

СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Стихотворение в прозе – один из наименее изученных литературных жанров. Общим местом в понимании этого жанрового образования является определение М.Л. Гаспарова, перенесенное без изменений из «Литературного энциклопедического словаря» (1987) в «Литературную энциклопедию терминов и понятий» (2001): «лирическое произведение в прозаической форме; обладает такими признаками лирического стихотворения, как небольшой объем, повышенная эмоциональность, обычно бессюжетная композиция, общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания, но не такими, как метр, ритм, рифма»¹.

Обобщающую часть данного определения – лирическое произведение в прозаической форме – можно признать бесспорной. Прозаизация лирики – одно из существенных проявлений «романизации» литературного творчества как общей тенденции литературного процесса в XIX столетии. Зачинатель этого относительно молодого жанра Шарль Бодлер в «Цветах зла» (1857) опирался к тому же на французскую традицию передачи иноязычных поэтических текстов – прозой.

Однако последующие компоненты гаспаровского определения вызывают сомнения и возражения. «Повышенная эмоциональность» – характеристика расплывчатая и неубедительная. По своей эмоциональности некоторые эпические тексты (например, сказовые) могут не уступать стихотворениям в прозе, а среди лирических стихотворений встречаются порой выдержанные в безмятежной или подчеркнуто сдержанной тональности. То же самое можно сказать и по поводу «общей установки на выражение субъективного впечатления».

При бесспорности таких характеристик, как «небольшой объем» и отказ прозаической лирики от метра и рифмы, ритм в стихотворениях в прозе (как и в прозе эпической) все же, несомненно, имеется и, более того, приобретает здесь, как кажется, повышенную семантическую нагрузку.

Наименее удачным представляется тезис о «бессюжетной композиции». Во-первых, потому что сюжетность характеризует объектную организацию текста, а композиция – субъектную. Во-вторых, представление о бессюжетности лирики является крайне спорным, в особенности по отношению к стихотворениям в прозе, где нередко может быть обнаружен небольшой эпический сюжет в рудиментарной форме. Приведу своего рода классический образец жанра, каким стихотворение в прозе утвердилось в русской литературе творческими усилиями И.С. Тургенева, – «Воробей» из цикла «Senilia» (1878–82):

«Я возвращался с охоты и шел по аллее сада. Собака бежала впереди меня.

Вдруг она уменьшила свои шаги и начала красться, как бы зачуяв перед собою дичь.

Я глянул вдоль аллеи и увидел молодого воробья с желтизной около клюва и пухом на голове. Он упал из гнезда (ветер сильно качал березы аллеи) и сидел неподвижно, беспомощно растопырив едва прораставшие крылышки.

Моя собака медленно приближалась к нему, как вдруг, сорвавшись с близкого дерева, старый черногрудый воробей камнем упал перед самой ее мордой – весь взъерошенный, искаженный, с отчаянным и жалким писком прыгнул раза два в направлении зубастой раскрытой пасти.

Он ринулся спасать, он заслонил собою свое детище... но все его маленькое тело трепетало от ужаса, голосок одичал и охрип, он замирал, он жертвовал собою!

Каким громадным чудовищем должна была ему казаться собака! И все-таки он не мог усидеть на своей высокой, безопасной ветке... сила, сильнее его воли, сбросила его оттуда.

Мой Трезор остановился, попятился... видно, и он признал эту силу.

Я поспешил отозвать смущенного пса – и удалился, благоговая.

Да; не смейтесь. Я благоговел перед той маленькой героической птицей, перед любовным ее порывом.

Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь».

Наличие в данном произведении минисюжета, микрособытия – несомненно. Как несомненно и существенное отличие этого текста от очерковых рассказов того же автора из «Записок охотника». Дело в том, что помимо рассказанного события (курьезное происшествие с охотничьей собакой) и «события самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)»² здесь не только имеет место, но и выдвигается на передний план еще одно событие – ментальное происшествие с самим рассказчиком. Нежданное «благоговение» перед малым живым существом, которое в восприятии свидетеля из жалкого преобразуется в «героическое», трансформирует и рассказчика – в лирического субъекта.

Такого рода событийность имеет все основания претендовать на роль конструктивного принципа интересующего нас жанра.

В «Деревне» Тургенева (из того же цикла) вообще ничего не происходит, напротив, разворачивается статичная идиллическая картина здорового и прекрасного деревенского быта, «довольства, покоя, избытка русской вольной деревни». Но созерцание этой картины ведет к событийному сдвигу в сознании лирического субъекта: «И думается мне: к чему нам тут и крест на куполе Святой Софии в Царь-Граде и все, чего так добиваемся мы, городские люди?»

В литературоведческой практике ведущим и почти единственным жанровым показателем стихотворения в прозе часто оказывается сверхмалый объем. Однако, разумеется, не всякая прозаическая миниатюра может быть причислена к данному жанру. Среди широко распространившихся в литературе новейшего времени минитекстов имеются такие малые прозаические формы, как притчи, анекдоты, афористические фрагменты (культивировавшиеся еще йенскими романтиками), микрорассказы, очерковые зарисовки. Для того чтобы подобный текст обернулся стихотворением в прозе, необходим, по всей видимости, конструктивный момент особого – лирического – события. Этим качеством в полной мере обладают многие пришвинские миниатюры. Приведу одну из них («Мертвая бабочка») – из авторской книги стихов в прозе под названием «Глаза земли»:

«У края дороги, среди лиловых колокольчиков, цвел кустику мяты. Я захотел сорвать цветок и понюхать, но небольшая бабочка, сложив крылышки, сидела на цветке. Не хотелось расстраивать бабочку из-за своего удовольствия, и я решил подождать немного и стал записывать, стоя у цветка, одну свою мысль в книжечку.

Вышло так, что я забыл о бабочке и долго писал, а когда кончил, опомнился – оказалось, что бабочка все сидела на цветке мяты в том же положении.

– Но так не бывает! – и чуть-чуть кончиком ноги я толкнул стебелек мяты. Бабочка сильно качнулась, но все-таки не слетела. Неужели она умерла на цветке?

Осторожно я взял бабочку за сложенные крылышки. Бабочка не рвалась, не билась в пальцах, не двигала усиками. Она была мертва.

А когда я стал ее тянуть с цветка, вместе с ней оттянулся скрытый в цветке светло-желтый паук с большим зеленоватым шариком. Он всеми своими ножками обнимал брюшко бабочки и высасывал ее.

А мимо проходили дачники и говорили: “Какая природа, какой день, какой воздух, какая гармония!”

Не ясно ли, что природа никак не гармонична, но в душе человека рождается чувство гармонии, радости, счастья».

На взгляд нарратолога, в данном тексте не представлено никакого события. Ведь последнее, по мысли Ю.М. Лотмана, есть «значимое отклонение от нормы <...> поскольку выполнение нормы «событием» не является»³. В миниатюре М.М. Пришвина представлена как раз норма жизни в одном из ее бесчисленных проявлений. Даже мысль о том, что «так не бывает» (событийный казус), оказывается опровергнутой зрелищем редкостным для городского человека, но совершенно естественным для природы. Однако приведенный текст далеко не сводится ни к очерковой записке натуралиста, ни к анекдоту о ненаблюдательных дачниках. И для того, и для другого он явно избыточен. Обобщающая концовка позволяет вспомнить о притче, но моральная императивность этой миниатюре чужда.

В то же время событийную организованность «Мертвой бабочки» трудно отрицать: автору удалось создать легкую интригу, добиться некоторой напряженности читательского ожидания и разрешить ее своеобраз-

ным «пуантом». Попробуем прояснить механизм такого события еще одним произведением Пришвина («Восхищенный человек») из той же книги:

«Зорька нежнее щечки младенца, и в тиши неслышно падает и тукает редко и мерно капля на балконе... Из глубины души встает и выходит восхищенный человек с приветствием пролетающей птичке: “Здравствуй, дорогая!” И она ему отвечает.

Она всех приветствует, но понимает приветствие птички только человек восхищенный».

В данном случае, как и в предыдущем (где это было менее очевидно), читатель становится причастным событию не внешнему, а внутреннему: в обыденной ситуации из обыденного человека, как бабочка из кокона, выходит человек с необыденным видением мира, которое само по себе и оказывается «значимым отклонением от нормы».

Как видно из этих примеров, для прояснения жанровой природы стихотворений в прозе необходимо уточнить различие между эпическим (нарративным) и лирическим (ментативным⁴) событиями.

Благодаря исследовательским усилиям нарратологии⁵ событийность предстала в наше время одной из фундаментальных – взаимодополнительных к процессуальности – онтологических характеристик бытия. Поль Рикёр в своем нарратологическом трактате справедливо говорит о трех «родовых феноменах» событий, процессов и состояний⁶. Как процесс, так и событие являются переходами от одного состояния к другому, но природа этих переходов различна.

Теоретическая модель события включает в себя трех участников: актанта, пассива и актуализатора. Иначе говоря, принципиальная картина любого события может быть сведена к со-бытию трех факторов, каждый

из которых может оказываться как простым (односоставным), так и весьма сложным (многосоставным):

актантный фактор вторжения как отклонения от нормы, прерывания процесса или нарушения ритуала;

итеративный фактор повторяемости, инерционности, пассивного противостояния актанту, нормализованного фона событийности;

актуализирующий фактор точки зрения, с которой происходящее может быть наделено статусом события.

Статус событийности определяется набором признаков, который в изложении разных нарратологов варьируется вокруг некоторого общего ядра. На мой взгляд, неизлиминируемыми характеристиками актантного (эпического) события в его противопоставленности природному или историческому процессу являются нижеследующие.

1. *Однократность*, беспрецедентная выделенность некоторой конфигурации факторов из природной неизбежности или социальной ритуальности.

Напротив, *итеративность* повторяющегося действия или положения дел перестает восприниматься событийно и предстает «шагом» природного, социального или ментального процесса.

2. *Вероятностность*, неоднозначность, непредопределенность перехода от предыдущего состояния к последующему, создающая «интригу» события. По определению Рикёра, «событие – это то, что могло произойти по-другому»⁷.

В противоположность сказанному процесс характеризуется *стадиальностью*. Здесь переходы от состояния к состоянию предопределены некоторой парадигмой стадий данного процесса.

3. *Фрактальность*, составляющая важнейшую конструктивную особенность нарративного текста – отмечаемую Рикёром неустранимость «эпизодического аспекта построения интриги»⁸. Любой излагающий неко-

торую историю (фабулу) дискурс – это конфигурация эпизодов (участков текста, характеризующихся единством места, времени и состава действующих лиц), между которыми обнаруживаются разломы. Ибо для идентификации события должен быть обнаружен «разрыв одной или нескольких связей» (Лев Гумилев) из числа пространственных, временных и/или актантных. При максимальном сжатии наррации событие редуцируется до одного эпизода, но по мере нарастания его детализации оно всегда может быть развернуто в некоторую цепь эпизодов.

Фрактальной прерывностью смены ситуаций событийная цепь отличается от процесса, характеризующегося *преемственностью* своих состояний.

4. *Интенциональность*, неотделимость события от соответствующей точки зрения на него, поскольку, как говорит Бахтин, «главное действующее лицо события – свидетель и судия»⁹, в сознании которого актуализируется смыслообразность происходящего.

Процесс, напротив, внеинтенционален, обладает собственной *потенциальностью*, которая может быть реализована и без участия наблюдателя.

Онтологическая взаимодополнительность процессуальности и событийности бытия (аналогичная взаимодополнительности корпускулярных и волновых свойств физического микромира) объясняет тот факт, что один и тот же отрезок жизни получает весьма различное освещение в зависимости от избранной говорящим коммуникативной стратегии. В качестве иллюстрации приведу отрывок из «Фацелии» Пришвина (цикл стихотворений в прозе, названный автором «поэмой»):

«Солнечно-росистое это утро, как неоткрытая земля, неизведанный слой небес, утро такое единственное, никто еще не вставал, ничего никто не видал, и ты сам видишь впервые.

Допевают свои весенние песни соловьи, еще сохранились в затишных местах одуванчики, и, может быть, где-нибудь в сырости черной тени белеет ландыш. Соловьям помогать взялись бойкие летние птички – подкрапивники, и особенно хороша флейта иволги. Всюду беспокойная трескотня дроздов, и дятел очень устал искать живой корм для своих маленьких, присел вдали от них на суку просто отдохнуть.

Вставай же, друг мой! Собери в пучок лучи своего счастья, будь смелей, начинай борьбу, помогай солнцу! Вот слушай, и кукушка взялась тебе помогать. Гляди, лунь плывет над водой: это же не простой лунь, в это утро он первый и единственный, и вот сороки, сверкая росой, вышли на дорожку, – завтра так точно сверкать они уже не будут, и день-то будет не тот – и эти сороки выйдут где-нибудь в другом месте. Это утро единственное, ни один человек его еще не видел на всем земном шаре: только видишь ты и твой неведомый друг».

Рассуждая с отвлеченных позиций, ничего не происходит: просто наступает «солнечно-росистое утро», каких было и будет нескончаемое множество. Даже отдых дятла – явление для литературы хоть и непривычное, но в природе естественное и никаким уклонением от нормы не являющееся. И все же здесь нечто происходит: обычный день оказывается единственным и неповторимым, то есть событийным. Но эта событийность (столь же неоспоримая, как и обыденность солнечного утра) – в отличие от эпической – не в прошлом, она актуализирована в настоящем, в «событии рассказывания», в самом коммуникативном акте обращения к читателю с определенной точки зрения, на которую помещается и адресат. Лирическое «ты» здесь своеобразно «мерцает», апеллируя то к себе самому, то к другому.

Коммуникативная стратегия нарративного высказывания может быть кратко охарактеризована словами А.С. Данто: «Всякий рассказ – это структура, навязанная событиям, группирующая их друг с другом и включающая некоторые из них как недостаточно существенные»¹⁰. Стихотворение в прозе организовано иначе: картине утра ничего не «навязывается»; здесь «структурируется» само возможное видение этого (или иного) утра.

Референтную направленность данного жанра составляет, по видимому, не событие (цепь событий), как в эпосе или драме, и не состояние (ситуация), как в «чистой» лирике, а – процессуальная сторона жизни. Что и приводит, пользуясь характеристикой Н.Д. Тamarченко, к «отсутствию фигуры осуществляющего наррацию посредника» (на месте которого оказывается рефлектирующий лирический субъект) и к превращению сюжета из цепи событий в «процесс <...> возникновения единственного события»¹¹. Этими единственными событиями, при всей своей скромности напоминающими фаустовское «остановленное мгновенье», и венчаются «Воробей» или «Мертвая бабочка».

В чем же состоит подобное событие? Оно состоит в *откровении* такой нетривиальной точки зрения, которая выявляет самую сущность созерцаемого процесса (точнее говоря, авторскую версию этой сущности). Здесь фигура лирического квазиповествователя интегрирует в себе две событийные функции: актанта и актуализатора, – но не так, как это происходит в эпическом повествовании от первого лица. Там один персонаж оказывается носителем двух функций; в лирическом же событии этого различия функций не остается – они сливаются в единую функцию *рефлексии* как ментальной акции.

Попробую охарактеризовать лирическое событие в сформулированных выше нарратологических категориях. Рефлективное событие актуализации иной точки зрения, нежели привычная или общепринятая «докса»,

является однократным и вероятностным. Но в отличие от актантных событий оно (в силу своей ментальной, не хронотопической природы) лишено фрактальности, почему и «не поддается пересказу»¹².

Будучи своеобразной «вспышкой мысли», оно подлежит не нарративному изложению, а непосредственной манифестации, но, разумеется, не со стороны первичного автора (если текст художественный). Пришвин это специально оговаривал в предисловии к своим стихотворениям в прозе, собранным в книгу «Глаза земли». «О себе я говорю не для себя: я по себе других людей узнаю и природу, и если ставлю “я”, то это не есть мое “я” бытовое, а “я” производственное, не менее разнящееся от моего индивидуального “я”, чем если бы я сказал “мы”»¹³.

Это свойственное литературе как «искусству непрямого говорения» (Бахтин) напряжение между сознаниями автора и лирического героя и придает лирическому событию ключевой признак событийности – интенциональность. Публикуя подобный текст, автор наделяет манифестированное в нем смещение точки зрения статусом ментального события, откровения мудрости, что сам Пришвин называл «глядеться в зеркало вечности».

Этот «пуант» лирической рефлексии ориентирован на эффект «остановленного мгновения», существенно, как представляется, определяющий тематику, параметры эпизода, детализацию, композицию, стилистику, ритмико-интонационный строй произведения. Для стихотворения в прозе поэтика «остановленного мгновения» является, по-видимому, необходимым конструктивным моментом, компенсирующим отсутствие стиховой упорядоченности текста. В частности, «стансовая структура» (термин В.А. Сапогова), присущая многим лирическим произведениям¹⁴, стихотворению в прозе явно противопоказана. Ему скорее органична «сонетная» архитектоника – вопреки неприемлемости жесткой композиционной формы сонета.

Квазиновеллистическая структура лирического события в стихотворении в прозе создает лишь внешнее подобие эпичности. Здесь имеет место иная модальность художественного письма. Если нарратор выступает «свидетелем и судьей» свершающихся помимо него или при его участии и излагаемых им событий, то субъект лирического квазиповествования оказывается «вестником» неких откровений. Выступать лирическим субъектом настоящего стихотворения в прозе, а не обнародованного дневникового фрагмента, например, означает присваивать себе статус «аггела» (от греч. *aggelos* – вестник). По аналогии с утвердившимся в науке термином «наррация» принципиально иную модальность художественного высказывания, присущую в частности стихотворениям в прозе, можно предложить именовать «аггелацией».

Еще одну немаловажную особенность обсуждаемого литературного жанра составляет его, так сказать, принципиальная *цикличность*. Лирическому роду литературы вообще присуща тенденция к циклизации. По выражению М.Н. Дарвина, «художественная циклизация оказывается как бы встроенной в лирику»¹⁵. Но стихотворения в прозе появились в литературе и продолжают появляться практически всегда сгруппированными в циклы. Похоже, что в отличие от обычных «стиховых» лирических текстов они создаются с изначальной установкой на соседство в рамках цикла. Впрочем, эти соседства, как правило, обширны и не отличаются жесткой композиционной структурой, часто свойственной малосоставным лирическим циклам.

Намеченные параметры интересующего нас литературного феномена призваны привлечь к нему дополнительное внимание специалистов и активизировать изучение вполне самостоятельного и, как представляется, исторически перспективного жанра литературы новейшего времени.

-
- ¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1039.
- ² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403.
- ³ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 283.
- ⁴ Н.Д. Тamarченко определяет лирическое событие как «совершающееся в сознании говорящего» (Теория литературы: В 2 т. Т. 1 / Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. М., 2004. С. 353).
- ⁵ См.: Шмид В. Нарратология. М., 2003.
- ⁶ Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. М.; СПб., 2000. С. 212.
- ⁷ Там же. С. 115.
- ⁸ Там же. С. 186.
- ⁹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 341.
- ¹⁰ Danto A.C. Analytical Philosophy of History. Cambridge, 1965. P. 132.
- ¹¹ Теория литературы. С. 349, 353.
- ¹² Там же. С. 352.
- ¹³ Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 84.
- ¹⁴ Гегель, например, в лирике, которая «берет свое начало <...> в особенном настроении и ситуации», видел «единство, совершенно отличное от эпоса, – внутреннюю жизнь настроения или рефлексии, ... обретающую право начинать и обрывать почти везде, где угодно» (Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 496).
- ¹⁵ Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 487.