

И. Л. Альми

# Внутренний строй литературного произведения



littĕraterra

LitteraTerra

Инна Альми

**Внутренний строй  
литературного произведения**

Издательско-Торговый Дом "СКИФИЯ"

2008

УДК 82.09.(07  
ББК 83.3 (2 Рос=Рус) 1я7

**Альми И. Л.**

Внутренний строй литературного произведения / И. Л. Альми —  
Издательско-Торговый Дом "СКИФИЯ", 2008 — (LitteraTerra)

ISBN 978-5-903463-18-3

Издательство «Скифия» в серии «LitteraTerra» представляет сборник статей доктора филологических наук, профессора И. Л. Альми. Автор детально анализирует произведения русской классической литературы в свете понятия «внутренний строй художественного произведения», теоретически обоснованного в докторской диссертации и доступно изложенного во вступительной статье. Деление на разделы соответствует жанрам произведений. Легкий стиль изложения и глубина проникновения в смысловую ткань произведений позволяют рекомендовать эту книгу широкому кругу читателей: от интересующихся историей русской культуры и литературы до специалистов в этих областях. Все статьи в широкой печати публикуются впервые.

УДК 82.09.(07  
ББК 83.3 (2 Рос=Рус) 1я7

ISBN 978-5-903463-18-3

© Альми И. Л., 2008  
© Издательско-Торговый Дом  
"СКИФИЯ", 2008

## Содержание

Внутренний строй литературного произведения	5
О лирике. Из истории миниатюры в русской поэзии XIX–XX веков	15
Конец ознакомительного фрагмента.	27

# И. Л. Альми

## Внутренний строй литературного произведения

*Пользуюсь возможностью от всей души поблагодарить друга моей юности Галину Александровну Шабельскую. Без ее великодушной помощи эта книга не могла бы состояться.*

**И. Л. Альми**

### Внутренний строй литературного произведения

#### 1

Понятие «внутренний строй произведения» не имеет статуса общепризнанного термина. Насколько мне известно, его использует только Г. С. Померанц обозначая таким образом – до какой-то степени метафорически – ту идеальную модель романа Достоевского, которая никогда не была полностью воплощена писателем, но существовала в его сознании как источник реальных творений<sup>1</sup>.

Предлагаемое нами наполнение выдвигаемого понятия более терминологично, а потому нуждается в специальном определении. Его естественно начать с отграничения от понятий смежных. Среди них сегодня наиболее принято (даже внесено в школьную практику) выражение «мир произведения». Введенное Д. С. Лихачевым<sup>2</sup>, оно на протяжении последних десятилетий показательно расширилось. Сейчас чаще говорится о мире творчества писателя в целом<sup>3</sup>, о литературе как художественных мирах, взятых в их совмещенности либо исторической смене<sup>4</sup>.

Ни в коей мере не отвергая этого прочно утвердившегося литературоведческого представления (его немалое достоинство – смысловая емкость), мы тем не менее настаиваем на оправданности и того «ключевого слова» (выражение А. Михайлова)<sup>5</sup>, которое вынесено в заглавие настоящего исследования.

Термин «внутренний строй произведения» нужен хотя бы потому, что им маркируется некий (в практике широко принятый) аспект анализа, дающий на выходе определенный тип литературоведческих интерпретаций.

Если выражение «мир произведения» («художественно освоенная и преображенная реальность»<sup>6</sup>) акцентирует ту иллюзию восприятия, на которую рассчитывает творец, иллюзию имманентного существования представленной картины жизни, то слово «строй» подчеркивает рукотворность произведения. Мир предполагает возможность входа в его пределы, растворения в нем; строй – потребность анализа. Мир отвечает на вопрос «что?» (причем ответ в этом случае как бы предваряет вопрос); строй – на осознанно вопрошающее «как?». Ощущение

---

<sup>1</sup> Померанц Г. С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 106–136.

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

<sup>3</sup> Чудаков А. Мир Чехова. М., 1966. С. 3–4, 11–12.

<sup>4</sup> Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 3–4.

<sup>5</sup> Михайлов А. В. О некоторых проблемах современной теории литературы // Известия РАН. Серия литературы и яз. 1994. Т. 53. № 1. С. 21.

<sup>6</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. С. 158.

мира писателя характеризует, как правило, первую, «наивную» стадию восприятия; представление о строе создается в результате целенаправленного исследования.

Соответственно, говоря о мире произведения, мы стремимся – согласно с волей художника – скрыть за картиной жизни лицо создавшего ее творца. Термин «строй произведения» сохраняет явную память об этом лице, об авторском замысле и, следовательно, содержит зерно вопроса о характере и средствах его воплощения. В силу всего сказанного предлагаемый термин абсолютно несовместим с концепцией смерти автора (Р. Барт) и проистекающей из нее произвольной множественностью трактовок текста. Восприятие читателя направляет (а значит, и ограничивает) прежде всего «постройка» произведения – это зримое воплощение творческой авторской мысли.

Слово «постройка» приведено здесь вполне осознанно. Не только по причине его лингвистической родственности понятию «строй». Образная ощутимость метафоры сохраняет чувство действительного бытия изображенного. Неслучайно о «постройке» романа говорил даже Лев Толстой<sup>7</sup> – едва ли не самый могущественный из творцов художественной объективности. Толстовская «постройка», однако, предельно далека от «конструкции».

Тезис конструктивности искусства в истории нашей науки связан, как известно, с деятельностью ОНОЯЗа. Здесь не место говорить о сущности опоязовских теорий. Тем более что они многократно интерпретировались их последователями и противниками.

Отмечу только момент, стоящий на смысловой периферии явления. Как будто бы даже не слишком весомый, но все же показательный.

Вторжение ОПОЯЗа в бытие академического литературоведения было подчеркнуто громким. Интонации эпатажа, почти веселого вызова (особенно характерные для В. Шкловского, для ранних статей Б. Эйхенбаума) свидетельствовали о молодой талантливости теоретиков, играющих беззаконными концепциями. Современные последователи опоязовцев вполне серьезны, а потому и безусловно (без остатка) механистичны, плоскостны. Они демонстрируют образцы «порождающей поэтики» – некой шкалы «приемов выразительности», гарантирующей пользователю предельную точность анализа. Ибо «правильным может быть разложение только на такие составляющие, из которых его потом можно было бы собрать по некоторым общим правилам»<sup>8</sup>. Невозможность, да и ненужность такой «правильности» вряд ли требует доказательств: мысль о глубинной иррациональности первоэлемента искусства – символа<sup>9</sup> – сегодня в числе аксиом.

Не оспаривает ее (а возможно, и просто не замечает) и весьма авторитетный для нашего времени принцип анализа текста – деконструкция. Его соблазн – в обещании не «правильности», а безграничных возможностей анализа, допускающего любое смещение художественной системы. Свобода деконструкции, однако, по сути своей – свобода мнимая. На выходе метод дает результат, враждебный самому духу творчества, – разрушение. Результат закономерный: цена деконструкции – отказ от представления, лежащего в основе любой живой эстетической концепции, – от восприятия произведения как нерушимой целостности.

Итак, мы попытались «защитить» предлагаемый термин апофатически – через цепь сопутствующих ему ограничений. Возможно ли, однако, прямое позитивное описание его объема? Думаю, возможно. Особенно если начинать его с разговора о произведениях эпических: постройка явлена в них почти зримо. Хотя и здесь (как обычно в сфере искусства) ощутимое исходит из некой порождающей плазмы – смысловой субстанции, противящейся определению. В нашем случае ее можно было бы условно назвать статусом героя. Это представление писателя

<sup>7</sup> См. его замечания о романе «Анна Каренина»: «Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи» (Толстой Л. Н. Поли. собр. соч.: В 90 т. М., 1928 – 1964. Т. 62. С. 377).

<sup>8</sup> Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 51.

<sup>9</sup> Аверинцев С. С. Символ: Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. Стлб. 826–831.

о сущности человеческой личности и о главных способах ее художественного воплощения – те внутренние границы, которые намечают пространство пушкинского героя, приметы лица у Достоевского либо облик толстовского человека.

Центральный пласт художественного строя – композиция произведения или, точнее, весь комплекс приемов, тяготеющих к этому достаточно широкому понятию. Сюда входит прежде всего то, что некогда обозначалось словом архитекtonика – наиболее устойчивые, как бы исходно заданные элементы структуры произведения: авторское членение художественного материала, система действующих лиц, состав преобладающих мотивов.

Другая сфера композиции – начало, которое пристально рассматривает в своих теоретических штудиях С. М. Эйзенштейн и для обозначения которого им предлагается термин-метафора – «ход строения вещи»<sup>10</sup>. Искусствовед, очевидно, имеет в виду ту общую динамику произведения, которая образует, в частности, и композицию сюжета. Причем сюжет берется здесь и в узком, и в широком смысле – как развитие событий и как последовательность смены значимых моментов содержания. Последнее, однако, переводит нас в область другой категории – в круг проблем способов повествования. Здесь же описание строя произведения становится весьма затруднительным вне конкретного анализа текста. Вообще, проблема пересечения названных категорией (строй произведения и приемы повествования) еще требует специального исследования; займемся пока более очевидными сторонами вопроса.

## 2

Внутренний строй произведения существеннейшим образом определяется его родом и жанром. В еще большей степени он зависит от той речевой формы, в которой произведение выдержано.

Отсюда прежде всего конкретные пути литературоведческого анализа, в принципе различного, если он протекает в сферах поэзии либо прозы.

Квинтэссенция поэзии, несомненно, лирика. Особый вид литературоведческой работы – статья, посвященная одному стихотворению. В нашей науке уже существует классика этого жанра, как и первоклассные его мастера: Д. Е. Максимов, Е. Г. Эткинд, М. Л. Гаспаров, В. А. Грехнев, С. Н. Бройтман и др. Намечается (хотя, насколько мне известно, до сих пор никем не зафиксирована) и своеобразная шкала задач, возникающих в процессе такого исследования. Первая из них – рассмотрение стихотворения как имманентно существующего, замкнутого целого<sup>11</sup>.

Над этим первым уровнем анализа нарастает второй, отвечающий специфической сверхзадаче: выяснить на материале явленного черты более широкой общности – того, что называют авторским почерком, неповторимым поэтическим лицом. В процессе решения этой сверхзадачи очень важно зафиксировать те пути – собственные у каждого большого поэта, на которых преодолевается неизбежная в лирике теснота реального объема вещи, те средства и приемы, при помощи которых совершается переход от локальной конкретики образов в беспредельность потенциально присутствующих лирических миров. Ради «зримости» остановимся на нескольких примерах. Попытаемся представить максимально сжатый анализ ряда лирических произведений, принадлежащих перу сугубо несходных художников – Тютчева, Пушкина, Некрасова.

У Тютчева задаче анализа такого рода в наибольшей мере отвечает стихотворение «Как океан объемлет шар земной...». По отношению к нему вообще нет надобности говорить о

---

<sup>10</sup> Эйзенштейн С. М. Нравнодушная природа // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения: В 6 т. М., 1964. Т. III. С. 46.

<sup>11</sup> Специфические черты такой целостности выявляет Т. Сильман (см.: Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977); историческую эволюцию лирических форм в русской литературе исследует Л. Гинзбург (см.: Гинзбург Л. О лирике. Изд. II. Л., 1974).

факте перехода от локальности к ауре всеобщего. Произведение прямо воспроизводит «пейзаж вселенной»; в качестве составляющих выступают романтические образы-символы: «океан», «сны», «ночь», «волны», «волшебный челн». Вереницу венчает момент, рождающий чувство, близкое катарсису:

Небесный свод, горящий славой звездной,  
Таинственно глядит из глубины, —  
И мы плывем, пылающею бездной  
Со всех сторон окружены<sup>12</sup>.

«Последние четыре стиха, – писал Некрасов, – удивительны: читая их, чувствуешь невольный трепет»<sup>13</sup>.

При восприятии этого стихотворения читательскому воображению приходится домысливать не картину космоса (она воссоздана самим поэтом), но реальную опору лирического сюжета. По-видимому, это плавание на лодке по водной глади, отражающей звездное небо. Поэтическое лицо Тютчева – «самой ночной души в русской поэзии»<sup>14</sup> – проявляется в этом стихотворении с почти прямой непосредственностью.

Иначе совершается путь в лирическую необъятность на пространстве стихотворения Пушкина «Лишь розы увядают...». Эта миниатюра до сих пор не оценена по-настоящему. А между тем обращение к ней позволяет почувствовать смысловую наполненность пушкинской «чистой красоты», внутреннюю весомость пушкинской легкости. Как и Тютчев, Пушкин строит произведение на традиционных символах. Или, точнее, на образах, концентрирующих традиционные мифы – «увядающая роза», «Элизий», «Лета», «волны сонны». Но по ходу разворачивания стихотворения традиционное преобразуется, возникает пейзаж бессмертия – образ вечности, дарованной каждой человеческой душе, жаждущей этой вечности<sup>15</sup>.

Муза Некрасова – как известно, жилища совсем иного мира, сугубо прозаического. Ситуация, на которой строится стихотворение «Похороны», могла бы дать материал для типичного очерка из народной жизни. И однако же перед нами подлинная, по-новому высокая поэзия. Преодоление «прозы» совершается здесь крайне необычными средствами. Одно из них – смутно мерцающее автобиографическое начало; оно сообщает неожиданное тепло образу лирического персонажа. Этот «чужой человек», принесший самоубийством «страшную беду» забытой Богом деревеньке, по ходу развития сюжета обретает странно знакомые черты. Не просто родовые приметы барина лишнего человека, скитальца, бесприютного в собственной стране. Узнается и нечто более индивидуальное: умерший был охотником, с жителями небогатого села его связывали отношения, похожие на дружбу, – любил «ребятишек» («Ты ласкал их, гостинцу им нашивал / Ты на спрос отвечать не скучал»), нескучно ссужал порохов мужиков-охотников. Обогащенная деталями, как бы всплывающими в памяти безымянного рассказчика, история «вольной кончины» «бедного стрелка» начинает восприниматься как одна из проекций судьбы лирического героя. Картина народных похорон – эта мистерия прощания и прощения – ложится в общую раму невысказанных размышлений о бездне, разделяющей человека культуры и людей земли. Произведение озаряет горестная и отрадная утопия преодоления этой бездны. Ее воплощение – фольклорно-похоронный плач, преобразенный уже тем, что он посвящен человеку, никогда прежде не выступавшему в роли его героя.

---

<sup>12</sup> Тютчев Ф. Стихотворения. М.; Л., 1969. С. 136.

<sup>13</sup> Некрасов Н. А. Поли. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1950. Т. 9. С. 212.

<sup>14</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 25.

<sup>15</sup> Подробнее см. в моей статье «О стихотворении А. С. Пушкина "Лишь розы увядают..."» (Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 103–111).



Разговор о шкале, возникающей в процессе анализа лирического произведения, подводит к естественному рубежу темы. Подводит закономерно, в согласии с теми динамическими потенциями, которые отвечают природе лирического рода. Важнейшая среди них — потенция расширения локального лирического пространства. Осуществляется такое расширение, как правило, двумя путями. Либо через форму лирического цикла (с середины XIX в. — книги стихов). Либо — в создании нового жанрового образования, промежуточного между стихотворением и поэмой. Первая из этих форм, вполне традиционная, давно осознана теоретически. Вторая — тоже имеющая достаточно длительный срок существования (хотя и несоизмеримый с историческим бытием цикла) — до сих пор не описана, даже не названа. Поэтому начну с нее.

Время ее возникновения в русской литературе — 10-е годы XIX в., полоса завершения процесса перестройки системы лирических жанров. К этому хронологическому рубежу складывается канон новой лирики. Его опознавательный знак — малый объем произведения. Этот по видимости внешний признак отражает «ядро семантической структуры лирики» — момент личностного постижения истины, сопутствующее ему «состояние лирической концентрации».<sup>16</sup> На фоне лирического канона возникают произведения, в которых нарушается это определяющее его свойство, — «Осень» Пушкина либо «Осень» Баратынского, «Валерик» Лермонтова, «Рыцарь на час», «Железная дорога», «О погоде» Некрасова, «Мельницы», «Город», «Высокая болезнь» Пастернака и др. Сами поэты ощущали выделенность этого образования, отсюда — неканонические подзаголовки, а порой и названия — «Отрывок» (Пушкин), «Сатиры» (Некрасов), «Эпические мотивы» (Пастернак). В поисках общего наименования решаюсь предложить для стихотворений этого типа определение несколько громоздкое, но достаточно точное — большая лирическая форма.

При анализе произведений этого рода проблема их внутреннего строя по-особому актуальна. Отказ от лаконизма свидетельствует о новом соотношении субъективного и объективного начал — картин жизни внешней и внутренней. В этом своем качестве большая лирическая форма демонстрирует рост реалистических тенденций в поэзии. Неслучайно особенно широко она представлена в творчестве Некрасова. Хотя именно у него возможен и отличный от указанного смысловой облик произведения этого типа. Так, расширенный объем «Рыцаря на час» заполнен не столько картинами внешней жизни, сколько отражением душевного процесса. Состояние лирической концентрации сосредоточивается здесь не в одной кульминационной точке, но охватывает целую вереницу эмоциональных вершин. Внутренний строй произведения отражает непрерывный рост эмоционального напряжения; лирическая субстанция пребывает в своей родовой чистоте.

Чаще, однако, сам факт бытия большой лирической формы проявляет потенции сближения лирики и эпоса, более того — поэзии и прозы, при несомненной экспансии последней. Вторая из названных нами форм укрупнения лирики, цикл — в отличие от большой лирической формы — сохраняет коренные качества лирики в неприкосновенности. Расширение, точнее, возрастание смысла, возникающее в контексте цикла, не нарушает автономии входящих в него стихотворений. Не тушит и свойственной им отдельной смысловой заданности. Так, в «Сумерках» Баратынского сложно перекликаются произведения начала и конца книги — «Последний поэт» и «Рифма». Причем «Рифма», содержащая мысль о спасительном воздействии поэзии, не отменяет трагических выводов «Последнего поэта». В свою очередь, «Ахилл» — с его надеждой на душевную поддержку «живой веры» — не снимает безнадежности стихотворения «На что вы, дни! Юдольный мир явления...»<sup>17</sup>. Строй «сюиты» в цикле (выражение И. М. Тойбина) создается в глубинном соответствии с природой лирики как таковой. Ее родовое свойство — прерывистость, «пунктирность». Это своеобразнейшее качество лирического рода изучалось

<sup>16</sup> Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 6.

<sup>17</sup> Подробнее см. в моей статье «Евгений Баратынский. Характер личностной и творческой эволюции» (Наст. изд., С. 77)

пока крайне мало. А между тем оно более чем значимо. В частности, именно через него просматривается путь в области больших жанров. Прежде всего – к пушкинскому роману в стихах.

### 3

Характер повествования, композиция, сюжет «Евгения Онегина» в последнее десятилетие неоднократно становились объектом научного исследования. Не ставя перед собой грандиозной задачи описания системы внутреннего произведения в целом, ограничусь целью гораздо более скромной – изучением отдельных компонентов этой системы. Такое исследование имеет, как известно, самое прямое отношение к постижению характера целого. Более того, оно предполагает в качестве предварительного условия наличие интуитивного представления о природе целого и в конечном счете корректирует это представление (так называемый герменевтический круг). В нашем случае эта мысль может быть проиллюстрирована анализом внешне «проходного» эпизода пушкинского романа – «Песни девушек». Исследовательский импульс в данном случае возникает прежде всего от соприкосновения с фактом повторения поэтического приема: песня, ориентированная на фольклорную экзотику, – обычный компонент байронической поэмы<sup>18</sup>. Естественно и предваряющее анализ предположение: особенный строй романа в стихах должен был существенно сказаться на роли указанного компонента.

Эта особенность вполне явно обнаруживается из сопоставления «Онегина» с хронологически наиболее близкими к нему «Цыганами». В поэме, где развитие сюжета предопределено динамикой «роковых страстей», песня Земфиры, концентрирующая такую страсть, воспринимается как сигнал близящейся катастрофы. Она лежит на магистрали действия: обнажая его пружину, провоцирует трагический взрыв. В «Онегине» – со свойственной ему «пунктирной» связью эпизодов («"Онегина" воздушная громада») – роль песни в принципе иная. Здесь эпизод пения – прежде всего частичка фона, противостоящего душевной жизни героини. На данном моменте действия это противостояние заявляет о себе с подчеркнутой остротой. Татьяна в ожидании Онегина переживает минуты волнения чрезвычайного. Пение «по барскому наказу» дает живой контраст ее состоянию. Песня, таким образом, призвана наметить и заполнить собой сюжетную паузу; героине ее смысл в эту минуту вполне безразличен: она слушает не слыша. Читатель, однако, должен заметить то, чему Татьяна внимает «с небрежением». Известно, что Пушкин перебирал варианты песенного текста. Последний устроил его в силу каких-то оснований. Можно попытаться приоткрыть их (разумеется, с большой долей приблизительности), поставив «Песню девушек» в контекст романного целого.

Суть в том, что традиционный в своей фольклорной окрашенности эпизод содержит важнейший жизненный урок, адресованный героине. Он демонстрирует образец исконно женского поведения – кокетства, но не искусственного, светского, а естественно-природного. Действие романа – на последнем его этапе – вберет в себя и этот будто проходящий штрих. Он отзовется в том, как Татьяна – законодательница зал – строит свои отношения с влюбленным в нее Онегиным. При всей своей искренности (или, точнее, высокой подлинности) героиня ведет с ним своеобразную игру:

Она его не замечает,  
Как он ни бейся, хоть умри<sup>19</sup>.

Сугубое невнимание к Онегину, меняющемуся на глазах, вызывает даже подобие авторского укора, характерно обращенного ко всему женскому полу.

<sup>18</sup> Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. М., 1978. С. 91–92.

<sup>19</sup> Пушкин А. С. Поли. собр. соч. М., 1937. Т. 6. С. 179.

Бледнеть Онегин начинает:  
Ей иль не видно, иль не жаль;  
Онегин сохнет <...>  
<.....>А Татьяне  
И дела нет (их пол таков)<...><sup>20</sup>

Постоянно подчеркивая человеческую исключительность своей героини, Пушкин тем не менее не останавливается перед тем, чтобы ввести эту исключительность в контекст жизненно повседневного. Так, внешне незначительный, но выделенный автором фрагмент романа в стихах оказывается внутренне соотнесенным с его сюжетной магистралью <sup>21</sup>.

#### 4

Исследование особенностей внутреннего строя романа в стихах делает естественным перенос внимания на роман прозаический. Хотя, по слову Пушкина, их и разделяет «дьявольская разница». Впрочем, эта разница ощущается в наибольшей степени, если иметь в виду европейскую прозу XVIII – начала XIX в. В центре же нашего внимания форма гораздо более поздняя, лишенная правильности классического канона, – роман Достоевского. Речь пойдет об определенных сторонах в его изучении.

В общей практике внимание не к отдельному эпизоду, но к специально выделенной стороне художественного целого оборачивается, как правило, изучением каких-то моментов композиции. Оно может протекать как описание элементов наиболее очевидных, статичных (архитектоники) либо как внимание к той ее стороне, которую мы, вслед за Эйзенштейном, называем ходом строения вещи. Разумеется, в процессе конкретного анализа эти пути не могут быть строго разделены. Попытаемся, однако, ради примера представить их в наибольшей обособленности. Архитектуру — на пространстве «Преступления и наказания», сюжетную динамику — на материале романа «Идиот».

Ограничимся для начала наиболее очевидным. Базис герменевтического анализа – медленное чтение, фиксирующее прежде всего последовательность расположения художественного материала. По отношению к «Преступлению и наказанию» оно дает немаловажный результат: становится более ясным один из самых сложных моментов трактовки романа – соотнесенность полярных мотивов преступления<sup>22</sup>.

Художественное пространство первого из них – первая часть романа. «Убить для других» – таков для Раскольникова центральный смысл эпизодов, предвещающих преступление. Здесь – стержень мысли героя, нерв, пронизывающий события, объективно между собой не связанные. Итог всей их цепи – сцена, акцентированная особенным своим положением: единственная среди эпизодов первой части, она выведена из хронологического ряда. Это припомнившийся Раскольникову разговор в трактире. В речах безымянного студента мысль

---

<sup>20</sup> Пушкин А. С. Там же. С. 179.

<sup>21</sup> В комментариях к роману предлагаемая нами трактовка отсутствует. В. Набоков обращает внимание на то, что Пушкин колебался, как определить отношение Татьяны к песне – как внимание либо невнимание к ней (Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Перевод с англ. СПб., 1998. С. 431). Ю. М. Лотман, отмечая общую контрастность «Песни девушек» и по отношению к чувствам героини, и в сопоставленности с рассказом няни, утверждает, что она ориентирована на свадебную лирику со свойственной ей символикой жениха – «вишенья» и невесты – «ягоды» (Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 232).

<sup>22</sup> Подробнее см. в моей статье «О сюжетно-композиционном строе романа Ф. М. Достоевского "Преступление и наказание"» (Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 312–326).

об оправданности «гуманного» преступления не просто аргументируется; она доводится до непреложности формулы («...да ведь тут арифметика!»).

Второй мотив преступления («убить для себя») в первой части романа не формулируется. Он возникает здесь лишь эпизодически – как идеологический подтекст охватывающих героя вспышек злобы, внезапных сломов от величайшего сочувствия страдающим к презрительному отторжению от них («Да пусть их переглотают друг друга живьем— мне-то чего?»). Автором, однако, эти вспышки не комментируются. А потому могут быть восприняты как одна из многих «невнятиц» душевной жизни человека, оказавшегося во власти сбивчивых ощущений. Понимание того, что стоит за такими сломами, приходит ретроспективно, черпается из материала, развернутого лишь в третьей части романа.

Часть открывает описание первой встречи Раскольникова с Порфирием Петровичем. Ядро этой сцены – статья Раскольникова «О преступлении». Центр статьи – «наполеоновская теория», фундамент второго мотива убийства. Сам факт изложения этой теории лишь в центре романа, как бы вопреки хронологии (статья, как становится известно, была написана за полгода до событий первой части), имеет собственный смысл. Второе – философское по преимуществу – обоснование преступления всплывает, когда в нем появляется настоятельная надобность. Психологическая. Сюжетная. Идеологическая.

Ко времени встречи с Порфирием первый мотив преступления Раскольниковым почти изжит: вместе с «вошью»-процентщицей он убил одну из тех, ради которых задумывалось страшное дело, убедился в невозможности помогать «другим» из старухиных денег, более того – в своей неспособности просто делить с этими «другими» жизненное пространство. В романном действии возникает некое подобие паузы: Раскольников готов донести на себя.

Новое дыхание герою и роману в целом сообщает факт, который я решила бы определить как имманентное развитие центральной идеи: обнаруживается ее вторая сторона – содержание, потенциально присутствующее, но до определенного момента почти не явленное. Я не имею в виду реальную динамику замысла Достоевского (хотя показательно, что проект повести, изложенный в письме Каткову, завершается на ситуации, близкой ко второй части романа). Мой вопрос – смысл расположения художественного материала в окончательном тексте. И здесь мы уже подошли к возможности первых выводов.

Широкая развернутость на пространстве первой части романа формулы «убить для других» убеждает в ее весомости. Это не позволяет свести побуждения Раскольникова, сказавшиеся в ней, на уровень фикции («самообмана», – как следует из концепции Ю.Ф. Карякина<sup>23</sup>. Отношение героя к тем «другим», в ряд которых ставит его самого ход событий на первой стадии их развития, отмечены несомненной подлинностью. Уровень душевной жизни делает Раскольникова наследником высоких героев романтической и предромантической литературы – вплоть до шиллеровского маркиза Позы («Дон-Карлос»).

Итак, вернемся к началу наших размышлений о «Преступлении и наказании», – архитекtonика, понятая как статика композиции, оказывается у Достоевского одним из самых вещественно-явных выражений бытия художественной идеи. Несколько по-иному, более непосредственно и явно осуществляет ее сюжетная динамика. Проследим за ней на материале романа «Идиот».<sup>24</sup>

Выбор именно этого произведения обусловлен целым рядом разнокачественных причин. Ближайшая среди них (хотя и не решающая) – тот факт, что наиболее устойчивые компоненты «Идиота» убедительнейшим образом представлены в известной работе А. П. Скафтымова<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Карякин Ю. Самообман Раскольникова. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». М., 1976.

<sup>24</sup> Подробнее см. в моей статье «Сюжетно-композиционный строй романа "Идиот"» (Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 374–379).

<sup>25</sup> Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 23–86.

Сюжетная система романа исследована на этом фоне гораздо менее основательно. А именно в этой сфере лежат главные загадки «Идиота». Прежде всего – проблема статуса героя, его окончательной оценки. В работах последнего десятилетия она приобрела неожиданную остроту. Безусловно позитивное понимание образа «князя Христа» сейчас заново подвергается сомнению<sup>26</sup>. И снова со стороны носителей ортодоксального мировоззрения, – правда, на этот раз не коммунистического, а православного. Сопротивление этой переакцентировке (в пределах своем она может привести к отрицанию человеческого идеала Достоевского) естественно черпает аргументы в сфере сюжетики романа. История жизни и душевной гибели героя – самое полное воплощение динамики его духа; в ней его живое «оправдание»<sup>27</sup>. Помимо всего сказанного внимание к сюжетной сфере «Идиота» соответствует специфике его положения в системе творчества Достоевского.

В отличие от «Преступления и наказания», наиболее близкого к «Идиоту» хронологически и структурно, центр этого романа не идея героя, но личность, взятая во всей ее иррациональной целостности. Соответственно и центральный момент сюжета не «дело» – замысел и поступок со всеми вытекающими из него последствиями. Суть происходящего в «Идиоте» в гораздо большей степени рассредоточена, подвижна. «Ход строения вещи» определяется процессом воздействия необыкновенной души на всех, кто с ней соприкасается. Главным в романе оказывается то трудно определимое, что выражает себя как дух и строй человеческих отношений.

Погружение в эту предельно изменчивую субстанцию убеждает, что действие романа создается взаимопроникновением динамических величин разного качества. В основе всего – встречное движение двух полярных сил. Роман открывает приход «князя Христа» к людям. Его тяготение к ним недвусмысленно; психологические побуждения незамутненно просты. Ответное стремление «других» к князю сложно и разнохарактерно. В нем так демонстрирует себя энергия всеобщего разъединения. Самое яркое ее проявление – соперничество, кипящее вокруг двух женщин. Настасья Филипповна и Аглая – по чувству, которое они возбуждают в окружающих, – источники движения, противонаправленного гармоническому воздействию князя. Диалектика взаимодействия полярных сил – той естественной и цельной; что исходит от князя, и многосоставной, движущейся ему навстречу, – определяет все повороты романного сюжета. На разных его стадиях соотношение этих сил различно. В первой части романа явно преобладает гармоническое начало. Вереница встреч Мышкина с остальными героями романа разворачивается как лестница его блистательных побед. Добрая власть Князя Христа над стихией человеческой души на этой полосе романного действия кажется поистине безграничной.

Коррективы вносит финал первой части – сцена вечера у Настасьи Филипповны. Метания героини намечают новый рисунок отношения к Мышкину со стороны окружающих его людей. Теперь ими будет руководить не безусловная тяга к князю, но разрушительный ритм притяжений и отталкиваний. Его источник – противоречие, лежащее, по Достоевскому, в основах земного бытия. В известной его записи от 16 апреля 1864 г. сказано: «Человек стремится на земле к идеалу, противоположному его натуре».<sup>28</sup>

Герои романа, поддавшись порыву страстной тяги к тому, кто воплощает в их глазах извечный идеал, потом столь же страстно мстят ему и себе за невозможность удержаться на его уровне. С наибольшей остротой обнаруживает этот общий закон сцена встречи соперниц. Вихрь разрушения, пронизывающий все происходящее, здесь столь силен, что на мгновение

<sup>26</sup> Касаткина Т. А. «Рыцарь бедный...» Пушкинская цитата в романе Достоевского // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. М., 1999. № 1. С. 301–308; Кириллова И. А. Христос в жизни и творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1987. С. 26–45.

<sup>27</sup> Именно в этом плане общий смысл романа Достоевского рассматривается в уже указанной книге. Г. С. Померанца. С. 255–301.

<sup>28</sup> Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч.: В 30 тт. Л., 1973. Т. 20. С. 173.

подчиняет даже героя. В пределах этой сцены князь выступает как орудие разъединения. Он принимает условия противопоставленной ему ситуации выбора. В результате, пытаясь спасти Настасью Филипповну, наносит страшный удар Аглае. Неорганичность для Мышкина этой навязанной ему роли демонстрирует финал – сцена ночного бдения соперников возле тела убитой.

Заметим, автору – при всей экстраординарности происходящего – важен не только и не столько сам факт объединения, соприсутствия антиподов. Остановка на уровне факта может привести к неверным его толкованиям, в частности, к мысли, что, по Достоевскому, герой несет на себе часть вины за случившееся. Думаю, однако, что Мышкин виновен в катастрофе не больше, чем любой из живущих (ведь сказано же Зосимой: «...всякий перед всеми за всех и за все виноват»). Ключ к развязке «Идиота» – не прагматика фактов, а то ощущение великой мистерии, вневременной высоты, которое пронизывает финальную сцену. Совершающееся являет собой торжество трагической гармонии. Только в этом надбытовом (более того – наджизненном) пространстве «князь Христос» может осуществить то, ради чего послан в мир. Но эта же напряженнейшая тональность сцены делает после нее невозможным сколько-нибудь серьезное «продолжение» – развитие событий. В отличие от остальных романов Достоевского, «Идиот» замкнут абсолютно, «закруглен» по модели зеркальной симметрии. Эта завершенность не оставляет надежды на возвращение Мышкина к людям. Но при всей горечи такого финала роман в целом не оставляет чувства безнадежности. Причина – в художественной магии, озаряющей лицо героя. Юродивый Достоевского изначально не равен истине, которую представляет. Безграничность, просвечивающая сквозь фигуру причастного ей князя Христа, раздвигает четкие грани романной постройки.

Думается, все сказанное подводит нас к рубежу определенных выводов. Внутренний строй произведения представляет собой единство всех формальных его компонентов, обусловленное живым единством авторской личности. Мы говорим о строе внутреннем, поскольку зримо явленные элементы постройки сливаются в произведении тем «невыразимым», что таится в области эмоционально-смыслового подтекста. Как сказано в уже цитированной работе С. М. Эйзенштейна, композиция – «построение, которое в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию и одновременно заставить зрителя так же к этому содержанию относиться»<sup>29</sup>.

Пресловутое единство формы и содержания при таком подходе выражает себя с абсолютной непреложностью. Если же все-таки попытаться абстрактно развести понятия, станет ясно, что компоненты формы стремятся максимально означиться: только так реализуется для них самая возможность существования. Сливающая же их смысловая субстанция если не «бесплотна» в точном смысле, то, во всяком случае, не вмещается в рациональные обозначения.

Литературоведческий анализ обречен, таким образом, протекать на грани рационального и иррационального начал. Внутренний строй литературного произведения – при всем поистине неисчерпаемом богатстве его форм и вариаций – оказывается, как мы стремились показать, явлением достаточно рациональным. Но чем глубже исследователь проникает в смысл вещи, чем точнее пытается перевести его на язык рациональных понятий, тем сильнее ощущается присутствия иррационального остатка, неподвластного концепции. Очевидно, именно это чувство – самый верный знак органической целостности «художества».

2001, 2008

<sup>29</sup> Эйзенштейн С. М. Указ. соч. С. 62.

## О лирике. Из истории миниатюры в русской поэзии XIX–XX веков

### 1

История жанров – проблема, непосредственно связанная с изучением специфики литературы. В эволюции общей системы жанров проявляют себя внутренние закономерности литературного процесса. Поэтому описание жизни даже камерного жанра имеет несомненный интерес, особенно когда дело касается переломных эпох в развитии литературы.

Лирическая миниатюра возникает в русской поэзии на рубеже XVIII–XIX веков, вполне оформляясь в первую треть девятнадцатого столетия. Жанр не канонический, она оказывается для некоторых поэтов этого времени формой, в которой прокладывает себе дорогу новое лирическое отображение мира. Впоследствии в общем потоке внежанровой лирики миниатюра закрепляется как особый вид стихотворного произведения. Автономность она до какой-то степени сохраняет и в поэзии двадцатого века.

Сам термин «миниатюра» мы используем за неимением более точного, употребляя его не как синоним слову «стихотворение», а для обозначения произведения определенного типа. Внешних признаков миниатюры немного; это прежде всего малый объем (от двух до десяти примерно строк), а также особый лаконизм, повышенная языковая точность.

Как особая форма, участвующая в русском литературном процессе, миниатюра почти не рассматривается. Учебники теории литературы не фиксируют ее как самостоятельный жанр. В этом качестве она замечена только в «Поэтическом словаре» А. Квятковского<sup>30</sup>. Круг общего невнимания оказался до какой-то степени преодоленным лишь сравнительно недавно – статьей В. Губайловского. Ее автор, исходя из тезиса: «Поэтическая миниатюра существовала всегда, в том числе и в русской поэзии», – более жестко отграничивает объем названной формы (не превышая четверостишья). Соответственно он выстраивает ряд произведений, существующих как бы на границе <...> между поэзией и внелитературной реальностью<sup>31</sup>. Внимание Губайловского сосредоточено прежде всего на современной словесности, в частности – на той ее сфере, которую представляет Интернет.

Ни в коей мере не оспаривая возможности такого подхода к теме, хочу в своей работе представить принципиально иной ее ракурс – по преимуществу историко-литературный и в целом более широкий: ведь, как уже было сказано, в его основе лежит внимание к произведениям несколько большего объема (до 10 строк).

Соответственно, главным критерием выделения типа становится в этом случае даже не объем (граница между десятистрочной миниатюрой и стихотворением в двенадцать строк оказывается скользящей), а общий принцип организации материала в произведении. В миниатюре он проявляется прежде всего как особая завершенность, закругленность видения мира, концентрированность мысли, подчеркнутая точность выражения. Самые разнообразные предметы изображения обретают черты некой принципиальной общности. Так, и широкая картина мира, и описание строго локального объекта в произведениях этого типа представляют обычно один замкнутый, самодовлеющий образ, символически обобщенный или пластически обособленный. Содержанием миниатюры может быть и излияние чувства, и выражение чистой мысли; но обе эти стихии выступают в их результативном, законченном выражении. В пределах назван-

---

<sup>30</sup> Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1996. С. 160.

<sup>31</sup> Губайловский В. Полоса прибора (о жанре поэтической миниатюры) // Арион. 2003. № 4. С. 75, 77.

ных признаков уместается известное разнообразие структур и композиционных ходов. Наиболее отчетливо выделяются несколько разновидностей миниатюры.

Одна из них – стихотворение, имитирующее античную эпиграмму – надпись. Произведение такого рода обладает особенно яркой жанровой спецификой; оно явно отличается от лирики свободной структуры. Противоположная крайность – миниатюра, передающая непосредственное впечатление и почти сливающаяся с лирическим фрагментом. Из специфических внешних признаков здесь в основном сохраняется лишь малый размер. Наиболее распространенный вид миниатюры – произведение, в котором тесные пространственные рамки сочетаются с отчетливым рисунком композиции. Именно такого рода стихотворения могут представлять и портрет, и картину мира, и аллегорическое повествование, эмоциональное излияние либо размышление, но во всех случаях подчеркнута четкая композиция создает ощущение своеобразного итога, обобщения, особой значимости сказанного. Разные поэты первой трети XIX века по-разному выражают себя в миниатюре. Как и всякий жанр, эта форма, сохраняя специфические черты, обретает в практике поэзии множество вариантов.

## 2

За точку отсчета в истории русской миниатюры можно принять так называемую надпись Ломоносова-Сумарокова. Однако в поэзии классицизма произведения малых жанров (надпись, эпитафия, мадригал) лишь условно могут быть названы лирической миниатюрой. Они обладают некоторыми внешними признаками этой формы, но в них крайне ослаблен сам момент лирического переживания. Суть надписи – комплимент, приподнятый «высокостью» лица или объекта.

Гора содвинулась, а место пременя  
И видя своего стояния кончину,  
Прешла Балтийскую пучину  
И пала под ноги Петрова здесь коня,<sup>32</sup> —

так изысканно приветствует Сумароков создание памятника Петру. Торжественность в его надписи сочетается со своеобразным остроумием. Хвала облечена в сравнительно легкую форму, мысль дается в игровом ее повороте. Те же свойства характеризуют эпитафию и мадригал – своеобразные разновидности надписи.

Все эти жанры восходят, как известно, к одному литературному предку – к античной эпиграмме, форме, допускавшей самые разные варианты – от эпического до сатирического. Классицисты создали гораздо более строгий, чем в античности, канон жанра, но не наследовали главного – плоти и души древней надписи, эпической пластичности, характерной для ранних поэтов Эллады, либо глубокого лиризма, свойственного поздним эллинским поэтам. Ситуация кардинально изменилась в условиях становления нового литературного направления – сентиментализма.

Для Карамзина обращение к миниатюре – один из боковых моментов в реализации главной его задачи – создания слога, являющего собой средство общения образованного круга. Цель эта и в сущности своей, и по параметрам предполагаемого воздействия не совпадала с языковой реформой Ломоносова. Последняя была сосредоточена на выработке стилей письменной речи. В пору влияния Карамзина колорит устности начинает окрашивать литературу как таковую, не исключая поэзии. От нее теперь ждут мастерства, создаваемого искусством салонного «говорения» – умением «в разговоре коснуться до всего слегка». При этом легкость

<sup>32</sup> Сумароков А. П. Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. М., 1967. С. 110.



не означала неременной поверхности. За ней стояла своеобразная утопия культуры – убеждение, что истина должна быть доступна не немногим «знатокам», а образованному кругу в целом. С этой общей установкой было связано свойственное Карамзину предпочтение определенных жанров. В том числе миниатюры как формы, наиболее задействованной в салонном быту. В основе такой миниатюры – по-прежнему надпись. Теперь, однако, она свободна от закреплённости за предлогом официального торжества. Ее тональность определяется противоположными, но в равной мере частными нуждами. На одном их полюсе – дамский альбом; на другом – кладбищенское надгробье. (Напомню знаменательную строчку Баратынского: «Альбом походит на кладбище»). Центр жанрового пространства – нейтральный канон миниатюры – формулировка мысли общефилософского, или, вернее, общеэтического порядка, изречение, лишенное какой-либо специфической адресованности. Такова, к примеру, одна из наиболее известных миниатюр Карамзина:

### Тень и предмет

Мы видим счастья тень в мечтах земного света,  
Есть счастье где-нибудь: нет тени без предмета<sup>33</sup>.

В этом сугубо кратком тексте внимание останавливает прежде всего его озаглавленность. Заглавие акцентирует мысль. Так возрастает смысловой объем сказанного, но, несмотря на эту «отяжённость», изречение сохраняет свойство, которые Карамзин называл «изяществом ума». В самом умении писать подобным образом – значительно и в то же время непринужденно – опознавательный знак светской культуры.

В миниатюре различного рода «изящество ума» обретало черты противоположные: в мадригале – блеск и блески салонной игры; в эпитафии – интонации скорбного раздумья. Именно область эпитафии обнаруживает те черты творческого подхода Карамзина, которые, по определению Ю. М. Лотмана, составляют суть его художественного своеобразия – стремление к поэтической простоте, смелую прозаизацию стиха<sup>34</sup>. Как зримо явленную тенденцию исследователь демонстрирует это качество в процессе анализа пяти эпитафий, которые, по свидетельству поэта, были сочинены им по просьбе матери, потерявшей двухлетнюю дочь. Автор обнародовал весь ряд миниатюр, выстроив его по мере движения от искусно скомпонованного четверостишия к двустихию, а затем и к обрыву одиночной строки:

Покойся, милый прах, до радостного утра...<sup>35</sup>

Заметив, что выбор матери пал именно на последнюю эпитафию, Карамзин обнаружил одну из главных тенденций своей поэзии в целом. Ю. М. Лотман формулирует ее следующим образом: «Автор тем самым утверждает мысль, что сущность поэзии вообще не в ее внешней структуре, что опрощение, обнажение текста поэтизирует его»<sup>36</sup>.

Таким образом, строгая выстроенность, обычно характерная для надписи, осознается не только как знак совершенства, но и как фактор, требующий преодоления: виртуозность ослабляет органику проявления поэтической идеи.

По-видимому, ощущая давление замкнутости, Карамзин стремится расширить пространство миниатюры. Именно этой цели служит демонстрация ряда автономных вариантов единой

---

<sup>33</sup> Карамзин Н. М. Поли. собр. стих. Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л., 1966. С. 312.

<sup>34</sup> Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина // Там же. С. 28.

<sup>35</sup> Там же. С. 39.

<sup>36</sup> Там же. С. 40.

поэтической мысли. Таковы, кроме указанных эпитафий, «Два сравнения». Жизнь определяется в них в категориях литературного сознания, уподобляясь то роману, то сказке. Еще более интересно в этом плане соседствующее с миниатюрой стихотворение «Кладбище». Оно строится как своего рода «дуэт» – цепь противостоящих друг другу, но внешне вполне независимых суждений. Вот, к примеру, одна из контрастных пар:

Первый [*голос*]:

Червь кровоглазый точит умерших,  
В черепах желтых жабы гнездятся,  
Змии в крапиве шипят.

Второй:

Крепок сон мертвых, сладостен, кроток;  
В гробе нет бури; нежные птички  
Песнь на могиле поют<sup>37</sup>.

Стихотворение представляет подражание произведению немецкого поэта Людвиг Козегартена. Как давно отмечено, в нем нет предпочтения одного из представленных эмоциональных полюсов. Автор дает почувствовать допустимость обоих типов представления о посмертном бытии. Но при всей справедливости указанного неучтенным остается другой, не менее значительный обертон: частные картины, реализуемые по ходу произведения с предельной замкнутостью, в его финале сменяются фиксированием итога:

Первый [*голос*]:

Странник боится мертвой юдоли  
Ужас и трепет чувствует в сердце,  
Мимо кладбища спешит.

Второй

Странник усталый видит обитель  
Вечного мира – посох бросая,  
Там остается навек.<sup>38</sup>

Отрывочность, таким образом, осознается как один из способов достижения художественной общности. Тип построения, предельно редкий (у Карамзина, да и в поэзии в целом), оказывается показательным не только в процессе постижения миниатюры; он позволяет ощутить одно из коренных свойств лирики как рода – характерную для нее пунктирность, «хор голосов», присутствующий в личности любого крупного поэта. «Кладбище», стихотворение, построенное как мозаика миниатюр, делает это скрытое свойство лирики очевидным.

Все сказанное достаточно обнаруживает ту роль пролагателя новых путей, которую Карамзин выполнил не только в главном своем деле – в создании прозы нового типа, но и в области, бывшей для него по характеру дарования вторичной, – в поэзии. Ближайший

---

<sup>37</sup> Там же. С. 114.

<sup>38</sup> Там же. С. 115.

сподвижник Карамзина, И. И. Дмитриев оставался поэтом по преимуществу. Именно здесь, однако, крылась причина знаменательного парадокса: исключительная сосредоточенность на стихотворстве обусловила большую, чем у Карамзина, правильность литературной позиции; прежде всего сугубую верность принципу жанровой устойчивости.

Строя свои сборники в соответствии с традиционной классификацией, Дмитриев, в частности, знаменательно обходил миниатюру, лишенную специальной направленности. Форме, к которой прибегал Карамзин (выражение мысли как таковой), он предпочитает надпись к портрету и аполог (разновидность басни) – заимствованный у французского поэта Шарля Мольво. Оба типа стихотворения Дмитриев пытался трансформировать, но достиг в этих попытках результатов весьма различных. Надпись к портрету оказалась в его исполнении творчески перспективной. Наиболее интересно в этом плане стихотворение под необычным названием «Я». По объему оно слегка превышает жанровый канон, но во всех прочих признаках отчетливо совпадает с миниатюрой, в частности, в подчеркнутой слитности. Это качество проявляет себя в игре с повторами, а главное – в отсутствии напрашивающегося строфического членения. Привожу стихотворение полностью:

## Я

Умен ли я, никем еще в том не уверен;  
Пороков не терплю, а в слабости умерен;  
Немножко мотоват, немножко я болтлив;  
Немножко лгу, но лгу не ко вреду другого,  
Немножко я колю, но не от сердца злого,  
Немножко слаб в любви, немножко в ней стыдлив,  
И пред любовницей немножко боязлив.  
Но кто без слабостей? Итак, надеюсь я,  
Что вы, мои друзья,  
Не будете меня за них судить строго.  
Немножко дурен я, но вас люблю я много<sup>39</sup>.

Выбор себя самого в качестве объекта изображения заставил автора сдвинуть привычные параметры надписи к портрету, прежде всего отказаться от уподобления адресата известным людям – историческим либо легендарным. Самохарактеристика требовала осторожной умеренности в обозначении свойств души. Отсюда – стержень композиционной постройки, слово «немножко», верный знак того, что автор (он же герой!), чуждаясь любой чрезмерности, претендует на любовь друзей лишь в силу всем им присущей щедрости сердца.

Так пролагал себе дорогу психологизм нового качества. Полнота облика складывалась из совмещения оттенков обыкновенности, внимание к таким оттенкам порождало читательскую потребность в самоидентификации, а вместе с ней – энергию творческого додумывания.

В отличие от стихотворения «Я» этой естественной приметы поэзии лишен аполог. Приискивая для формы, почерпнутой из французской литературы, объясняющее ее обозначение, автор предложил синоним – «нравоучительное четверостишие»<sup>40</sup>. Случилось, однако, так, что само это название обнажило ее слабое место. Нравоучительность, принятая как ключ структуры, оказывалась несовместимой с художественным полисемантизмом. Продемонстрирую сказанное на примере одного из апологов:

<sup>39</sup> Карамзин Н.М. Дмитриев И.И. Стихотворения. Библиотека поэта. Малая серия. А., 1958. С. 268.

<sup>40</sup> Там же. С. 437.

### Полевой цветок

Простой цветочек, дикой,  
Нечаянно попал в один пучок с гвоздикой,  
И что же? От нее душистым стал и сам —  
Хорошее всегда знакомство в пользу нам<sup>41</sup>.

Первые три строки стихотворения содержат зародыши художественной многозначности: сюжетная ситуация, даже предельно схематичная, может быть воспринята как зерно разбегающихся смыслов. Но итоговая строка резко гасит эти не вполне родившиеся потенции. Утилитарная сентенция, поданная в качестве последней истины, предельно обедняет намеченный зачин.

Это малозначительное стихотворение в принципе показательно. Апологи Дмитриева наглядно проявляют коренную недостаточность миниатюры карамзинизма – ослабленность в ней момента непосредственного переживания, напряжения личностного поиска. То есть, по сути – недостаточность субстанции лиризма.

### 3

Лирическая миниатюра в точном смысле слова появляется в русской поэзии в условиях предромантизма. Интерес к античности, попытки открыть ее заново, вопреки опытам «псевдоклассиков», соприкасались в первые десятилетия XIX в. с общими поисками новых форм лирического выражения. Одна из таких форм – антологическая миниатюра Батюшкова (я имею в виду прежде всего его циклы «Из греческой антологии» и «Подражания древним»).

По колориту эти циклы очень отличаются от тех произведений, которые создали поэту славу «певца радости». Ранний Батюшков стремился представить действительность как «идеал соразмерностей прекрасных», зрелый — ищет возможностей отразить в лирике ощущение тревожной изменчивости человеческого бытия. Динамический образ мира требовал для своего воплощения неканонических приемов художественного выражения. Внимание Батюшкова последних лет его творчества неслучайно привлекла поздняя античная эпиграмма – произведение, сочетающее лапидарность с лирической раскованностью.

Идеи эпохи эллинизма – очарование красоты и ее тленность, прелесть жизни и ужас безвозвратного уничтожения, красота мужества и безысходность противостояния року – воспринимаются русским поэтом в контексте собственной его современности. С ними легко сопрягаются его заветные темы: страсть как удел всего живущего; независимость как высшая ценность человеческого бытия. Этот единый эмоциональный комплекс органически облекается в форму антологического стихотворения. Совершеннейший его образец «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...». Стихотворение это столь характерно для Батюшкова, а вместе с тем и столь необычно, что оно неслучайно стало объектом специального внимания виднейших наших литературоведов. Ю. М. Лотман посвятил ему объемный разбор, призванный обнаружить роль фонологического уровня в общей структуре текста. Анализируя звуковую организацию произведения, ученый демонстрирует один из общих своих принципов: фонология манифестирует собой образную семантику в целом<sup>42</sup>.

В. В. Вейдле, литератор, первоначально выступивший в печати в годы первой русской эмиграции, предъявил к работе Лотмана ряд полемических замечаний. Их центральный смысл сводится к выводу: фонология не являет собой прямого выражения образного смысла; сти-

---

<sup>41</sup> Там же. С. 379.

<sup>42</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 137–143.

хотворение Батюшкова относится к тому типу произведений, где звуковая и семантическая структуры соотносятся достаточно свободно – по типу сопряжения мелодического и речевого пластов песни<sup>43</sup>.

Не считаю себя достаточно компетентной, чтобы судить о возможной правоте спорящих (хотя общая антиструктуралистская направленность мысли Вейдле вызывает у меня несомненное сочувствие). Поэтому, отвлекаясь от проблемы, центральной для полемики, хочу предложить сжатый анализ миниатюры, исходящий из совсем иных основополагающих принципов.

Это соприкасающаяся со стержневым аспектом настоящей работы мысль о повышенной субъективности творческого подхода Батюшкова. Об этом важнейшем свойстве метода поэта писал в свое время еще Т. А. Гуковский. Сравнивая стилистику Батюшкова с образными принципами главы направления Жуковского, ученый утверждает: прославленный классик не менее личностен, чем создатель «Невыразимого».

«Описания Батюшкова, – читаем в книге «Пушкин и русские романтики», – столь же малоописательны и столь же субъективны, как и у Жуковского <...>». И ниже: «Поэзия Батюшкова основана на столь же субъективном методе. И она говорит гораздо менее о том, о чем повествуется в стихах, согласно их внешнему смыслу, чем о том сознании, о той душевной жизни, которая сосредоточена в лирическом «я» этих стихов»<sup>44</sup>.

Сказанное в точном смысле может быть отнесено к стихотворению «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы». Привожу его текст полностью:

<...>

Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы  
При появлении Аврориных лучей,  
Но не отдаст тебе багряная денница  
Сияния протекших дней  
Не возвратит убежищей прохлады,  
Где нежились рои красот,  
И никогда твои порфирны колоннады  
Со дна не встанут синих вод<sup>45</sup>.

Герой стихотворения – город, погрузившийся в волны океана столетия тому назад. Факт этой гибели не имеет сколько-нибудь предметного отношения к бытию лирического героя Батюшкова. И все же исток миниатюры сугубо личностен. Поэтическую мысль рождает толчок сиюминутного ощущения: рассвет— появление «Аврориных лучей» – привносит в мертвый город трепет просыпающейся жизни. Так возникает иллюзия движения. Но оно тут же гаснет, отступая перед неподвижностью заданного знания: прошлое невосвратимо.

Структура стихотворения в главных ее компонентах отражает его образный смысл. Древний город имеет в глазах поэта статус лирического собеседника, а именно существа, способного к живому бытию. Этим обусловлена закономерность диалогического «ты» – формы, сопряженной с характером возникающей иллюзии, хотя сама эта иллюзия являет собой лишь отблеск минувшего. Эта образная градация сказывается в оттенках поэтического словоупотребления. Выражение, фиксирующее момент реальности— «багряная денница», – при всей его интенсивности – уступает в напряженности метафорическому сгустку «сиянье протекших дней». Уступает не только в ощущении непосредственной яркости. Общий объем понятия,

<sup>43</sup> Вейдле В. Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002. С. 220.

<sup>44</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 101, 167.

<sup>45</sup> Батюшков К. Н. Сочинения. М., 1955. С. 298.

продиктованного реальностью, беднее того семантического комплекса, который потенциально содержит метафора, открытая безграничному расширению.

Соответственно и диалогичность, пронизывающая произведение, несет в себе двойную наполненность. Ее создает опора на иллюзорную жизнь настоящего, но – в неменьшей степени – и контакт со сферой легендарного прошлого.

В последних строках стихотворения диалогизм закономерно осложняется присутствием описания – картины прекрасной, но недвижимо мертвой:

И никогда твои порфирны колоннады  
Со дна не встанут синих вод.

Выполняя роль итога, это описание делает ненужной традиционную финальную сентенцию; оно закругляет миниатюру, сохраняя свойственную ей лирическую распаханность.

Итак, позволю себе повториться: глубинная верность впечатлению остается для Батюшкова ведущим принципом изображения, даже если его центром оказывается событие, с лирическим «я» не связанное. Как, например, в четвертом фрагменте цикла «Подражания древним». Цитирую его полностью:

Когда в страдании девица отойдет,  
И труп синеющий остынет,  
Напрасно на него любовь и амвру льет  
И облаком цветов окинет.  
Бледна, как лилия в лазури васильков,  
Как восковое изваянье;  
Нет радости в цветах для вянущих перстов,  
И суетно благоуханье<sup>46</sup>.

Приведенный текст являет собой лирическую миниатюру в точном смысле слова. Лаконизм не представляет здесь внешнего качества; он обусловлен кардинальными свойствами творческого подхода. Важнейшее среди них – сопряжение противоположностей: обобщенности и четкости разительных деталей. На минимальном пространстве нет места тем, кого мы привычно называем лицами. Центр возникающей картины – безымянная девица, существо, рожденное для радостей бытия, но застигнутое страданием смерти. Тема произведения, однако, не смерть как таковая (хотя в ней – один из лейтмотивов позднего Батюшкова). Суть происходящего скорее может быть определена как попытка любви (тоже безымянной) как-то преодолеть случившееся или хотя бы украсить его. Попытка тщетная: синеющий труп (деталь, достойная позднего реализма!) сущностно преобразить невозможно.

Сказанное, тем не менее, не означает торжества безобразия. Смерти ведома собственная красота – величавая статуарность застывшего тела. Но она не в ладу с непритязательной прелестью живого. Умершая

Бледна, как лилия в лазури васильков,  
Как восковое изваянье...

Соотношение мертвого и живого начал к концу стихотворения становится по-особому напряженным. Его передает сползание признаков – стилистический прием, в целом присущий гораздо более поздней поэзии. Вянущими у Батюшкова названы не цветы (хотя на простран-

---

<sup>46</sup> Там же. С. 301.

стве миниатюры они упоминаются неоднократно), а персты — пальцы, утратившие радость осязания цветов. Благоухание же, понятие, воплощающее высшую степень чувственного наслаждения, сочетается с эпитетом суетно; с ним связано ощущение не только тщетности стараний любви, но и почти раздражающего их излишества. И все же ужас близящегося распада приостановлен, его удерживает сила замершего мгновения, а вместе с нею чувство всевластия красоты. Таков неотменяемый закон миниатюры, формы, где преобладающее значение имеет принцип гармонического сопряжения — сближения составляющих. Для Батюшкова это прежде всего уравновешенность полярных начал — бесспорности истины и живой трепетности в ее передаче. Особенно нагляден в этом плане завершающий фрагмент цикла «Подражания древним»:

Ты хочешь меду, сын? — так жала не страшись;  
 Венец победы? — смело к бою!  
 Ты перлов жаждешь — так спустись  
 На дно, где крокодил зияет под водою.  
 Не бойся! Бог решит. Лишь смелым он отец.  
 Лишь смелым перлы, мед иль гибель... иль венец!<sup>47</sup>

Динамика обращений и напряженных вопросов, паузы, разрывающие стих, передающий многообразие интонаций устной речи, — все это создает ощущение страстной авторской заинтересованности. Акцентированная субъективность переносит антологическое стихотворение из условного прошлого в настоящее, делает его лирически современным. Однако именно в силу внутренней и внешней раскованности миниатюра Батюшкова — при всем ее совершенстве — не закрепились в сознании современников как образец жанра. Канон античной надписи в русской поэзии первой трети XIX века был создан Дельвигом.

#### 4

Поэт школы Батюшкова, Дельвиг развивал общие принципы его лирики довоенной поры. В своей поэзии он стремился создать целостный образ прекрасного мира и гармонической человеческой души. Изохронная сложность сознания человека девятнадцатого столетия у Дельвига не столько предмет изображения, сколько трамплин для отталкивания. Жанры идиллии и простонародной песни привлекают его возможностью окунуться в мир эмоций души простой и цельной. Его идеал — наивно-патриархальная, величавая Эллада Гомера.

Дельвиг стилизует ранних античных лириков, воссоздает их эпиграмму, эпически-объективную, скульптурно-завершенную, подчиненную главному чувству — пластической гармонии. В поисках отчетливого древнего колорита он имитирует такую специфическую форму античной эпиграммы, как надпись к скульптуре («Надпись на статую Флорентийского Меркурия»). Но и в тех случаях, когда содержание его антологической миниатюры не связано ни со скульптурой, ни с древностью вообще, главным свойством стихотворения все же остается внутренняя пластичность. Очень показательны в этом плане «Утешение»:

Смертный, гонимый людьми и судьбой! Расставался с миром,  
 Злобу людей и судьбы сердцем прости и забудь.  
 К солнцу в последнее взор обрати, как Руссо, и утешься.  
 В тернах заснувшие здесь, в миртах пробудятся там<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Там же. С. 302.

<sup>48</sup> Дельвиг А. А. Поли. собр. стих. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1959. С. 193.

Ни имя Руссо, ни христианское мировоззрение автора не нарушают антологического колорита. Сердце стихотворения – выделенное из общей цепи бытия, возведенное к вечности мгновение («К солнцу в последнее взор обрати, как Руссо...»), мгновение, обретающее пластическую обособленность и завершенность. Самим звучанием своего величаво-замедленного стиха поэт сообщал ощущениям современного человека цельность и самодовлеющую значительность, эпичность легендарных гомеровских времен.

Художественная установка Дельвига требовала создания формы, которая и внешне отделила бы надпись от лирики нового типа. Подчеркнуто минимальный размер (2–4 – изредка 6 строк), элегический дистих, отсутствие рифмы резко очерчивает границы его антологической миниатюры. Поэт создал форму столь определенную, столь завершенную внутренне, что, как замечает Томашевский, «Пушкин для своих антологических стихотворений 30-х годов не стал искать иных путей, кроме проложенных Дельвигом».<sup>49</sup> Однако в лирике Пушкина начала двадцатых годов мы находим целый ряд антологических миниатюр иного рода. Произведения этого типа вообще не сводятся у него к стихотворениям, так или иначе воспроизводящим колорит древности. Полнота, раскованность пушкинского гения сказались и в многообразии, в лирической свободе тех произведений, которые лишь при некотором усилии можно объединить шапкой общего жанра – миниатюры.

## 5

Ранний Пушкин – арзамасский Сверчок – отлично владел той формой безделки (мадригал, надпись к портрету, альбомное пожелание), без которой нельзя представить культуру карамзинизма. К концу 10-х годов он создает в границах этого жанра подлинные шедевры. Лучшие из мадригалов Пушкина несут в себе элементы непосредственного лирического переживания (таковы, например, надписи «К портрету Жуковского», «К портрету Чаадаева»). Но жанр в целом даже у него остается формой, в которой блеск остроумия и красноречия явно преобладает над лирическими потенциями. Лирическая миниатюра в полном смысле слова зачищается у Пушкина антологическими стихотворениями 20-х годов<sup>50</sup>. Это произведения своеобразной и в то же время свободной формы – гораздо менее строгой, чем канон античной надписи Дельвига – позднего Пушкина.

Пушкинский интерес к древним связан, как известно, с его увлечением А. Шенье и с влиянием Батюшкова. При этом, наследуя Батюшкову, Пушкин с гораздо большей смелостью решает те общие проблемы, которые стояли и перед старшим его современником, и перед русской поэзией в целом. В антологических формах он ищет новые средства для выражения лиризма. Как и Батюшков, Пушкин стирает границу между антологическим стихотворением и свободным фрагментом, объединяя под общим названием «Подражания древним» произведения, окрашенные эллинским колоритом («Нереида») и свободные от античных ассоциаций («Ночь»). Но при едином направлении антологические стихотворения Пушкина и Батюшкова различаются своей эмоциональной атмосферой, – ибо глубоко различны типы мирозерцания, положенные в их основу.

<sup>49</sup> Томашевский Б.В. А. А. Дельвиг // Там же. С. 54.

<sup>50</sup> Л. Гроссман в статье «Мадригалы Пушкина» (Гроссман Л. Собр. соч.: В 4-х тт. Т. I. М. (1928) трактует само понятие «мадригал» неоправданно широко. Считая мадригалами такие стихотворения, как «Город пышный, город бедный...» или «К Наташе» («Вянет, вянет лето красно...»), Гроссман видит в развитии мадригала прямой путь к пушкинской любовной элегии. На наш взгляд, концепция эта упрощает сложный вопрос динамики жанров в пушкинской лирике. Более убедительным представляется мнение Д.П. Якубовича о том, что «школой новой пушкинской элегии является "античность", работа над стихотворениями в антологическом роде (Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Кн. 6. М.; Л., 1941. С. 132).



Напряженная страстность раннего Пушкина еще лишена батюшковского трагического подтекста. По Пушкину, сущность эллинского восприятия мира не в ощущении безысходной противоречивости бытия, а в культе прекрасного, пронизывающего все сферы жизни. Отсюда – то особое впечатление уравнищенности и полноты, которое производит пушкинская антологическая миниатюра начала 20-х годов. Вот одна из них:

<...>

Хромид в тебя влюблен: он молод и не раз  
Украдкою вдвоем мы замечали вас;  
Ты слушаешь его, в безмолвии краснея,  
Твой взор потупленный желанием горит,  
И долго после, Дионея,  
Улыбку нежную лицо твое хранит<sup>51</sup>.

Внутренний центр стихотворения – гармония мгновения, поднятого до идеала совершенной красоты. И у Дельвига, как уже говорилось, надпись несет в себе как бы увековеченный миг. Но там стихотворение чаще представляет чистое описание или сентенцию. Пушкин же будто задерживает непосредственный поток жизни. В его миниатюре запечатлено некое развивающееся положение вещей. Именно через него и воссоздается ощущение длящегося мгновения. Развертывание темы ощущается в стихотворении вполне отчетливо. Первые две строки лишь вводят в ситуацию. Она рисуется с обнаженностью, достойной античной басни. Известно, однако, что это простейшее с виду начало было найдено поэтом не сразу. В первой редакции стихотворение называлось «Идиллия» и открывалось следующим четверостишьем:

Подруга милая! Я знаю, отчего  
Ты с нынешней весной от наших игр отстала,  
Я тайну сердца твоего  
Давно, поверь мне, угадала [II, 382].

Автор неслучайно снял это начало. Медленный зачин, закономерный в идиллии, не соответствовал лаконичной манере миниатюры. В результате в белой редакции стихотворения действие развивается без какой бы то ни было подготовки, беспрепятственно обнажая свое естество. В центральных строках повествование сменяется изображением; появляются зримые образы («в безмолвии краснея», «взор потупленный»). Финал же воссоздает мгновение как таковое: миг свидания не торопится исчезнуть; он сохранен в улыбке прекрасного лица. Красота чувств находит для себя пластическое воплощение. Ощущение, близкое пластичности, создает и ритмический рисунок стихотворения. Он предполагает особую протяженность в произнесении имени – Дионея (во всех строках по 6 стоп, в строке с именем – 5). Даже в протяженности этой – любование редкостным, гармоничным, певучим. В антологических стихотворениях Пушкина присутствует тот момент высокой идеализации, который свойственен античной скульптуре. Лиризм этих стихотворений – лиризм созерцания.

А. Слонимский справедливо считает одним из главных принципов пушкинской лирики – закон пластики и движения, скрытый драматизм, явленную либо внутреннюю активность<sup>52</sup>. Но именно в антологических стихотворениях движение не исключает созерцательности. Оно

---

<sup>51</sup> Пушкин А. С. Поли. собр. соч.: В 10 тт. М., 1956. Т. II. С. 56. В дальнейшем произведения Пушкина цитируются по этому изданию; том и страница указываются в тексте.

<sup>52</sup> Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1963. С. 91, 97.

чаще всего представляет свойство мира, запечатленного в произведении; позиция же лирического «я» – состояние страстного созерцания красоты. При всей непосредственности восприятия такая позиция предполагает некое расстояние между субъектом и объектом — отрешенность от суетности. «<...> Прекрасное должно быть величаво...» в послании «19 октября» эти слова неслучайно связаны с мыслями о Дельвиге. Именно в таком восприятии античности источник тех потенций, в силу которых Пушкин 30-х годов обратится к канону надписи Дельвига – форме, которая и внешне отграничена от непосредственной лирики. Но об этой надписи будет сказано несколько позже. Ее появлению у Пушкина предшествует миниатюра нового типа. Полоса ее расцвета падает на вторую половину 20-х годов; она связана с решительным освобождением поэта от норм канонического жанрового мышления.

В эти годы Пушкин создает миниатюру, близкую стихотворению свободной лирической структуры. По самой природе своей такое произведение редкостно многотемно. Один из его видов – воплощение общей мысли, сконцентрированной в едином символическом, или, скорее, аллегорическом образе. Так, стихотворение «Три ключа» строится по образцу притчи-иносказания. Эмоция выражена здесь опосредованно, внелично. Главный прием выражения мысли – условная ситуация, реализуемая через рационалистическое, почти симметрическое расположение эпизодов (последовательное описание первого, второго, третьего ключа). Однако в многообразнейшей пушкинской лирике такое произведение – форма очень редкая. Чаще единый образ, заполняющий пространство миниатюры, имеет основой непосредственное впечатление, хотя и не ограничивается им. Именно таково одно из известнейших стихотворений, воссоздающих лицо Петербурга. Вспомнимся в него.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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