

*М. С. Рыбина*

**ПОЭТИКА «ОСТАНОВЛЕННОГО МГНОВЕНИЯ»  
в «ГАСПАРЕ ИЗ ТЬМЫ» А. БЕРТРАНА  
и в «СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ» ТУРГЕНЕВА**

Изучение промежуточных жанровых образований, к которым относят и «стихотворения в прозе», является актуальной проблемой литературоведения. И если сам факт их существования не вызывает сомнений, то вопрос о природе этого явления, его специфике и структурообразующих принципах не решен окончательно.

Определение жанровой доминанты «стихотворения в прозе» остается дискуссионным, и ни один из признаков, за исключением, пожалуй, объема, не является общепризнанным. Однако малый объем произведения может рассматриваться лишь как вторичный критерий. Подводя итог исследованиям жанра «*roëme en prose*» во французской литературе XIX–XX веков, В. И. Пинковский отмечает, что «накопленные пристальным и пронизательным наблюдением частности не отливаются в генерализирующую идею, а когда некое формульное обобщение все же возникает, оно оказывается уязвимым».<sup>1</sup> На недостаточность критерия объема в разграничении «стихотворений в прозе» и прозаических миниатюр другой природы (притча, анекдот, микрорассказ и другие) указывает В. И. Тюпа.<sup>2</sup> По мнению литературоведа, доминантные признаки жанра проявляются в сосредоточенности на ментальном событии и в субъектно-речевой организации текста: «Это событие состоит в открывении такой нетривиальной точки зрения, которая выявляет глубинную сущность созерцаемой жизни в обыденном ее фрагменте».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Пинковский В. И. *Roëme en prose*. Поэтика жанра. Магадан, 2004. С. 9.

<sup>2</sup> Тюпа В. И. Стихотворение в прозе: Проблема жанровой идентичности // Филологический журнал. М., 2007. С. 49–57.

<sup>3</sup> Тюпа В. И. Стихотворение в прозе // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2008. С. 235.

Как известно, кристаллизация жанра «стихотворения в прозе» происходит во Франции и связана с именами Алоизиуса Бертрана и Шарля Бодлера, в русской литературе у истоков этого феномена стоял И. С. Тургенев.

Новаторство «стихотворений в прозе», стремление понять, насколько прозаическая речь способна передать лирическое событие, определили характер авторской рефлексии А. Бертрана и Тургенева. Романтическая идея синтеза искусств находит выражение в стремлении Бертрана «живописать словами». В первом авторском предисловии «таинственный» персонаж Гаспар отправляется на поиски философского камня, с помощью которого можно было бы «перевести» на язык прозы линии и краски полотен великих мастеров: «Ce manuscrit <...> vous dira combien d'instruments ont essayés mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur. Là sont consignés divers procédés nouveaux peut-être d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'eussent obtenus mes élucubrations...».<sup>4</sup>

В предисловии предпринималась попытка, пусть и в метафорической форме, обосновать принципы «новой прозы», экспериментальный характер которой вполне осознавался автором. Об этом свидетельствует, в частности, его письмо к издателю, в котором Бертран настаивал на выделении абзацев пробелами: «Редактор заметит, что каждая пьеса разделена на четыре, пять, шесть, а то и семь абзацев или куплетов. Следует употребить между этими куплетами пробелы, как если бы это были стихотворные строфы».<sup>5</sup>

Традиционно считается, что Тургенев не хотел публиковать «слишком личные» миниатюры «Senilia». Тем не менее в «Стихотворениях в прозе» нашли отражение, на наш взгляд, размышления автора о своеобразии этого жанра, на что указывает, например, обращение «К читателю». Через призму отношений «автор — текст» раскрывается содержание тургеневского стихотворения в прозе «Кубок»: «Непритворна моя грусть, мне действительно тяжело жить, горестны и безотрадны мои чувства. И между тем я стараюсь придать им блеск и красоту, я ищу образов и сравнений; я округляю мою речь, тешусь звоном и созвучием слов».<sup>6</sup> Ключевая метафора-заглавие «Кубок» предполагает проекцию как на весь цикл «Senilia», служа своеобразным ключом к раскрытию его литературной техники, так и на данный конкретный текст,

<sup>4</sup> Bertrand A. Gaspard de la nuit: fantaisie à la manière de Callot et de Rembrandt. P., 1965. P. 36. Далее ссылки на это издание: Bertrand (1965), с указанием страниц. «Эта рукопись <...> расскажет Вам, скольких инструментов коснулись мои губы, прежде чем найти тот единственный, что издает чистый и выразительный звук, сколько кистей я использовал, прежде чем увидел на полотне рождение смутного отблеска светотени. Там заключены, быть может, новые принципы гармонии и цвета, единственный результат моих „ученых изысканий“ и единственная за них награда. Здесь и далее перевод наш. — М. Р.

<sup>5</sup> Bertrand A. Gaspard de la nuit: fantaisie à la manière de Callot et de Rembrandt. P., 1980. P. 301.

<sup>6</sup> ПССуП(2). Соч. Т. 10. С. 178. Курсив наш. — М. Р.

ведь он тоже вмещает «образы» и «сравнения», является воплощением «блеска» и «красивости». Заметим, что Тургенев упоминает здесь характерные свойства речевой ткани «стихотворения в прозе»: доминирование кольцевой композиции, ритмичность и фонические эффекты.

Лирическая сверхконцентрация на одном мгновении (эффект «остановившегося времени») находит выражение в парафразах картин «малых голландцев» А. Бертрана («Гарлем», «Лейденский школяр», «Алхимик», «Сборы на шабаш») и в живописно-скульптурных образах Тургенева («Нимфы», «Череп», «Стой!» и другие).

Приведем в качестве иллюстрации два «стихотворения в прозе», в которых эффект «стоп-кадра» предшествует моменту озарения и напрямую связан с живописным «прототекстом». Образный ряд миниатюры «Череп» Тургенева восходит к распространенному в барочной живописи сюжету «пляски смерти». Осознание подлинной реальности наступает для повествователя в тот миг, когда он «выпадает» из происходящего, наделяется «вневременной» точкой зрения: «И вдруг — словно по магию волшебного жезла — со всех голов и со всех лиц слетела тонкая шелуха кожи и мгновенно выступила наружу мертвенная белизна черепов, зарябили синеватым оловом обнаженные десны и скулы. С ужасом глядел я, как двигались и шевелились эти десны и скулы, как поворачивались, лоснясь при свете ламп и свечей, эти шишковатые, костяные шары и как вертелись в них другие, меньшие шары — шары бессмысленных глаз».<sup>7</sup>

Подобное явление возникает во многих бертрановских миниатюрах, в частности в «Лейденском школяре»: «Ne dirait-on pas, à voir la mine allongée du maître, trembler ses doigts décharnés découplant les pièces d'or, d'un voleur pris sur le fait et contraint, le pistolet sur la gorge, de rendre à Dieu ce qu'il a gagné avec le diable?».<sup>8</sup> В оригинальном тексте представлена инфинитивная конструкция, которая позволяет отказать от временной «привязки», неизбежной в случае использования личных глагольных форм. В сочетании с неопределенно-личным «on dirait» («скажут») она демонстрирует выход на атемпоральный план, при этом герои оказываются «зафиксированными» в рамках картины, вполне традиционной для голландской жанровой живописи.

Тяготение к изобразительности в ущерб фабульности характеризует большинство миниатюр «Гаспара из тьмы». Сюжет «стихотворения в прозе» представляет собой цепь относительно автономных «кадров», смена которых обусловлена изменением точки зрения лирического субъекта («Каменщик», «Сон», «Лунный свет» и др.).

В миниатюре «Алхимик» кольцевая композиция актуализирует семантику «круга». Герой произведения оказывается в кольце неизменно повторяющихся бесполезных усилий, тщетных надежд, что подчеркну-

<sup>7</sup> Там же. С. 143. Курсив наш. — М. Р.

<sup>8</sup> «Разве не скажут, глядя на вытянутое лицо мастера, перебирающего дрожащими пальцами золотые монеты, что это вор, пойманный с поличным и вынужденный возвратить Богу то, что он отнял с помощью дьявола?» (Bertrand (1965). P. 50).

то двукратным употреблением анафорического повтора «rien encoге» («пока ничего»)<sup>9</sup> в инициальном и финальном абзацах.

Заглавие и ряд узнаваемых деталей позволяют увидеть в «стихотворении в прозе» парафраз картины Д. Тенирса «Мастерская алхимика». Бертран воссоздает момент «прозрения» героя, алхимика-суфлера,<sup>10</sup> после трех дней и ночей бесплодных поисков. Однако ирония оказывается двойной, направленной и на героя, и на самого лирического субъекта, если учесть, что «Гаспар из тьмы» — это книга, в которой поиски «философского камня» представляют собой метафору поэтического творчества и отражают авторскую рефлексия по поводу создания нового жанра.

Эллипсис «rien encoге», обычно используемый в кратких ответах, резко вводит читателя в коммуникативную ситуацию, репрезентируя встречную реплику на отсутствующий в тексте вопрос. Ведущим становится «слово» героя, что подтверждается и употреблением аналитического перфекта (*passé composé*), закрепленного во французском литературном языке XIX века за речью персонажей. Глаголы первого и последнего абзацев маркируют временные полюса миниатюры прошлое/будущее (*ai-je feuilleté / je feuilletterai*). Однако линейность движения времени — иллюзия, обусловленная ограниченным видением героя. С позиции лирического субъекта время замкнуто в кольцо полных и частичных повторов, связанных с темпоральной конструкцией «trois jours et trois nuits» («три дня и три ночи»). Обращение к магической символике числа «три» в сочетании с бинарной оппозицией день — ночь, с одной стороны, задает ритм маятника, а с другой — указывает на иллюзорность движения, рисуя своего рода «бег по кругу». Таким образом, прошлое и будущее нивелируются в «застывшем мгновении».

Неразделенность-неслиянность «автора» и «героя» становится особенно очевидной, если соотнести миниатюру с композиционной установкой «Гаспара из тьмы», где в роли алхимика предстает сам «автор» произведения.

Типологически сходное построение обнаруживается и в цикле «Senilia» Тургенева. «Фаустианская» ситуация реализуется в «Стихотворениях в прозе» в нарративе воспоминания («Нимфы», «Стой!», «Как хороши, как свежи были розы...» и др.), особенности которого проявляются в пересечении разновременных планов в одной точке и возникновении «парадокса времени» (мгновение вечности / вечность мгновения). Рассмотрим этот случай подробнее на примере миниатюры «Нимфы». Нарративный дискурс подразумевает наличие фабулы, которая может быть представлена следующим образом: воспоминание о легенде (весть о смерти Пана, произнесенная сначала «таинственным» голосом, а затем повторенная кормчим) — дублирование легенды с обратным знаком действия (весть о воскресении Пана, произнесенная

<sup>9</sup> *Bertrand (1965)*. P. 58.

<sup>10</sup> *Бертран А.* Гаспар из тьмы: фантазии в манере Рембрандта и Калло. М., 1981. С. 315.

нарратором) — появление нимф — превращение античных богинь в статуи — исчезновение нимф, растворившихся или ставших туманом.

Любопытно отметить отличие зачинов «стихотворения в прозе» и вставной легенды, указывающее на их разную жанровую природу. В легенде место и время действия обозначены достаточно определенно («...в первый век по рождестве Христове, один греческий корабль плыл по Эгейскому морю. Час был полуденный...»<sup>11</sup>), что соответствует стратегии «классической» прозы. Напротив, в миниатюре проявляется ориентация на «общее»: хронотоп лишен конкретики и должен «достраиваться» в воображении читателя («Я стоял перед цепью красивых гор <...>»<sup>12</sup>). Можно предположить, что пространственное положение нарратора совпадает с местом действия легенды, но отделено от «события» временной дистанцией. Возвращение в темпоральный план повествования изображается как проявление некой внешней воли: «Мне вспомнилось это сказание... и странная мысль посетила меня».<sup>13</sup> Эта «пассивность» субъекта речи внешне сближает его с персонажем легенды, который действовал по велению извне. Но лирический субъект становится соперником «таинственного голоса» (Бога) как раз в той сфере (воскресение из мертвых), которая считается прерогативой христианских святых. Церковный крест, появляющийся в финале миниатюры, становится символом неизбежности законов Времени, знаком конца античной эпохи: «Этот крест увидела богиня. Я услышал за собою неровный, длинный вздох, подобный трепетанию лопнувшей струны, — и когда я обернулся снова, уже от нимф не осталось следа...».<sup>14</sup>

Лирическая сверхконцентрация возникает в момент произнесения заклинания: «Воскрес! Воскрес Великий Пан!», которое снимает временную дистанцию и позволяет «исправить» легенду. Закономерно появление в этом контексте «настоящего постоянного», маркирующего эффект атемпоральности: «Впереди несется богиня. Она выше и прекраснее всех, — колчан за плечами, в руках лук, на поднятых кудрях серебристый серп луны... Диана, это — ты?».<sup>15</sup>

Это трагически-обреченное «минутное» торжество памяти над Временем воплощается у Тургенева в живописно-скульптурных образах, в неких устойчивых формулах искусства: «Я видел, как лицо внезапно онемевшей богини покрылось смертельной бледностью; я видел, как опустились и повисли ее руки, как окаменели ноги, как невыразимый ужас разверз ее уста, расширил глаза, устремленные вдаль...».<sup>16</sup> Размышления о «мгновенности красоты» и «бессмертии мгновения» часто

<sup>11</sup> ПССиП(2). Соч. Т. 10. С. 158.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же. Курсив наш. — М. Р.

<sup>14</sup> Там же. С. 160. Курсив наш. — М. Р.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же. Курсив наш. — М. Р.

связаны в творчестве Тургенева с фаустианским мотивом (поэма «Андрей», повести «Фауст» и «Довольно», «Стихотворения в прозе»).

Реминисценция из последнего монолога Фауста Гёте, ставшая заглавием тургеневского стихотворения в прозе «Стой!», образует анафорический повтор в инициальном и финальном абзацах. Это своего рода культурный код, призванный расширить ассоциативное поле миниатюры. Сюжетная ситуация «заклипания времени» троекратно повторяется: сначала в известных словах Гёте, репрезентированных заглавием, затем в обращении лирического субъекта: «Стой! Какою я теперь тебя вижу — останься навсегда такою в моей памяти!»,<sup>17</sup> и, наконец, в жесте героини, стремящейся удержать ускользающую красоту. Как утверждает И. В. Фоменко: «Формирование смыслов авторского текста и есть главная функция цитаты».<sup>18</sup>

В миниатюре «Стой!» героиня, воплощающая идею творческого порыва, вдохновения, из творца сама превращается в творение. В ее образе подчеркнуты детали живописной и скульптурной техники: глаза *«не блестят и не сверкают — они меркнут, отягощенные счастьем»*, *«торжествующие»*, *«изнеможенные»* руки, *«свет <...> разлился по всем твоим членам, по малейшим складкам твоей одежды»*, *«на твоём, как мрамор, побледневшем челе»*, *«отблеск твоей вечности»*.<sup>19</sup> Сюжетная ситуация Пигмалиона получает обратное развертывание: «живая» женщина превращается в античную статую. Не случайно появление в этом контексте традиционных поэтических формул, примет «высокого стиля»: вдохновенный, блаженное сознание, простирать руки, ласковое дуновение, лобзание, чело и др. Особо следует отметить игру созвучиями (аллитерацию и ассонансы), например *сверкают / меркнут, торжествующие / изнеможенные* и другие. Система внутренних рифм создается практически регулярным чередованием слов с одинаковыми клаузулами: *сознанием / дуновеньем, лобзание / мгновение*, *в это мгновение / в это мгновенье / это твое мгновение*. Среди них выделяются клаузулы, расположенные в сильной позиции, ритмически связывающие первый и последний абзацы миниатюры: *моей памяти / твоей вечности*.

В «стихотворении в прозе» «Стой!», как и в миниатюре А. Бертрана, возникает лирический пуант (В. И. Тюпа), который сопровождается на темпоральном уровне эффектом остановленного мгновения: «Вот она — открытая тайна, тайна поэзии, жизни, любви! Вот оно, вот оно, бессмертие! Другого бессмертия нет — и не надо. В это мгновение ты бессмертна».<sup>20</sup> Однако метаморфозы со временем на этом не заканчиваются. Преодолев «магическое заклинание» искусства, время словно движется вспять: «Оно пройдет — и ты снова щепотка пепла, женщина, дитя... Но что тебе за дело! В это мгновенье — ты стала выше,

<sup>17</sup> Там же. С. 170.

<sup>18</sup> Фоменко И. В. Введение в практическую поэтику. Тверь, 2003. С. 95.

<sup>19</sup> ПССиП(2). Соч. Т. 10. С. 170–171. Курсив наш. — М. Р.

<sup>20</sup> Там же. С. 170.

ты стала вне всего преходящего, временного. Это *твое* мгновение не кончится никогда».<sup>21</sup>

Конститутивным свойством жанра «стихотворения в прозе», позволяющим выявить его отличие от других форм малой прозы, является субъектная организация прозаической миниатюры. Субъект речи в «стихотворении в прозе» существенно отличается от повествователя и рассказчика эпических жанров. Сосредоточенность на одном событии, мгновении «озарения», определяет особенности поэтики, а именно: тяготение к общему, символизацию деталей, доминирование кольцевой композиционной модели и ритмико-интонационную структуру, основанную на системе повторов.

---

<sup>21</sup> Там же. С. 171.