывается, что ретроспективизм писателя становится способом осмысления действительности, нашедшей отражение в поэтологическом своеобразии художественного мира романов М. Кузмина, воплощающих эстетическую программу писателя и транслирующих его картину мира.

EN

Motifs and concepts shaping the artistic world of M. A. Kuzmin's novels "The Adventures of Aimé LeBoeuf" and "The Travels of Sir John Fairfax through Turkey and Other Remarkable Countries"

M. M. Glazkova

Abstract. The study aims to identify the specific features of the artistic world of M. A. Kuzmin's early novels "The Adventures of Aimé LeBoeuf" and "The Travels of Sir John Fairfax through Turkey and Other Remarkable Countries" by analyzing the functioning of motifs and concepts. The article clarifies the terminological apparatus and provides an overview of critical literature on M. A. Kuzmin's oeuvre. The study outlines his aesthetic program and addresses the problem concerning the artistic value of the writer's works defined as "stylization for the sake of stylization". In the course of the study, traditional motifs (leaving home, wanderings, amorous adventures, peeping, eavesdropping, disguise, and fate) as well as the concepts of "love" and "fate" are identified. The scientific originality of the research lies in the fact that, for the first time, poetologically intensional and conventional motifs and concepts are utilized as markers of the artistic world in Kuzmin's novels, which allows for the interpretation of the author's retrospectivism and reveals the value of his innovation through an analysis of the novels correlated with his aesthetic program.

The findings demonstrate that the stylized motifs lack the characterological function of the picaresque and generate a pragmatic-functional ambivalence: externally, they fulfill the function of narrative intrigue, while internally, through concepts, they reveal their philosophical essence. The concept of "love" exhibits semantic multifacetedness and discloses Kuzmin's conception of the human being. The motivic-conceptual unity of "fate" is interpreted through the renunciation of fatalism and providentialism in favor of voluntarism. The nature of dramatic tension is exposed, rooted in the protagonist's internal conflict between a thirst for adventure and existential emptiness. The initiation motif illustrates the hero's path toward spiritual maturation. It is proved that the writer's retrospectivism becomes a mode of conceptualizing reality, reflected in the poetological distinctiveness of the artistic world of Kuzmin's novels, which embody the author's aesthetic program and convey his worldview.

Введение

Актуальность исследования обусловлена востребованностью переосмысления прозы М. А. Кузмина – ключевой фигуры Серебряного века, чей вклад в развитие литературы (следование принципу свободы в отношении формы, содержания и стиля, манифест «прекрасной ясности», глубокий синтез античной, западноевропейской и русской культур) колоссален, в плоскости амбивалентной сущности его стилизации; запросом современного общества, интересующегося проблемами свободы личности, диалогом культур и эстетикой Серебряного века как источником новых смысловых парадигм.

Для достижения цели исследования поставлены следующие задачи:

- проанализировать мотивы и концепты, связанные с жанрами путешествия и авантюрно-плутовского романа (мотивы ухода из дома, странствий, любовных приключений, подсматривания, подслушивания, переодевания, судьбы и концепты «любовь», «судьба»); интерпретировать характер их взаимодействия и функциональность;
- определить характер мотивно-концептуальных элементов в художественном мире романов М. Кузмина, дифференцируя ретроспективизм и новаторство.

Методологическая база исследования включает историко-литературный метод, использующийся для контекстуализации творчества М. Кузмина в рамках литературы Серебряного века; структурно-семиотический метод и метод мотивного анализа, посредством которых стало возможным выявить архетипические мотивы и проследить их трансформацию в авторских текстах; метод концепт-анализа, позволяющий интерпретировать концепты «любовь» и «судьба» как многомерные культурные образования в переосмыслении Кузмина; сравнительный метод, способствующий сопоставлению актуальных компонентов в кузминских и других произведениях, выявлению и определению функциональности стилизованных элементов и собственных поэтологических решений писателя в системе эстетических координат его романов.

Материалом для исследования послужили тексты романов «Приключения Эме Лебефа» и «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» М. А. Кузмина (1990); программные работы М. А. Кузмина «Декларация эмоционализма» (1923а), «О прекрасной ясности» (Кузмин, 1910), «Условности: статьи об искусстве» (Кузмин, 1923б); произведения XVII-XIX вв. (Дефо, 1997; Чулков, 1770; Повесть о Фроле Скобееве, 2006; Нарезный, 1983; Булгарин, 1990).

Теоретическую базу исследования составили труды Н. Н. Болдырева (2018), Ю. С. Степанова (2004), В. И. Карасика (2002), В. Я. Проппа (2000), В. В. Кожина (1963), И. В. Силантьева (2004; 2009), позволившие обозначить теоретический аппарат, обнаружить ретроспективные художественные элементы в произведениях Кузмина и их творческое преобразование. Значимыми оказались исследования А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика (1990, с. 5-16), разработавших вопросы принадлежности художника к определённому направлению современной ему литературы (постсимволизму, акмеизму, поэтическим течениям, сформировавшимся на волне авангарда), сути декларировавшегося им эмоционализма и его «программной внепрограммности», важной для выявления мотивно-концептуального комплекса и определения его функциональности в романах. Учитывались труды Е. В. Ермиловой (1989), Е. А. Певак (1999), важные для понимания творческого наследия Кузмина в аспектах специфики его поэтики, обусловленности обращения писателя к стилизации; Н. А. Богомолова и Дж. Э. Малмстада (2007), Е. В. Тырышкиной (2002), О. И. Осиповой (2015), обусловившие осуществление филологического анализа в канве жизненных обстоятельств писателя, с учётом интерпретации его концепции человека, особенностей мировоззрения Кузмина в целом.

Системное научное изучение наследия творчества М. А. Кузмина началось в период перестройки и активно продолжилось в постсоветский период. Однако постижение прозы М. А. Кузмина в литературоведении до сих пор представляет собой проблему, что связано с преодолением её внешней лёгкости, требующей внимания к принципам условности, цитатности и сложной ироничной игры. Основатель отечественного кузминоведения Н. А. Богомолов отметил исключительную органическую слитность личности писателя и его творчества, отказ прозаика от вульгарного жизнелюбия при внешней стилизации и естественную открытость личного опыта, опровергая мифы о демонизме, показном имморализме, подчёркивая сдержанность, тонкость, петербургскую культуру писателя. Трудность интерпретации наследия М. Кузмина связана с многоуровневой иронией, скрытой аллюзивностью, насыщенностью текстов редкими культурными, историческими, библейскими отсылками, требующими широкого историко-литературного комментария. Тем не менее

подготовлена основа системного изучения художественного мира этого автора как целостности и художественного мира каждого из его прозаических произведений в отдельности. Категория «художественный мир» предполагает, что речь идёт о характеристиках той модели реальности, которую представляет собой литературное произведение; о путях и средствах организации этой модели. Применительно к прозе М. А. Кузмина как «миру, отражённому сквозь призму эстетических зеркал» (Лавров, Тименчик, 1990, с. 7), это означает выделение компонентов, формирующих образ мира в его произведениях, а также выявление эстетических принципов их создания. В качестве таких компонентов в настоящей статье рассматриваются сюжетные мотивы и ключевые концепты, выполняющие системообразующую роль, формируя подвижную реальность, где стираются грани между реальностью и вымыслом, искусством и жизнью, позволяя увидеть самобытность выдающегося прозаика Серебряного века. Их взаимодействие создаёт неповторимый авторский стиль писателя.

Видится актуальным остановиться на трактовке основных терминов, для разграничения которых необходимо определить их теоретическую природу. В настоящей работе используется определение мотива, данное И. В. Силантьевым (2004, с. 96), которое синтезирует семантическую, морфологическую, тематическую и дихотомическую концепции, а также интертекстуальный и прагматический подходы.

Концепт, согласно Ю. С. Степанову (2004, с. 43), В. И. Карасику (2002, с. 91), Н. Н. Болдыреву (2018, с. 48), понимается как ментальное образование, объединяющее понятие, культурные ассоциации, ценностные смыслы. В художественном произведении, в частности романах М. Кузмина, концепт служит смысловым ядром, объединяющим художественный текст в единое целое, передающим глубокие культурные и эмоциональные ценности.

Термин «мотив», этимологически связанный с латинскими *move* (двигать), *motivus* (подвижный, приводящий в движение), *motus* (движение) и французским *motif* (повод, побудительная причина), является простейшей единицей сюжета, тогда как «концепт» (от латинского *Conceptus* – понятие, мысль; *conceptaculum* – сосуд, вместилище) – единица смысла, сгусток смыслов и культурного опыта, живой образ-символ, объединяющий в себе эмоции, ассоциации и логику автора и раскрывающийся через всю систему образов и мотивов совокупности. Именно «мотивная детализация (структура мотивных цепочек и комплексов) вносит смысловые акценты в художественное целое и, обладая потенциалом ассоциативности, расширяет его [концепта] семантическое поле» (Руднева, 2008, с. 175).

Безусловно, анализ мотивно-концептуальной структуры романов предполагает обращение к эстетической программе М. Кузмина «О прекрасной ясности» (1910) и «Декларации эмоционализма» (1923), поскольку эти работы являются ключом к поэтике произведений, воплощающих провозглашённые писателем эстетические принципы. Несмотря на хронологический разрыв, оба манифеста Кузмина отражают его концепцию искусства и основу «художественной картины мира» (Мусат, 2015, с. 165). Они утверждают имманентную ценность художника, определяющую роль эмоционального состояния в выборе формы, отказ от внешней риторики в пользу точного, ясного выражения. В художественном мире Кузмина кларизм функционирует в плоскости внешней организации текста (упорядоченность мотивов, чёткость композиции, прозрачность стиля); эмоционализм наполняет форму содержанием: каждое действие, диалог несут в себе заряд непредсказуемого чувства, разрушающего схематичность традиционного жанра. Романы Кузмина заключают в себе контролируемую эмоциональную стихию – «аполлонический взгляд на искусство: разделяющий, формирующий, точный и стройный» (Кузмин, 1910, с. 7).

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его результатов в вузовском преподавании творческого наследия М. А. Кузмина как одного из ярких представителей литературы Серебряного века, а также в качестве методологической модели для анализа мотивно-концептуальных структур в прозе М. А. Кузмина, выявляющей синтез кларизма и эмоционализма.

Обсуждение и результаты

Взяв за основу точку зрения на художественный мир романов М. А. Кузмина как писателя-стилизатора, обратимся к анализу мотивов и концептов, которые связаны с жанрами путешествия и авантюрно-плутовского романа, и выявим специфику кузминских произведений, определив, в чем писатель следовал традиции, в чём проявился отход от неё. По мнению Г. Ю. Завгородней (2010), «Приключения Эме Лебефа» – это своего рода «стилизация для стилизации». «Сами приключения, – пишет она, – приобретают в таком контексте особую самоценность, воспринимаясь – в духе времени – сугубо эстетически, а колорит минувших эпох как нельзя более способствует подобному эстетическому восприятию» (Завгородняя, 2010, с. 136). И далее исследовательница высказывает мысль об отсутствии в романе М. А. Кузмина драматизма. Авторский «объектив», замечает Г. Ю. Завгородняя, «смещён с собственно событийного ряда на эффектное воссоздание отдельных мизансцен» (2010, с. 137). В результате она приходит к такому выводу: «Можно сказать, что Кузмин выступает в рассматриваемом романе как создатель самоценной стилизации – он не проводит никаких аналогий с современной ему эпохой, перед нами исключительно взгляд на авантюрный роман и образы “напудренного века” сквозь стилизационную призму театральности» (Завгородняя, 2010, с. 139). Подобную оценку произведениям Кузмина даёт и Эйхенбаум (1987, с. 348–351), анализируя роман «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам». На наш взгляд, изучение системы мотивов и связанных с ними концептов в исследуемых романах позволит нам обосновать иную точку зрения.

Сначала с целью обращения к внешней событийной канве романов анализируются мотивы ухода из дома, странствий, любовных приключений, подсматривания, подслушивания, переодевания и концепт «любовь»,

обнажающий внутренний мир героев, мотивацию их поведения, особенности взаимоотношений. Затем фокус исследования перемещается на мотив и концепт «судьба» – на философское содержание произведений. Концепт «судьба», являясь онтологическим, экзистенциальным двигателем, воплощается в качестве миро-воззренческой категории.

Мотивы как конкретные повествовательные единицы эмпирического, текстуального уровня функционируют ретроспективно. Изучая сказку, В. Я. Пропп (2000) связал её завязку с мотивом «отлучки». «События, – писал он, – иногда начинаются с того, что кто-нибудь из старших на время отлучается из дому <...> Этим создаётся почва для беды. Усиленную форму отлучки представляет собой смерть родителей <...> Та же самая ситуация может создаться, если отлучаются не старшие, а, наоборот, младшие» (Пропп, 2000, с. 22). Фольклорная традиция затем усваивается литературой. Мотив ухода из дома и последующих приключений героя лежит в основе большинства романов, в том числе авантюрного и плутовского. Без него невозможен травелог как жанр, повествующий о путешествиях, даже если странствия происходят в воображении героя. В плутовском романе причина того, что герой покидает дом, заключается в его бытовой неустроенности. Он оставляет дом в надежде выжить и сытно существовать в дальнейшем. В отличие от них Эме Лебеф, отлучаясь навсегда из дома, где его воспитали, оставляет не нужду и попреки окружающих, а как раз то, что является целью любого героя-пикаро – бытовое благополучие. Его цель – приключения. Об этом мечтает и Джон Фирфакс, отправляясь в путешествие. Уход из дома становится началом странствий героев. Подчёркивая структурообразующую роль этого мотива, особенно в плутовском романе, В. В. Кожин (1963, с. 115) писал о нём как об одной из основ структуры его жанра.

В основе странствий – фольклорный мотив ликвидации недостачи. Как правило, герой плутовского романа нуждается в прочном социальном и материальном положении. Так и Эме Лебеф после разрыва с Луизой испытывает нужду в деньгах и крове и решается иногда на нравственные проступки. Однажды, помогая маркизу Франсуа, он принимает участие в краже (важно: не сам похищает деньги). В роли плута он выступает и тогда, когда, как и Франсуа, выдаёт себя за кузена сеньориты Паски, чтобы, накопив денег обманым путём, получить возможность путешествовать дальше, «доехать до Флоренции и там устроиться» (Кузмин, 1990, с. 343). Но чаще всего он ищет выход из пустоты и однообразия жизни. Находясь в доме, где он вырос на правах, скорее, хозяина, чем подневольного человека, и позволяя себе распекать работника Оморэ, он с тоской представляет своё будущее, в котором не видит ничего, кроме лавки в маленьком городке. Любовь к Луизе открывает для него возможность изменить свою жизнь, наполнить её новым содержанием. То же относится к его жизни в Венеции, где он отказывается от безбедной, но скучной жизни у купца, по сути, ничем не отличавшейся от той, что он оставил ради любви к Луизе де Томбель. Он устраивается помощником лодочника Рудольфино, «меняя покойную, но скучную жизнь у Виварини на бедную, но представляющую более случаев непредвиденных встреч жизнь гондольера» (Кузмин, 1990, с. 348). И, наконец, находясь при дворе герцога, он по-прежнему мечтает о приключениях. «Далёкий от того, чтобы любить или желать принцессу, принуждённый своим положением и господствующей при герцогском дворе известной строгостью к воздержанию в большей, чем я привык, степени, я несколько скучал о привольной жизни в Италии...» (Кузмин, 1990, с. 357), – вспоминает он. Эме предпочитает жизнь частного человека, но в ней должны быть истории (необыкновенные встречи, дарящие наслаждение и спасающие от скуки однообразного быта, – всё то, что включает в себя первоначально слово «авантюра»). «Авантюра, – пишет И. В. Силантьев, – как неожиданное, незапланированное, избыточное происшествие, случившееся во зло или даже во благо героя, всегда нарушает установившееся, нормальное течение частной жизни героя и заставляет говорить о его личной судьбе» (2009, с. 90). Так и кузминского Эме Лебефа в большей степени занимает смеющаяся Берта фон Либкозенфельдт с «огромными коровьими голубыми глазами» и двумя рядами «белейших зубов» (Кузмин, 1990, с. 358), чем поглощённый «утопическими мечтами о равенстве, свободе, братстве» молодой человек, готовящийся к участию в грядущих «будто бы великих событиях, мировом потрясении, новом потопе» (Кузмин, 1990, с. 358). Активным катализатором, организующим нарратив в романах, является мотив любви. Кузминские герои не мыслят себя вне любовных приключений, при этом сам мотив обнаруживает связь с архетипами авантюрных романов. Любовь открывает ему путь к авантюрам как странным, причинно необъяснимым происшествиям, внезапным и увлекательным.

В результате именно любовные приключения становятся ведущим сюжетным мотивом в истории странствий героев М. А. Кузмина. Они не обязательны в путешествии, но разворачиваются по канонам авантюрного и плутовского романов. Однако, как заметил Е. М. Мелетинский, любовь героя-пикаро изображается «...либо как похоть, либо как средство выгодно жениться и тем самым устроить свои дела» (1986, с. 230). Отсюда – «смакование... натуралистических грязных подробностей, долженствующих вызвать комический эффект» (Мелетинский, 1986, с. 230). Эта традиция прослеживается в произведениях XVI-XIX вв., предшествовавших эстетическим экспериментам Кузмина. Ласарильо из Тормеса, хотя сам и не изменяет жене, но легко мирится с её изменами: мотив супружеской неверности функционирует не как драма, а как экономический инструмент, обеспечивающий в романе материальное благополучие. Нет оснований предполагать, что авантюры Фрола Скобеева были вызваны его влюблённостью. В произведении сначала сообщается о том, что он «проведал» «о той столничей дочери» и «взял себе намерение возыметь любовь» с нею, а потом уже увидел её (Повесть о Фроле Скобееве, 2006, с. 67): возникновение мотива влюблённости связано с расчётливым прагматизмом. Мартона, героиня М. Д. Чулкова (http://az.lib.ru/c/chulkow_m_d/text_1770_progozhaya_povariha.shtml), тоже сознательно использует свою «пригожесть» для материальной выгоды. Правда, следует уточнить, что её отношения с Ахалем вызваны естественным чувством влюблённости в него. Несмотря на то что тот её обманывает и обирает, она каждый раз снова готова простить его и довериться ему. Взаимоотношения Ивана Ивановича Выжигина

с его возлюбленной Груней показаны как череда авантюр, карнавал обмана. Любовь героя изображается как невыгодная экономическая сделка, разорившая его. Выжигин без колебаний и сожалений принимает решение жениться на дочери богатого купца Самошина. Потерпевший фиаско на пути верного расчёта, Выжигин в итоге получает наследство и женится на сироте. Подчёркивается утилитарная, практичная функция брака. Любовные приключения у Булгарина (1990) служат экономическим и социальным инструментом, а их изображение пронизано иронией и комическими деталями.

В художественном мире романов Кузмина актуализируется сложный концепт «любовь», наполненный метафизическим, аксиологическим, философским содержанием. Его специфика обусловлена той смысловой наполненностью, какая вкладывалась в концепт «любовь» в эпоху Серебряного века, когда, по словам Е. А. Певак, «проблема реабилитации “плоти” была одной из центральных» (1999, с. 29). «Будучи концентрированным и наиболее ярким выражением жизни как таковой, – пишет исследовательница о М. А. Кузmine, – любовь помогает ему дать оценку охватившему многих его современников настроению, в основе которого желание строить свою жизнь не в соответствии с теми законами, какие диктует реальный мир, а вопреки этим законам, так как они признаются несовершенными и не соответствующими возросшим запросам человеческого духа» (Певак, 1999, с. 27). По словам исследовательницы, писатель «чутко уловил тот перелом, который происходил в сознании русского общества в 1910-е годы. Казалось, не только люди, но и само искусство устало от ненужных сложностей, которые не только не делают жизнь богаче и интереснее, но просто разрушают её, лишая человека немногих радостей, доступных ему в этой, земной, жизни...» (Певак, 1999, с. 27). О различных «ипостасях» гимна «человеческой любви» у М. А. Кузмина пишет и Н. Богомолов: «...от чисто плотских и бездушных до возвышенно-платонических» (1995, с. 16). Кузмин вносит в концепт «любовь» экзистенциальную ценность и определяет его как шкалу духовных ориентиров.

Смысловые грани концепта обнаруживаются в диалогах героев романов «Приключений Эме Лебефа» и «Путешествия сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам», которые часто говорят о любви, задумываются, чем она для них является. При этом они вкладывают в свои слова о любви различные смыслы: тирания, условие счастья, наслаждение, игра, причина страдания, источник выгоды, смысл жизни. Так, в частности, в разговоре с молодым человеком, увлечённым утопическими мечтами о равенстве, свободе и братстве, Эме Лебеф называет любовь самым жестоким тираном, возводя её в ранг фатальной силы. «Любовь – тиран сильнейший всех царей. Любовь смиряет гордого Самсона», – говорит он (Кузмин, 1990, с. 358). И в то же время он признаёт, что только любовь является основой прочных связей между людьми («...любовь сильнее связывает, чем дружба», – говорит он Франсуа (Кузмин, 1990, с. 340)), и высоко ценит эти связи. Только из «боязни разлюбить» (Кузмин, 1990, с. 339) своего друга-господина он не расспрашивает его, где тот бывает, хотя и испытывает любопытство. Любовь для Эме, узнавшего о близком отъезде Луизы, является единственным смыслом жизни. «Я не могу жить без вас, это равнялось бы смерти», – признаётся он (Кузмин, 1990, с. 334). Так же возможную утрату возлюбленного оценивает Джон Фирфакс. Когда Алишар спрашивает его, как бы тот поступил, если бы человек, которого он любил, бросил его, Джон, хотя и признается, что ещё никого не любил всерьёз, говорит, не задумываясь: «Я бы убил того человека или сам на себя наложил бы руки» (Кузмин, 1990, с. 409). Любовь для Эме и двух загадочных дам, в лодку которых он прыгнул во время грозы, забыв «стыдливость и любовь к ближним» (к тем, кто находился в его внезапно затрепавшей лодке) (Кузмин, 1990, с. 348), – плотское наслаждение. Брат герцога Филипп Лудвиг переживает любовь-преклонение перед выступающим в роли Амброзиуса Эме, а для принцессы любовные свидания с Эме – скорее всего, игра, хотя и не лишённая наслаждения. Поскольку нас в большей степени интересует различие между поведением в любви героев М. А. Кузмина, с одной стороны, и героев плутовского и авантюрного романов, с другой, остановимся подробно на любви как игре.

Обращает на себя внимание тот факт, что в романах инициатива принадлежит не героям, а внешним обстоятельствам или женщине. Луиза де Томбель в «Приключениях Эме Лебефа» сама находит юношу и завязывает с ним знакомство. Он вспоминает, как спал на скамейке в тот момент, когда Луиза появилась в лавке. Скорее всего, пробыв около трёх недель в городе, молодая и скучающая в провинции женщина обратила на него внимание. Чуть позже у читателя появляется возможность судить о его облике (Эме разглядывает себя в луже и сообщает, что там видел: «...кругловатое лицо с прямым приподнятым носом, светло-серые глаза, большой рот и густые золотистые брови; щёки были персикового цвета, слегка покрытые пушком...» (Кузмин, 1990, с. 334)). И хотя сам герой называет себя «счастливым смертным, удостоенным любви госпожи Луизы де Томбель», читатель больше склонен предположить, что перед ним простак. Судя же по наряду и особенно шляпе Луизы, можно предположить, что ей хотелось разыграть нечто наподобие пасторали. В лавку к Эме она явилась «вся в розовом, с мушками на улыбающемся круглом лице, в пастушеской шляпе, приколотой сбоку высокой взбитой причёски» (Кузмин, 1990, с. 332). Она пишет ему записку с предложением тайного свидания; её служанка, взяв Эме за руку, ведёт его в дом господ де Томбель. Здесь он в ожидании встречи засыпает, и Луиза де Томбель, назвав его «образцом скромности», назначает новое свидание. Она же является инициатором его превращения в слугу сначала для вида («я же не могу являться в Париж с готовым любовником», – оправдывается Луиза (Кузмин, 1990, с. 334)), а затем, уже находясь в отеле графа, и на самом деле.

Единственный случай участия Эме Лебефа в любовной игре, устроенной ради денег, – исполнение им роли кузена синьорины Паски. Но при этом он выступает на стороне девушки, обманывая простаков, проявляющих к ней слишком серьёзный интерес. В ситуации заговора фальшивых Дюфуров простаком оказывается сам Джон Фирфакс. Он самоотверженно защищает свободу Жакелины от «ненавистного брака с богатым стариком Базанкурм». Причём он не отказывается от своего рыцарства даже после того, как обнаруживает, что жертвой «умысла» является почтенный седой старик, а не злодей и развратник, смерть которого «была бы благодеянием если

не для всего мира, то для всего Марселя» (Кузмин, 1990, с. 401). Он не становится тайным мужем Фаризады, хотя она его так называла, поскольку не только не был «слишком увлечён» ею, но и потому, что «уважал в ней чужую жену» (Кузмин, 1990, с. 407). Только «слово, данное женщине», не позволяет Джону Фирфаксу, заключённому Стефанией в тесный сундук, выбраться из него и уйти спокойно домой после того, как все в доме заснули. И даже в истории с преследовавшей его своей любовью госпожой Нозой, которую Джон и Жак превратили в «забавное и невинное развлечение» (Кузмин, 1990, с. 418), ему было «немного совестно обманывать доверчивую женщину». И он не отказался от плана лишь потому, что боялся «открытием... плутовства» ещё больше огорчить и оскорбить «бедную Нозу» (Кузмин, 1990, с. 419). Герои М. А. Кузмина чаще всего следуют плотскому влечению. Но это не исключает их благородства по отношению к женщине. В романах «любовь» функционирует как многомерный эмоциональный концепт, получивший свою глубину в рамках кузминского эмоционализма. При второплановом, фоновом назначении событий как таковых (событие – это эмоция), отсутствии анализа чувства, морального суждения писатель фиксирует богатую палитру чувств, сопутствующих каждой ситуации. При этом эмоциональная многозначность отнюдь не хаотична, а встроена в ряд эмоциональных акцентов, каждый из которых отличается конкретностью, направленностью на реальную жизнь, активностью, цельностью.

Авантюрным началом в том и другом романах М. А. Кузмина обусловлены мотивы подсматривания, подслушивания и переодевания. Так, Эме Лебеф узнаёт об истинном характере отношения к нему Луизы де Томбель, а также о её связи с графом, подсматривая за ними в замочную скважину в потайной двери. Он поступает так потому, что всё ещё надеется вернуть её внимание к себе. Поэтому и напоминает ей о свиданиях в его родном городке в доме г-жи Томбель, о дороге в Париж. В дальнейшем он использует подслушивание и в меркантильных целях, когда из разговора работниц пытается узнать о семейных тайнах рода герцогини. Для него это становится началом нового витка успеха при дворе Эрнеста Иоганна. Джон Фирфакс однажды, заработавшись «дольше, чем обыкновенно» в саду, тоже занимается подглядыванием. Спрятавшись за кустом, он следит за жёнами «толстого турка» Сеида. После этого он знакомится с Фаризадой. И, наконец, подсматривая за Джэком Брайтом, Жак и Джон Фирфакс обнаруживают, чем тот занимается каждый вечер с одиннадцати часов в своей каюте. Каждый из приведённых случаев сближает «Приключения Эме Лебефа» и «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» с произведениями, в которых развивается авантурный сюжет, в том числе и с плутовским романом. Однако, кроме того, что подсматривание и подслушивание приближает героев М. А. Кузмина к быстрейшему открытию истины (то есть используется с художественной целью – для сокращения повествования), никакой иной цели этими мотивами не преследуется.

Это же относится и к мотиву переодевания, важному в произведениях о плутах. Фрол Скобеев под видом «некоторой дворянской дочери» в «девичьем уборе» (Повесть о Фроле Скобееве, 2006, с. 68) является со своей сестрой в дом к Аннушке, чтобы совратить её. Ахаль в «Пригожей поварихе, или Похождениях развратной женщины» М. Д. Чулкова (http://az.lib.ru/c/chulkow_m_d/text_1770_progozhaya_povariha.shtml) в женском платье под видом сестры Мартоны является в дом к полковнику («Ахаль назовётся моею сестрою и пришлёт ко мне своего слугу под именем и под образом девки»), с которым в тот момент та жила. В результате мошенникам удаётся ограбить содержателя Мартоны и сбежать. В «Путешествии сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» переодевание происходит не в результате инициативы героя, а по воле скучающей в гареме Фаризады. Она присылает Джону Фирфаксу женское платье, чтобы тот прошёл в её покои. Эме Лебеф переодевается в женское платье по совету горбуны, служившей синьорине Паске. Но переодевание необходимо только ему самому, так как позволяет спастись от стражи, приближавшейся к дому, и от обвинения в ранении или даже убийстве старого ювелира, отца молодого Джузеппе Спаладетти. Впоследствии, будучи переодевшим в женское платье, Эме привлекает к себе внимание монаха-сладострастника – в итоге это приключение даёт ему приют на ночь. В обоих случаях мотив переодевания выполняет, скорее, не характерологическую функцию (в плутовском романе он служит ещё одним подтверждением склонности героев к обману в корыстных целях), а сюжетную, поскольку нужен для усиления занимательности повествования; он открывает возможность неожиданных поворотов в судьбе героев. Внешняя событийная дробность, калейдоскопичность, создаваемая мотивами, следует в фарватере единой пространственной логики, сопряжённой с гармонией в понимании писателя. Рассматриваемые мотивы, согласно принципу ясности, многофункциональны: лишённые психологической, морализаторской нагрузки, в романах Кузмина они служат сюжетной экономии и усилению занимательности, не выполняя характерологической функции разоблачения плута. Наблюдается прямолинейное, прозрачное использование традиционных клише, чуждых мистической недосказанности: совершенно понятна прагматическая мотивная направленность (зачем подглядывает, почему переодевается). Очевиден полемически направленный против символистской поэтики намёков отказ писателя от сгущения тайны ради самой тайны. Вопреки традиции, мотивы выступают акантами сюжета, организующими нарратив. Концепты выполняют роль смысловых координат и ценностных констант, наполняющих тексты философским и культурным звучанием, объединяющих вокруг себя мотивы в единое художественное и мировоззренческое целое.

Мотивы ухода из дома, странствий, любовных приключений, подсматривания, подслушивания, переодевания, внешне являясь атрибутами традиций стилизации, соответствуя канонам западноевропейского плутовского романа, французской галантной прозе XVIII века, роману-путешествию эпохи Просвещения, выполняют функцию актантов в сюжетно-композиционном отношении, воплощают игровую поэтику и реализуют принципы «прекрасной ясности» (Кузмин, 1910, с. 10) и эмоционализма. Герои Кузмина – это люди Серебряного века, чьё поведение полностью определено современной им социально-культурной средой эпохи с её эстетическими пристрастиями, историческим мироощущением, философскими исканиями. Поведение героев, эксплицирующее

игровые мотивы, служит отсылкой к культурному коду рубежа веков: оно отражает гедонистическое мировосприятие, свободный взгляд на красоту, социальную подвижность и кризис идентичности предреволюционного периода, перекликается с принципом театрализации жизни в литературе и искусстве. Герои романов не стремятся к наживе, социальному успеху – они движимы наслаждением, процессом, красотой ситуации. Лебеф и Фирфакс меняют роли ради полноты чувственного опыта и самоутверждения, что отражает индивидуалистические тенденции современного Кузмину общества. Театрализация и текучесть идентичности, демонстрируемая протагонистами, является способом их существования, при котором личность конструируется через роли. Внутренняя логика любовных интриг в романах обусловлена доминированием переживания, самоценностью чувства, которые проецируют культ любви в литературе Серебряного века. Концепт «любовь» через взаимодействие с мотивной системой демонстрирует кузминскую антропологическую концепцию, утверждающую право человека на независимость, самовыражение и поиск красоты в жизни, творческое преображение, стремление к духовному и телесному совершенству. Стилизованная трактовка концепта «любовь – игра» обнажает глубинные, скрытые смыслы, обусловленные драматическими коллизиями, наполненные психологической напряжённостью. Кузмин создаёт сложный, эмоционально многогранный концепт, в том числе осмысленный на контрасте культур. Противопоставлены два модуса переживания: куртуазное ухаживание, искусство нравиться – и высшая духовная ценность, требующая самопожертвования, способная преодолеть испытания, представляющая смысл бытия.

Концепт «судьба» и место мотива судьбы в произведениях

Анализируя концепт «судьба», имея в виду принадлежность его к мировоззренческой категории, объектом наблюдения будет представление автора о детерминированности бытия, соотношении воли человека и высших сил (рок, случай, провидение, личная инициатива). Мотив судьбы, являющийся сюжетно-композиционным элементом, обнаруживается как повторяющийся художественный приём, реализующийся через перипетии, превратности жизни героя, странствие. Сравнив прозу Кузмина и сочинения его современников, Е. А. Певак обратила внимание на её принципиальную новизну: в её центре – «мир в движении, преобразующем души героев, подхваченных вихрем перемен» (1999, с. 13); «Падения и взлёты в их судьбах воспринимаются как отражение волнообразного движения общемировой жизни, время от времени низвергающейся в бездны хаоса, а затем вновь обретающей, пусть и на время, гармоническое равновесие» (Певак, 1999, с. 13). Концепт «судьба» трактуется исследовательницей как космический ритм, которому подчинено всё сущее, а мотив судьбы реализуется через чередование хаоса и гармонии в жизни героя. Это наблюдение Е. А. Певак (1999) значимо в связи с тем, что помогает понять характер решения Кузминым проблемы единичной судьбы как проявления вневременных законов общей жизни. Иная точка зрения принадлежит Е. В. Ермиловой (1989), и заключается она в том, что в прозе Кузмина выражена мысль о подчинённости человека предопределению: «Как и в поэзии, в романах и рассказах царит тот же дух смирения перед судьбой, доходящего до фатализма, готовность угадать и принять свою участь» (Ермилова, 1989, с. 20). В этом случае концепт «судьба» приобретает черты жёсткого детерминизма, близкого к античному року, суть которого в предопределённости всего происходящего в жизни каждого. На наш взгляд, в «Приключениях Эме Лебефа» и «Путешествии сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» Кузминым выражено сознание необходимости быть активным и самому направлять свою судьбу.

В истории культуры и литературы наблюдается эволюция концепта «судьба». Одновременно с личностно-волюнтаристическим характером понимания судьбы у людей в древности были распространены и безлично-фаталистические представления о причинах происходящего с человеком. Впоследствии с переходом к монотеизму формируется представление о том, что всё происходящее – проявление провидения Господа.

В литературе рассуждения о судьбе исполнены преимущественно нравственно-этического пафоса, при этом его наполнение существенно меняется от эпохи к эпохе. Как отмечает Т. Е. Автухович, в русском романе XVIII века «форуна, случай, эта трансформация традиционной романной темы судьбы, в XVIII в. адаптирует на уровне массового сознания просветительскую идею внесловной ценности личности» (2015, с. 89). Герои романов Эмина, Чулкова, автора «Несчастливого Никанора» А. Назарьева, позднее – А. Измайлова на своём жизненном пути познают взлёты и падения, богатство и бедность. Это истории людей, которые пытаются обустроить свой мир путём постоянного пересечения границ – территориальных, социальных, имущественных, нравственных, профессиональных. В их судьбах отражается характерная для века Просвещения жизненная философия, породившая как великих авантюристов, так и мелких искателей удачи, – философия случая. Однако в итоге, уточняет исследовательница, в русском романе, в отличие от европейского, положение героев оказывается ненадёжным и изменчивым, и в этом, считает она, проявилась «неукоренённость новой ценностной системы в массовом сознании», её «смысловая неопределённость» (Автухович, 2015, с. 68).

В европейском просветительском романе, напротив, принятие божественного закона и отцовского наставления становится залогом устойчивости. У Даниеля Дефо (1997) Робинзон Крузо трактует свои злоключения как прямое следствие непослушания отцу, а спасение и даже случайные ростки ячменя – как перст Провидения. Для него судьба и Промысел тождественны, и эта ретроспективная логика придаёт его жизненному пути целостность. В русском авантюрно-плутовском романе XIX века трактовка концепта «судьба» утрачивает черты высшего промысла и предстаёт как причудливая игра случайностей, с которой герой вынужден считаться, но которую не может подчинить. Таков роман «Российский Жилбаз» В. Нарезного (1983), ориентированный на плутовскую модель Лесажа, но наполненный русским бытовым и нравственным содержанием. К его герою, обедневшему князю Гавриле Симоновичу Чистякову, судьба то оказывается благоклонной, то обрушивает на него новые удары (побег жены, похищение сына, разорение). Однако, в отличие

от Робинзона Крузо, Чистяков не наделяет свои злоключения сакральным смыслом. Для него судьба – это цепь непредвиденных обстоятельств, которые он переносит терпеливо, но без провиденциальной логики, и смиряется перед «властью вышнего», как перед неизбежностью, а не как перед нравственным уроком. Странствия не приводят героя к моральному итогу, а семейное воссоединение оказывается делом случая и чужих расчётов, а не исполнением предначертанного. Нарезный (1983) фиксирует ту же «смысловую неопределённость» (Автухович, 2015, с. 68), которая была свойственна русскому роману XVIII века, но в авантюрно-плутовском жанре XIX века она обретает форму трагикомического блуждания, где судьба лишена как личного божественного волеизъявления, так и спасительной предопределённости.

Включение концепта «судьба» в произведения М. А. Кузмина в значительной мере обусловлено его интересом к жанрам авантюрного, плутовского романа и романа путешествий, в которых человек чаще всего оказывается предоставленным воле предопределения или же случая. Однако толкование судьбы в его собственных произведениях определяется не традицией, а миропониманием самого автора. Как и писатели XVIII-XIX веков, М. А. Кузмин делает своих героев «искателями» удачи, но в отличие от них он, человек новой эпохи начала XX века, приветствует их личную инициативу, готовность взять судьбу в свои руки.

В значительной мере желание М. А. Кузмина выразить своё понимание судьбы было обусловлено активизацией интереса его современников к проблеме фатума. В. А. Мескин (2012), исследуя трагическое в русской прозе этого времени, обращает внимание на то, что в качестве источника трагедии вновь, как и в эпоху Античности, многие писатели стали представлять всесильный рок. В значительной степени это было связано, по его мнению, с ослаблением влияния церкви. В результате место абсолютного начала (до сих пор это было Божественное провидение) занимает «дохристианское „нечто“, ввергающее человека в трагический поток жизни, теснит христианское абсолютное начало» (Мескин, 2012). Героям исследуемых нами произведений М. А. Кузмина не свойственно подобное переживание трагизма столкновения с роком хотя бы потому, что они – люди другой эпохи (действие «Путешествия сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» отнесено к XVII веку, а «Приключений Эме Лебефа» – к XVIII веку). Возможно, это – одна из причин интереса М. А. Кузмина к авантурным жанрам, герой которых являлся альтернативой скепсису, отчаянию, непоследовательности. Но только изобразить этого героя нужно было уже не в соответствии с теми «романными сюжетами», на которые он опирался, а в ключе того представления о герое романа, которое сформировалось в новой литературе.

По мнению И. В. Силантьева, «авантурный сюжет по своему жанровому смыслу может являться сюжетом романским, если он выявляет и выстраивает события личной судьбы героя» (2009, с. 90). Разделив понятия «романный сюжет» и «роман как целостная жанровая структура» (Силантьев, 2009, с. 85), этот исследователь пишет о том, что вначале формируются и развиваются романские сюжеты. Их развитие – один из «начальных и необходимых этапов генезиса романа» (Силантьев, 2009, с. 85). Что же касается непосредственно романа как целостной жанровой структуры, то одним из основных структурообразующих его начал является жизненный путь отдельного частного человека как его личная судьба. Исследователь подчёркивает различие содержания понятия «судьба» в «романных сюжетах» и в «романе». В эпосе, сказке, средневековой литературе, авантурном романе, считает он, присутствуют «не персонализированное выражение коллективных судеб народа, общества», «строго определённая, заданная мифом и ритуалом судьба героя волшебной сказки» или же «судьба героя средневековой христианской литературы, отвечающая представлениям о Божественном провидении». В центре романа – «собственно личная, т. е. частным, необязательным образом сложившаяся судьба». Именно в таком смысле – как «результатирующая жизни частного, предоставленного самому себе и в этом смысле свободного человека» (Силантьев, 2009, с. 82) – употребляется концепт «судьба» в произведениях М. А. Кузмина.

Впервые слово «судьба» появляется в тексте «Приключений Эме Лебефа» в сцене посещения героем и его хозяином маркизом Франсуа гадалки, госпожи Сюзанны Баш. Франсуа, собравшийся ограбить отца и сбежать из дома, признается: «...нам нужна судьба перед важным, очень важным делом» (Кузмин, 1990, с. 341). Судьба для него – это то, что заранее определено для человека и до некоторых пор скрыто от него, но что можно узнать, прибегнув к тем, кто наделён даром ясновидения. Гадалка сообщает, что они должны следовать принятому решению (оно не противоречит тому, чему суждено сбыться) и добавляет, что «дальше судьбы» молодых людей «идут врозь». Таким образом, «судьба» и «жизненный путь» отождествляются. Причём в полном соответствии с построением произведения (поэтикой финала, точнее тем, что повествование обрывается, а история Эме Лебефа остаётся незавершённой), госпожа Сюзанна говорит Франсуа об Эме: «...друг же твой ещё долго пойдёт по опасному пути богатства, и я не вижу его конца» (Кузмин, 1990, с. 342). Итак, предполагается, что для каждого человека заранее определён его жизненный путь (его судьба), и есть посредники (в данном случае – гадалка), которые могут знать, каков этот путь. Судьба может быть доброй, но может и огорчать человека. Поэтому на судьбу можно роптать, что, собственно, и делают молодые люди, обнаружив, что похитили не ту шкатулку. «Ключи мы выбросили, – сообщает Эме, – счета сожгли и, побранив свою судьбу, решили ввиду недостаточности для обеспеченной жизни наличных денег, тратить их, не скупясь...» (Кузмин, 1990, с. 343). В таком случае совпадают понятия «судьба» и «удача». А значит, игнорируется обусловленность происходящего с человеком высшей божественной волей (или тем, что древние греки обозначали как неизбежность), и на первый план выходит его право самому устраивать свою жизнь, полагаясь на самого себя, то есть индивидуалистическое, волюнтаристское представление о судьбе. Более того, герой решает, что ему можно и самому взять на себя право объявлять о чужих судьбах и тем самым влиять на происходящее. При дворе герцога Эрнеста Иоганна Эме Лебеф выступает в роли астролога, хотя действия его имеют скорее анекдотический характер. «Соединяя схваченные там и сям слухи, воспоминания об указаниях учителя, почерпнутые из магических

книг формулы и наставления, – признаётся Эме, – я более или менее удачно разрешал сомнения моего господина и мог давать советы о текущих и делать предположения грядущих событий» (Кузмин, 1990, с. 353-354). Герой не отрицает, что провозглашение характера «грядущих событий» он превратил в игру.

Нечто подобное мы обнаруживаем и в «Путешествии сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам», когда герой и его приятель обнаруживают, что «пожилая вдова» равнодушна к Джону Фирфаксу. Они составляют план действий, который герой объясняет так: «...не подвергая испытанию моё нерасположение к госпоже Нозе, доставил бы нам забавное и невинное развлечение» (Кузмин, 1990, с. 418). Как и Эме Лебеф, Джон Фирфакс сообщает о своих познаниях в магии и о том, что верит в необходимость для начала какого-либо важного дела дожидаться «указаний» высших сил. И затем он устраивает для влюблённой вдовы спектакль с явлением духа, роль которого исполнял Жак. В то время как он читал на непонятном госпоже латинском языке начало «Энеиды», в облаке от горящей серы появился в странном наряде из пёстрых тканей Жак, изображавший тень. «Я, – рассказывает Джон, – спрашивал громко и властно, дух же отвечал глухим, загробным голосом...» (Кузмин, 1990, с. 419). Из этого диалога «выяснилось», что добрые гении повелели госпоже Нозе вступить в брак с молодым человеком, подарив ему часть своего состояния. Так, используя суеверие госпожи Нозы, сам настроенный рационалистически, Джон Фирфакс достиг своей цели. Правда, делал он это, по его признанию, «не совсем охотно» (Кузмин, 1990, с. 419). Фарсовая сцена с вызыванием духа – это не просто плутовская уловка, а игровой эмоциональный акт, в котором страх и надежды на счастье в супружестве вдовы становятся материалом для фантазии Джона и Жака. Соединение эмоционализма с кларизмом угадывается в абсолютной ясности подачи игры видимости (появление духа) с целью произвести конкретное эмоциональное впечатление на героиню. В этом эпизоде мотив судьбы функционирует как архитектурный инструмент, а концепт «судьба» утверждает себя как поле личной инициативы, где высшие силы – лишь декорации собственных решений.

Всё это отражает такую особенность интеллектуальной атмосферы стран Европы XVI-XVII вв., как проникнутость её скептицизмом, а также сосредоточенность на бесконечно меняющемся бытии и загадках собственного «я». Фактом упадничества оптимизма обусловлена форма повествования в этих жанрах – от лица героя, познающего не только окружающую жизнь, но и самого себя, а также особенность сюжета, строящегося как цепочка отдельных историй, в которые героя ввергает волнообразное движение жизни. Мотив судьбы как траектория жизненных перипетий получает синусоидный характер: взлёты и падения, обретения и потери героев сменяются по принципу чередования хаоса и гармонии бытия, что вербализирует авторский концепт «судьба» как ритмичный, а не линейно предопределённый процесс.

Традиционным для плутовского романа сюжетным мотивом, связанным с категорией «судьба», является мотив инициации – сюжетной проекции концепта «судьба». Но в этом жанре суть ритуала перехода заключается в обретении героем статуса пикаро, мошенника. «Герой, – писал Е. М. Мелетинский, – становится плутом в процессе возмужания и приспособления, вследствие некоей “инициации” самой жизнью» (1986, с. 234). В «Приключениях Эме Лебефа» ситуаций, которые могут быть истолкованы как инициация, две. Но ни одна из них не содержит приобщения Эме к той истине («надо заботиться только о “собственной выгоде”»), которую открыл для себя герой первого в мировой литературе плутовского романа Ласарильо с Тормеса в результате своих инициаций. «Жизнь Ласарильо у трёх первых хозяев, – пишет С. Еремина, – цепь “смертей” и “воскрешений”, приводящих к тому, что в Ласарильо окончательно умирает наивно-природное восприятие мира и рождается Ласаро, готовый принять окружающую лицемерную реальность и жить как “добрые люди”» (<https://facetia.ru/node/1441>). Герой М. А. Кузмина сохраняет свободу от подобной лицемерно-прагматической философии жизни, что подтверждает его особый концепт «судьба» как пространство нравственного выбора.

Первый эпизод, который можно истолковать как инициацию, происходит с Эме Лебефом на мосту после разрыва с Луизой де Томбель. Мост сам по себе представляет собой участок пути, наделённый мифосемантикой. В народных верованиях он соединяет пространства жизни и смерти, является способом переправы в потусторонний мир. В соответствии с подобным мифопоэтическим толкованием М. А. Кузмин (1990) и описывает мост, на котором ночью оказался его герой. С моста Эме смотрит на «чёрную воду реки», мир ему видится расколотым (вода отражает «раздробленно от частой ряби редкие звёзды» (Кузмин, 1990, с. 337)). Он вспоминает, как, находясь на мосту, подчинился желанию смерти: «Мысль о самоубийстве, пугая, влекла меня. Главное, что тогда не нужно будет думать о будущем» (Кузмин, 1990, с. 337). И даже после того как он представил себе, что смерть утопленника мучительна (холодная и тёмная вода, «невольные» попытки «борьбы со смертью»), он не отказался от желания умереть. Только решил, что «лучше повеситься» (Кузмин, 1990, с. 337). В этом эпизоде на мосту Эме переживает переходное состояние: он перестаёт быть тем и таким, каким был раньше, но ещё не обретает новый характер. Эме отказался от судьбы, назначенной ему его воспитателями, он не стал любовником Луизы, как мечтал. Он пока никто, то есть пребывает в лиминальной стадии. Показательно, что и повстречавшаяся ему на мосту «кучка людей с фонарём» тоже наделена признаками лиминальности («ни здесь ни там, ни то ни сё», как характеризовал людей на этой стадии В. Тэрнер; они, писал учёный, «в промежутке между положениями, предписанными и распространёнными законом, обычаем, условностью и церемониалом» (1983, с. 169). «Потом я понял, – пишет о повстречавшихся ему молодых людях Эме Лебеф, – что соединение пристальности и рассеянности, остроты и слепоты было то, что давало им эту общность» (Кузмин, 1990, с. 338). Встреча этой ночью с Франсуа является отправной точкой в дальнейших странствиях Эме по разным городам и странам в поисках приключений. Наиболее важным итогом этой ночи становится то, что герой обретает друга, к которому искренне привязывается и которому готов служить. В данном случае мотив инициации работает на раскрытие концепта «судьба» как дружеского события, а не единичного фатума.

Признаки ритуала очевидны и в эпизоде посвящения Эме Амброзиусом в тайны оккультизма. Сначала старик ведёт героя в церковь, в пространстве которой тот настраивается «на более возвышенное чувство» (Кузмин, 1990, с. 350). Здесь, «у алтаря, где горела неугасимая лампада перед святыми дарами», посвящаемый в новый для него статус читает текст клятвы «хранить вечную тайну» (Кузмин, 1990, с. 350). После возвращения домой Амброзиус ведёт Эме в запретную до тех пор для юноши «небольшую тёмную комнату, вроде чулана», соединённую с соседней цепью «колёс, рычагов, стержней» (Кузмин, 1990, с. 351). Вскоре Эме открывается, чем на самом деле занимаются все обитатели дома, и он сам становится частью их сообщества, даже начинает мечтать «об эликсирах, гороскопах, деньгах, мерцающем вдали величии» (Кузмин, 1990, с. 351). На данном этапе судить на основе приведённого описания о внутреннем преобразении Эме Лебефа нет оснований. Несмотря на его приобщение к тайнам алхимии, астрологии, ясновидения и даже чтению выдающегося немецкого философа, богослова, естествоиспытателя Альберта Великого, автора «Оракула» и «Малого алхимического свода», тайны природы мало его занимают. Для него участие в делах Амброзиуса, возможная поездка с ним в Германию – ещё одна сфера реализации тяги к приключениям. Однако открытый приключениям, Эме в финале романа остаётся абсолютно безразличен к идее бледного юноши о равенстве, свободе, грядущих великих потрясениях мирового масштаба. Возможно, причина в том, что Кузмин (1990) мог сомневаться в вероятности изменить мир посредством насилия. Открытый финал романа имеет эстетическое значение и репрезентует онтологическую возможность героя к самоопределению в нарративном пространстве. Демонстрируется важнейшая черта концепта «судьба» как открытого и незавершённого процесса.

Инициация Джона Фирфакса воплощается через странствия, преодоление испытаний чужого мира, эстетическое, социальное, духовное взросление героя. Сознательно покинув родной дом, протагонист оказывается в инокультурном, экзотическом пространстве Востока, Турции, пребывание в котором разрушает его детские представления о мире. Странствие Джона – это не просто приключенческая авантюра, а встречи и ситуации, проверяющие его на прочность, гибкость ума, благородство, смелость, то есть герой Кузмина, находясь в центре повествования, устремляет своё внимание к тем событиям, которые позднее потребуют от него проявления его собственных качеств. При снижении пафоса классической сакральной инициации в сторону внешне стилизованной важно отметить изменение героя, повзрослевшего, духовно состоявшегося, на что недвусмысленно указывает деталь: раскрытая книга Сенеки кажется Джону перевернутой, «неся другое, более утешительное изречение» (Кузмин, 1990, с. 424). Фирфакс возвращается в родной дом – «средоточие основных, жизненных ценностей» (Гик, 2024, с. 747), к изречениям Сенеки, который считал созерцание мира важной деятельностью, но одновременно возводил в статус и участие в делах общества. «Идея дома – возможность и необходимость туда вернуться» связана «с идеей путешествия» (Гик, 2024, с. 748), равно как и концепция приятия мира Кузмина. В финальном эпизоде мотив судьбы замыкается в цикл: уход – странствие – возвращение, и это соответствует авторскому концепту «судьбы» как обретению себя через потерю и концептуальное осознание дома, но на ином мировоззренческом уровне.

Мотив судьбы, отмеченный спецификой синусоидной, эмоционально окрашенной траектории, в романах занимает центральное, организующее место. Точкой отсчёта в мотивной системе является мотив ухода из дома; мотив судьбы, тесно переплетаясь с созерцательным и эстетизированным любовным мотивом, организует сюжет, превращая путешествие в метафору странствия человеческой души, реализованного в инициации героев. При этом концепт «судьба» у Кузмина лишён идеи предреши́нности событий – судьба героев зависит от череды бытовых случайностей, решений не только чужих, но и своих, подчинённых чувствам любви, ответственности, дружбы, а не корысти. Мотив здесь является двигателем авантюры и зеркалом духовного опыта, нравственной эволюции героев, тогда как концепт утверждает свободу воли в рамках общемирового ритма перемен. Параллели судеб главных героев строятся на цикличности, зеркальности испытаний и подчинённости общемировому закону перемен, где личные катастрофы сопряжены с общечеловеческими событиями. Мотив судьбы служит сюжетной оболочкой для волюнтаристского концепта «судьба», который противопоставлен и фатализму Античности, и провиденциализму христианской традиции, утверждая ценность личного поступка в хаотичном, но ритмически организованном мире. Включение судеб героев в общечеловеческий план обусловлено их поисками содержания жизни. Так, посредством концептов М. Кузмин (1990) конструирует диалог двух начал – чувственного («любовь») и экзистенциального («судьба»), – на равновесии которых строится художественный мир его произведений.

Заключение

Таким образом, в художественном мире ранних романов М. Кузмина «Приключения Эме Лебефа» и «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» концепты и мотивы выполняют ключевую структурную и смыслообразующую роль, обнаруживая функциональную амбивалентность. Ориентация писателя на жанры путешествия, авантюрно-плутовского романа обусловила значимость мотивов ухода из дома, странствий, любовных приключений, подсматривания, подслушивания и переодевания, судьбы, а также концептов «любовь» и «судьба». Используя традиционные поэтологические элементы как готовые культурные коды, Кузмин воплощает в романах собственное эстетическое видение, заявленное в программных статьях. Внешне следуя атрибутам авантюрно-плутовского романа и травелога, мотивы и концепты выступают сюжетными актантами, организуют нарратив, обеспечивают динамику и фабульную экономию, что соответствует кларистскому требованию точности, стройности композиции, отсутствия размытости. Писатель сознательно отказывается от символизма, делая каждый мотив прагматически обусловленным и игровым.

Новаторство Кузмина проявляется в переосмыслении стилизованных канонов. Синтез кларизма и эмоционализма в мотивно-концептуальном поле проявляется в контролируемой эмоции: форма не поглощает чувство, а организует его. Мотив любовного приключения трансформируется из инструмента прагматического расчёта в поле сложного многомерного чувства, где плотское влечение, благородство, страдания и смысл жизни существуют в неразрывном единстве, подчиняясь аполлоническому принципу контроля над стихией. Герои Кузмина покидают дом в поисках свободы и эстетически насыщенной жизни, что принципиально сближает их с человеком Серебряного века, а не с классическим плутом. Концепт «любовь» обретает экзистенциальный статус, утверждая ценность личного чувства и право на самовыражение.

Концепт «судьба» получает оригинальную трактовку, противостоящую как античному фатализму, так и христианскому провиденциализму: это открытый, ритмически организованный процесс, где решающую роль играет личная инициатива героя. Мотив судьбы, реализуемый через перипетии странствий, инициацию и чередование взлётов и падений героев, функционирует как архитектурный инструмент, а сам концепт утверждает волюнтаристское начало. Открытые финалы романов подчёркивают онтологическую незавершённость судьбы как пространства нравственного выбора. Ретроспективизм Кузмина выступает способом философского постижения современности, создавая игровую поэтику, где традиционные мотивы переосмысливаются в духе эстетики Серебряного века. В результате возникает художественный мир, где стилизованная форма служит контрастным фоном для выражения глубоко современных идей свободы личности, ценности чувства, творчества и активности человека перед лицом истории. Мотивно-концептуальный комплекс, сочетающий кларистскую ясность формы и эмоционалистскую насыщенность содержания, позволяет Кузмину транслировать свою картину мира, в которой искусство и жизнь, прошлое и настоящее, телесное и духовное существуют в гармоническом, эстетически преображённом единстве.

Перспективным направлением дальнейших исследований видится сопоставительный анализ мотивно-концептуальных структур поздней прозы М. А. Кузмина, а также изучение рецепции его эстетической программы в литературе последующих эпох.

Материалы исследования | Research materials

1. Булгарин Ф. В. Сочинения. М.: Современник, 1990.
2. Дефо Д. Робинзон Крузо: роман / пер. с англ. Новосибирск: Мангазея, 1997.
3. Еремина С. А. Жизнь Ласарильо с Тормеса // Facetia.ru: литературно-художественный портал. <https://facetia.ru/node/1441>
4. Кузмин М. А. Декларация эмоционализма // Абракас: литературно-художественный альманах / под ред. М. Кузмина, О. Тизенгаузена, А. Радловой. Пт.: ACADEMIA, 1923. Вып. 3.
5. Кузмин М. А. Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1990.
6. Кузмин М. А. О прекрасной ясности: заметки о прозе // Аполлон. 1910. № 4.
7. Кузмин М. А. Условности: статьи об искусстве. Петроград: Полярная звезда, 1923.
8. Нарезный В. Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова. М.: Художественная литература, 1983.
9. Повесть о Фроле Скобееве / под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, Н. В. Поньрыко // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 2006. Т. 15: XVII век.
10. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический Проект, 2004.
11. Чулков М. Д. Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины. 1770 // Русская виртуальная библиотека: электронная библиотека. http://az.lib.ru/c/chulkow_m_d/text_1770_progozhaya_povariha.shtml

Источники | References

1. Автухович Т. Е. Стратегии массовой литературы в русской низовой прозе 1760-1770-х годов // Генезис зарубежной массовой литературы и ее судьба в России: сборник научных трудов. М.: Институт мировой литературы имени А. М. Горького, 2015.
2. Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995.
3. Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита Нова, 2007.
4. Болдырев Н. Н. Язык и система знаний. Когнитивная теория языка: монография. М.: Языки славянской культуры, 2018.
5. Гик А. В. Образ дома как способ деления пространства на свое и чужое // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2024. № 4 (55). [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2024.4\(55\).742-752](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2024.4(55).742-752)
6. Ермилова Е. В. О Михаиле Кузмине // Кузмин М. А. Стихи и проза / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Е. В. Ермилова. М.: Современник, 1989.
7. Загородняя Г. Ю. Стилизация и стиль в русской классической прозе: монография. М.: Литера, 2010.
8. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс: монография. Волгоград: Перемена, 2002.
9. Кожин В. В. Происхождение романа: теоретико-исторический очерк. М.: Советский писатель, 1963.
10. Лавров А. В., Тименчик Р. Д. «Милые старые миры и грядущий век». Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения / сост., подгот. текстов, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л.: Художественная литература, 1990.

11. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука – Главная редакция восточной литературы, 1986.
12. Мескин В. А. Грани русского символизма: В. Соловьев и Ф. Сологуб: монография. М.: Флинта, 2012. https://modernlib.net/books/v_a_meskin/grani_russkogo_simvolizma_v_solovev_i_f_sologub/read/
13. Мусат Р. П. Художественная картина мира: принципы двухосновной природы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 9-1 (59).
14. Осипова О. И. Жанровые модификации в прозе Серебряного века: Ф. Сологуб, В. Брюсов, М. Кузмин: автореф. дисс. ... д. филол. н. М.: 2015.
15. Певак Е. А. Проза и эссеистика М. А. Кузмина // Михаил Алексеевич Кузмин. Проза и эссеистика: в 3 т. М.: Аграф, 1999. Т. 1: Проза 1906-1912 гг.
16. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000.
17. Руднева Е. Г. Роль детали в пространственной организации художественного мира // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: материалы Третьей Международной научной конференции (г. Москва, 4-5 декабря 2008 г.). М.: МАКС Пресс, 2008.
18. Силантьев И. В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004.
19. Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009.
20. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд-во Новосибирского государственного педагогического университета, 2002.
21. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука – Главная редакция восточной литературы, 1983.
22. Эйхенбаум Б. М. О литературе: работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987.

Информация об авторах | Author information



Глазкова Марина Михайловна¹, к. филол. н., доц.

¹ Тамбовский государственный технический университет



Marina Mikhaelovna Glazkova¹, PhD

¹ Tambov State Technical University

¹ rusfilol37@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.08.2026; опубликовано online (published online): 21.09.2026.

Ключевые слова (keywords): стилизация романов М. А. Кузмина; функция сюжетной занимательности; эстетическая программа М. А. Кузмина; ценность новаторства М. А. Кузмина; художественный мир романов М. А. Кузмина; stylization in M. A. Kuzmin's novels; function of narrative intrigue; M. A. Kuzmin's aesthetic program; value of M. A. Kuzmin's innovation; artistic world of M. A. Kuzmin's novels.