

ФЕНОМЕН ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЫ В МИНИАТЮРАХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.

Минакова А.В.

ФГБОУ ВПО «Московский педагогический государственный университет», Москва, Россия, e-mail: minakova_av@mail.ru

В статье «Феномен внутренней формы в миниатюрах русских писателей первой трети XX века» исследуются миниатюры русских писателей первой трети XX в. Основываясь на теоретической концепции А.А. Потебни, автор обращается к изучению внутренней формы миниатюр И.А. Бунина, А.И. Куприна, М.М. Пришвина, В.В. Розанова, И.С. Шмелева. Наиболее продуктивным способом создания внутренней формы всего произведения оказывается усиление функции ассоциативного плана слова-образа миниатюры (через повтор, в том числе звуковой и семантический); эллипсирование и др.). Особая и индивидуально-авторская содержательность внутренней формы миниатюры достигается композиционным строением произведения, а также функциональностью семантики заглавия. На характер внутренней формы миниатюры оказало влияние стремление писателей начала XX в. к импрессионистическому выражению мыслей-впечатлений. Обращение к внутренней форме миниатюры позволяет составить наиболее полное представление о художественном своеобразии и содержательном богатстве миниатюры.

Ключевые слова: внутренняя форма, миниатюра, суггестивность, ассоциативность

THE PHENOMENON OF INTERNAL FORM IN RUSSIAN WRITERS'S MINIATURES OF THE FIRST THIRD OF XX CENTURY

Minakova A.V.

FPBEI HPE «Moscow Pedagogical State University», Moscow, Russia, e-mail: minakova_av@mail.ru

Author of the article « The phenomenon of internal form in Russian writers's miniatures of the first third of XX century» explores the miniatures by Russian writers of the first third of the XX century. Based on the theoretical concept of A.A. Potebnya, the author turns to studying the internal form of miniatures by I.A. Bunin, A.I. Kuprin, M. Prishvin, V.V. Rozanov, I.S. Shmelev. Artistic experiments in associative plan of word-image in miniature (through iteration, including phonetic and semantic iterations); elliptical construction etc.) is the most productive way to create the internal form of the whole work. Due to the specific composition and functionality of the miniatures titles writers attain individual pithiness of the internal form. Writer's aspiration to impressionistic expression of thoughts-impression has influenced the nature of the internal form of miniature. Appeal to the internal form of miniature allows to make the most complete picture about the artistic singularity and richness of miniature content.

Keywords: internal form, miniature, suggestiveness, associativity

Согласно учению А.А. Потебни, особая роль в художественном произведении принадлежит внутренней форме, которая специфически реализуется в миниатюрах И.А. Бунина, А.И. Куприна, М.М. Пришвина, В.В. Розанова, И.С. Шмелева. А.А. Потебня писал, что «заслуга художника не в том minimum содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разное содержание» [5, с. 187]. Писатели создают миниатюры, по содержательной насыщенности не уступающие произведениям более крупной формы. Стремление к предельной «отточенности» внешней формы позволяет им в миниатюре «сгустить» семасиологический план образа, именно поэтому чтение такого произведения сопровождается внимательным «разглядыванием» деталей, композиции, наблюдением за «расширением» внутренней формы

отдельного слова в композиции, повтором деталей, семантикой названия. Мы рассматриваем феномен внутренней формы сквозь призму определенным образом организованной внешней формы.

Постижение «образа идеи» миниатюры почти всегда происходит через постижение внутренней формы отдельного слова, которое, подобно слову в поэтическом произведении, отличается повышенной ассоциативностью. Способствует этому такой частотный прием, как помещение слова, *слова-образа* в разные *ассоциативные пласты*. Например, соединение душевных переживаний и физических ощущений (запах, вкус и пр.):

В.В. Розанов: «*Страшно, когда наступает озноб души... Душа зябнет*» [9, с. 290].

Озноб, физиологическое ощущение, которое нельзя исправить, как если бы мерзли, например, руки, включается в создание метафорического образа внутреннего мира лирического героя. Ощущение обреченности, страха от ощущения «всепоглощающего» холода не раз появляется на страницах произведений В.В. Розанова. Емкость в данной миниатюре достигается также за счет *эллиптирования* [3] и внутреннего «сращения» и «переакцентировки» «физического» в план «метафизический».

Похожее видим и у М.М. Пришвина: «Праздник большой, большой. *Скука доходит до изжоги*» [6, с. 358]: Как один из приемов встречаем у А.И. Куприна; вот начало его миниатюры «Московская Пасха»: «Московские бульвары зеленеют первыми липовыми листочками. От вкрадчивого запаха весенней земли *щекотно в сердце*» [2, с. 156]. Писатели как будто хотят свести все ощущения, переживания в границах собственного «я», в себе же найти разрешение всех вопросов. Этот видимый параллелизм наилучшим образом отражает импрессионистичность мировидения: авторы создают образ внешнего мира, непосредственно связанного с внутренними переживаниями, грань между субъективным и объективным «микшируется».

Соположение образов внутри миниатюры нередко оказывается соположением образов мгновения и вечности, и, как это часто можно видеть, например, у М.М. Пришвина, — переводящей внимательного читателя из ощущения контраста в осознание антиномии:

«*Вечность* всегда бывает в *мгновениях*.

Дитя живет вечными мгновениями.

Любовь есть вечное мгновение.

Жажда вечности есть молитва умирающей материи.

Не правда ли, что чувство вечности есть свойство умирающей материи? (происхождение аскетизма: культ вечности, умерщвление плоти)» [6, с. 77].

Неслучайными кажутся внутреннее соположение и взаимообусловленность «материи» и «матери» (обусловленные образом ребенка, появившимся во второй строке),

также усиливающее внутреннюю форму и «возбуждающее самое разное содержание». Усложняет художественный план и ритмико-интонационное оформление, тяготеющее к верлибру.

По принципу соположения «безмерно большого» и «мизерно малого» нередко выстраивают образы и другие писатели. Например, ярким является образ опаленного голубка на фоне едва ли не апокалиптического пожара, изображенного в миниатюре И.А. Бунина «Пожар» [1, т. 5, с. 334]; вынесенный в заглавие образ капельки («Елка в капельке» [2, с. 154] А.И. Куприна) расширяется до символа детства.

Чаще встречаются чуть менее очевидные случаи семантического соположения. Так, например, у Шмелева в двучастной миниатюре «У плакучих берез» (1915). Образ плакучей березы, казалось бы, штамп, является центральным в произведении. Образ этот олицетворяется, даже персонифицируется после сравнения с бабой («плачет над ним повислая береза. — “Ах, горе-то какое... родные и не знают”, — говорит жалостливо баба» [10, с. 243]), — становится символичным (подчеркивается это образами дороги, часовни). Особо значимым является определение «плакучая», в рамках миниатюры наделяемое ассоциациями, обогащающими и образ-штамп, и идею всей миниатюры. И.С. Шмелев сталкивает беззаботность молодости («*Впереди* — много радостного, *впереди* — радостная жизнь наша. Идем к Угоднику. *Впереди* — святое. И кругом — святое <...> у нас нет никакого горя. Светла перед нами жизнь, и невнятные нам слышимые слова о горе») с натуралистически беспощадной смертью («Мы смотрим на *страшную рогожку*, видим *мертвые, босые* ноги. И правда: плачет над ним повислая береза»). Психологизм второй цитаты — в целенаправленной концентрации на вещном, и береза названа академически (или ученически? — намеренно остранинно) — «повислая». Внутренняя форма миниатюры, таким образом, разворачивается из внутренней формы образа «плакучей березы». Этот случай тем интереснее, что слово-образ, призванный раскрыть «непосредственное содержание», вынесен в заглавие. Подобное встречаем и в миниатюрах других писателей. В миниатюре «Слепой» И.А. Бунина [1, т. 4, с. 235] создается образ старца, которому физический недуг открыл пространство бесконечности и истинности, мир, в котором вещное, наконец, не имеет никакого значения. Эстетическое и философски значимое открывается через мимолетную деталь — штрих портрета старца: «поза его напряженно неподвижная <...> *египетская*», приподнятое «*изваянное лицо*», слегка обращенное в сторону. И тут важен образ «древности» — египетская; и статичности — остановленного мгновения — скульптурности, причем эпитет «египетская» о позе и характеристика лица ассоциативно формируют новый образ древней тайны.

Вернемся к миниатюре И.С. Шмелева. Несмотря на то что в основу миниатюры положено конкретное событие — смерть друга, писатель не создает некролога. Перед нами импрессионистическая зарисовка, в которой первостепенно воспоминание детства, воспоминание вообще, сладостное и пронзительное одновременно.

В разгар Первой мировой войны березы вырастают в образы матерей, оплакивающих своих сыновей. Но и этот образ не является исчерпывающе емким.

«Много впереди будет: плакучая береза плачет и *по еще не убиенным*» — автор явно уводит нас от того, чтобы мы рассматривали произведение как реакцию на историческое событие, на случай из жизни.

«Книги *нарушены*» — появляется образ онтологического разрушения, касающегося духовно-душевного состава русской жизни вообще.

Так же, многоуровнево, воспринимается образ Угодника: с одной стороны, это Николай Чудотворец, покровитель всех странствующих (и сам образ пути традиционно воспринимается и буквально, и символически). С другой — И.С. Шмелев все-таки говорит просто «Угодник», обращая наше внимание на внутреннюю форму слова, создавая образ «угодившего Богу праведностью своей жизни».

Сравним с миниатюрой А.И. Куприна «Шторм», открывающейся описанием парохода «*Св. Николай*»: «эту *старую калошу* мотает с борта на борт и с носа на корму. Всех пассажиров укачало. *Все умирают*; одни умирают в салоне, другие в каютах, третьи в коридорах» [2, с. 149]. Снова видим уже, кажется, традиционное соположение физических ощущений и духовного мира. Звучащая далее: «Единственная неприятная сторона морского пути» создает двоякое впечатление: фактологическое перекрывается цинично-саркастическим. Ведь снова создается картина онтологического разрушения, и образ пути «отрывается» от просто сюжетного компонента. И образ шторма, «царящего» внутри семьи, путешествующей на палубе, создает впечатление ужасающее.

Как видим, постижение внутренней формы миниатюры происходит благодаря осмыслению внутренней формы входящих в нее слов-образов, через авторское указание на ассоциативное сближение в метафоре, антитезе и др. Смежный с этим прием, явно заимствованный из поэзии и также нацеленный на усиление эстетического воздействия на читателя — взаимное смысловое *ассоциирование созвучных слов*, в частности повторение фонемных комплексов [3, с. 264–265]. Такие эксперименты со словом встречаем в миниатюрах писателей первой трети XX в. Внутренняя форма миниатюры М.М. Пришвина «Мячик радости и гора горя» строится на созвучных парах слов: гора — горе, мячик — мальчик. «Мячик радости прыгает, а горе, заключенное в нем, мается и как-нибудь...

раз!» [7, с. 34]. Использование метонимии усиливает и обогащает идею непрерывности жизни в самом общем смысле и при этом скоротечности времени для отдельного человека.

Или в другой миниатюре того же автора («Появление первых кучевых облаков» из цикла «Календарь природы»: «У нас перед домом намело огромный *сугроб*, и он лежал на солнце, сиял, как непомятая лебединая *грудь*. С трудом я открыл дверь, заваленную *ночным снегом*, и, пробивая лопатой траншею, стал раскидывать и *белый пух* этой ночи и под ним залежалые *тяжелые пласты*» [8, т. 3, с. 163]. Здесь мы отмечаем процессы, подобные тем, что Ю.И. Минералов описал при сопоставительном анализе стиля Державина и Хлебникова [3, с. 264–265]. Слова «сугроб» и «грудь» не являются этимологически родственными, однако намеренное повторение фонемного комплекса сливает два образа в новый, наглядный, «картинный» образ.

Активно писатели-миниатюристы используют и звукопись, также способствующую усилению воздействия на читателя внутренней формы произведения. В миниатюре И.А. Бунина «Распятие» создаются звукописные образы гула, шума: «медью верещит в ушах *большой колокол*», «на *чугунном* кубе позеленевшее *чугунное* Распятие» [1, т. 5, с. 331], и синтаксическими, и звукописными средствами А.И. Куприн передает напряженность обстановки (миниатюра «Черепаша»): «*Шарик пущен*. Минута тишины».

В миниатюрах первой трети XX в. часто используются приемы, основанные на словесном и семантическом повторе.

Образ остановившегося времени создает И.С. Шмелев в уже упоминаемой нами миниатюре «У плакучих берез»: «Но тропки — *те же*, и люди *те же*, и *так же* бредут к Угоднику» [10, с. 244]. Повторы в этой миниатюре организуют также значительный и в композиционном, и содержательном отношении образ плача.

Заклинательную форму троекратного повтора императива, обрамляющую произведение, использует В.В. Розанов:

«Засевайте поля. Засевайте поля. Засевайте поля.»

Юноши, чего вы смотрите: засевайте поля. Бог вас накажет, если 4 вершка земли останется без семени.

Засевайте поля. Засевайте поля. Засевайте поля» [9, с. 433].

Здесь призыв к прозрению, вразумление, но голос автора растворяется в пустоте. Заклинательная форма троекратного повтора становится обрамлением к мысли о главном.

Созданный образ «зерна-мысли», мотив «засеивания» земли не является новым: идея была подхвачена в Библии и распространена в литературе XIX в. Усматриваются в данном конкретном случае переключки миниатюр В.В. Розанова со стихотворением Н.А. Некрасова «Сеятели»:

Двиньте вперед!
Сейте разумное, доброе, вечное,
Сейте! Спасибо вам скажет сердечное
Русский народ...

В.В. Розанов продолжает тему побуждения к созиданию, но в стихотворении Н.А. Некрасова и миниатюре В.В. Розанова заметно различается эмоциональный фон. В стихотворении чувствуются решительность, одухотворенность призывающего. В миниатюре же одинокий голос не получает никакого ответа.

Частотны амплификационные формулы в миниатюрах и Куприна, и Бунина, и Пришвина. Объемный, звучный образ создает А.И. Куприн в миниатюре «Московская Пасха»: «Гудит, дрожит, поет, заливаясь, переливается над Москвой неумолчный разноголосый звон всех ее голосистых колоколов» [2, с. 156].

Повтор слова в рамках одной миниатюры становится звукообразом, причем в такой малой форме, сопряженной с лирическим и импрессионистическим, повтор оказывается более функциональным, чем в больших произведениях.

Важную роль в формировании внутренней формы миниатюры играют приемы, связанные с композицией. В столь малых произведениях писатель, конечно, большое внимание уделяет началу и концовке миниатюры. Интересный пример «обыгрывания» начала встречаем у А.И. Куприна. Миниатюра называется «Московский снег»:

«Сегодня с утра сыплется на Париж ...» [2, с. 154]. Автор таким парадоксальным образом переходит от заглавия к первой строке и конструирует образ воспоминания, ностальгии по родине, по пережитым в Москве впечатлениям (впрочем, возможно, Москва мыслится здесь метонимически, как столица России, столица души повествователя). Писалась и издавалась миниатюра в Париже. Дальше этот образ дополнится образами «детской пятерни», в духе импрессионизма созданными эпитетами «оснеженная Москва дивных, невозвратных лет» и т.д.

Приведем пример своеобразного решения и концовки миниатюры. Возьмем два произведения: «Людоедку» [1, т. 5, с. 335]. Бунина и «Философа» [2, с. 151] Куприна. Очевидна общность в выборе заголовка, ясно (и так оно и есть), что в миниатюре «первым» образом станет образ-портрет человека, у Бунина — «нищая девка, безобразно-миловидная, очень тихая, почти дурочка», у Куприна — «соотечественник» («высок, массивен, лохмат и весь как будто расстегнут, начиная от души и кончая штанами, которые он постоянно поддегивает обеими руками вверх», образ «мельничных крыльев», «простирающих рук» и обстановка — в вагоне подземной дороги — отсылают нас и к образу Дон Кихота). Через «рассматривание» портрета оба автора ведут читателя к созданию «образа идеи»

произведения. Форма изложения у Бунина и Куприна различны, но обратимся к последней строке каждой миниатюры:

«В вагоне все косятся на меня, а я раздумываю:

“Сумасшедший? *Пророк?* Философ?”» («Философ») — ирония и самоирония в этих риторических вопросах.

«Старостиха, стоя на пороге людской, дико ликовала: вихляясь, свистала, травила ее собаками, била костью в медный таз, кричала разными голосами:

— Сука! Побирушка! Междворка! Людоедка! *Волшебница!*» («Людоедка») — риторические восклицания, иронически и маркированы, и градуированы.

Писатели выбирают различные субъекты для заключительных высказываний, различия и интонация (восклицательная и вопросительная), но используют один и тот же прием (вспоминается также и Тургенев с «— Дура! — проскрежетал кто-то сзади. — *Святая!* — принеслось откуда-то в ответ). Подобная концовка не только возвращает нас к началу, когда соположение названия и финальных определений расширяет художественно-содержательный состав произведения. Эти портреты-«шаржи» не понимаются буквально, и отношение к ним повествователя и читателя иронически многогранно, и диапазон в данном случае смещен от комического в сторону трагического.

Внутренняя форма миниатюры, организуемая и обнаруживающая себя благодаря различным вышеназванным приемам проявления многогранной ассоциативности слова-образа, позволяет составить наиболее полное представление о художественном своеобразии и содержательном богатстве миниатюры.

Список литературы

1. Бунин И.С. Полное собрание сочинений в 13 тт. — М.: Воскресенье, 2006. — Т. 5.
2. Куприн А.И. Полное собрание сочинений: в 10 томах. — М.: Воскресенье, 2006. — Т. 7. — 517 с. — С. 149.
3. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). — М.: Гуманит. изд. ВЛАДОС, 1999. — 360 с.
4. Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма: учеб. Пособие. — М.: Флинта: Наука, 2009. — 272 с.
5. Потебня А.А. Мысль и язык. Харьков: Типография Адольфа Дарре. № 28, 1892.
6. Пришвин М.М. Дневники. 1914–1917. — СПб., 2007. — С. 358.
7. Пришвин М.М. Дневники. 1920–1922. — М., 1995

8. Пришвин М.М. Календарь природы. Появление первых кучевых облаков // Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Худож. лит., 1982. Т. 3. Произведения 1924–1935 годов. 1983. — 542 с. — С. 163.
9. Розанов В.В. Миниатюры. — М.: Прогресс-Плеяда, 2004. — 544 с.
10. Шмелев И.С. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 6 (доп.) История любовная: Романы. Рассказы. — М.: Русская книга, 1999. — 512 с.

Рецензенты:

Васильев С.А., д.ф.н., доцент, профессор кафедры русской литературы ФГБОУ ВПО «Московский городской педагогический университет», г. Москва;

Минералова И.Г., д.ф.н., профессор, профессор кафедры русской литературы ФГБОУ ВПО «Московский педагогический государственный университет», г. Москва.