

3. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М. 1974.
4. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941.
5. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957
6. Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975.
- 7 Синцов Е.В. «Евгений Онегин»: авторские варианты художественного единства // Синцов Е.В. Художественное философствование в русской литературе 19 века. Казань, 1998.
8. Слонимский А. «Евгений Онегин» // Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1963.
9. Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977

© С.В. Сянцева
Казань

ОБРАЗ «ВНУТРЕННИХ ФОРМ» В ПОВЕСТИ В.Ф. ОДОЕВСКОГО «СИЛЬФИДА»

Изучение художественного предвидения новых искусств (на материале словесного творчества) позволило установить некоторые закономерности в самодвижении художественного творчества. Было выявлено, что новые формы искусства начинают осознаваться как вид искусства только при наличии трех компонентов отношения «внутренняя форма – технэ – предполагаемый материал, то есть внешняя форма». Первой стадией (предчувствием) новых форм художественной деятельности является возникновение образов духовно-творческой активности, которые не укладываются в рамки привычных материальных форм, жанровых канонов, устоявшихся представлений о законах отображаемой действительности. Появление таких образов чаще всего рефлексировалось художниками как чудо, озарение, вторжение в реальность иных тонких миров (снов, видений, мистических сущностей и магических таинств). Образы всех этих «чудес», являющихся желанием человека, его мечту, волею духа, наиболее адекватно можно определить понятием «внутренняя форма», поскольку они обладают такими ее качествами, как спонтанность, субъективность, неотчетливость, бесконечная изменчивость, «идеальность содержания», «психичность», как определил одно из ее качеств Л.А. Закс.

Однако любая внутренняя форма ищет способов реализации своих «интенциональных притязаний». Тогда художники пытаются моделировать, фантазировать сам процесс воплощения внутренних форм, вообразить их конструктивно-структурирующую активность (технэ), завершающуюся поиском фантазируемого материала, наиболее полно воплощающего духовно-творческую активность художника.

Установленная нами закономерность позволяет по-новому взглянуть на «сумасшествие» главного героя повести «Сильфида» замечательного

русского писателя-романтика В.Ф. Одоевского. Дух поиска и душевно-го томления («искать и не находить»), одолевающий героя и являющийся причиной его «сплина», заявлен уже с первых страниц повести. Попытки героя выразить себя в традиционных искусствах не увенчались успехом (из занятий живописью «вышла гадость», поэтические штудии обернулись «скучным спором между мыслями, стопами и рифмами», а пение не смогло выразить всего трепета чувств, переполняющих героя). Лишь мистический опыт, попытка заглянуть по ту сторону природы, за пределы видимого и явленного, позволяет удовлетворить то внутреннее состояние духа героя, которое он сам обозначает как «любопытность» («все что-то манит, все что-то ждет вдали, душа рвется, страждет. .»). Алхимические опыты направлены на уловление неуловимого – стихийных сущностей («духов, носящихся в воздухе», солнечных лучей, водяных потоков), не имеющих точного облика, изменчивых, как внутренний мир человека, и в то же время обладающих духовной силой. Утонченность и эфемерность вызванного героем духа воздуха, Сильфиды, проявляется в удивительном по красоте и изысканности видении, которое трудно зафиксировать из-за его постоянной изменчивости. То это «мелкие голубые и золотые искры», то «соединение всех возможных красок, которые то сливались бесчисленными оттенками, то ярко отделялись», то переплетение розовых нитей, то «прекрасная, пышная роза», наполняющая все комнаты «невыразимым благоуханием», то прекрасная женщина. Невыразимое – вот то слово, что определяет пафос духовных поисков героя. Выразить себя и одновременно найти себя адекватно своему душевному настрою – главная цель героя повести, Михаила Платоновича. Поэтому он «сидит по целым дням и смотрит в графин с водою», как в зеркало, сверяя с ним свое внутреннее состояние и как бы переходя в тот, иной, таинственный мир «зазеркалья». Сильфида и есть его собственная духовная сущность, недаром в повести она без имени («У меня нет имени – оно мне не нужно...»); оно ей не нужно потому, что, как она говорит герою, «Я твоя – вот все, что я знаю, тебе я принадлежу и никому другому...», то есть является частью его самого, его внутреннего мира, воплощая интенции героя. Об этом свидетельствует и тот факт, что «странное таинство», наблюдаемое героем, видимо только для него одного. Это зеркало его души, в котором он пытается выразить на понятном, общезначимом языке культуры своего времени собственные прозрения и откровения, ибо никакое художественное творчество немислимо без формы, а форма – без чувственного материала.

Стремление к наиболее полному универсальному, всеохватному синтетическому искусству выражают слова героя, сетующего на раздробленность искусств: «...Вы разобрали поэзию по частям: вот тебе проза, вот тебе стихи, вот тебе музыка, вот живопись – куда угодно? А может быть, я художник такого искусства, которое еще не существует, которое не есть ни поэзия, ни музыка, ни живопись...» Однако порывы Михаила

Платоновича столь возвышенны и непорочны на язык, понятный его эпохе и ему самому, что предстают в образе утонченных идеальных сущностей, средоточия духовности, порывающей всякие связи с реальной действительностью. Напротив, в «том» мире все возможно, что нерально и не соответствует грубой косности материального мира «здесь»: «здесь» – «душно и холодно», «мертво»; «там» – «веет солнце, звучат цветы, благоухают звуки».

Герой повести в поисках искомой универсальности проходит несколько последовательных этапов воплощения своей мечты. То это динамический абстрактный рисунок, цветовой «танец» линий, завершающийся изображением «прекрасной, пышной розы». В примерах цветовой «хореографии» современные практики экспериментальных видов художественного творчества усматривают прообраз светодинамического искусства (Б.М. Галеев «Светомузыка: становление и сущность нового искусства». Казань, 1976). Но при всей изысканности этой формы и она не выражает полностью интенций героя, о чем свидетельствует «невыразимое благоухание» «роскошного цветка», лишь намекая на недоволощенное содержание.

Другой попыткой выразить себя является картина «гордого Рима» – попытка «схватить, остановить» «сновидения». В этом видении угадывается некий аналог-предошущение кинематографа, его концепция «запечатленного времени», «живых картинок». Абстрактное движение цветочных форм обретает все большую полноту иной жизни. Но и этого герою мало. Его манит «другой мир, новый мир» (типично романтический мотив двоимирия, однако, отметим, своеобразие его в том, что совершенство мира В.Ф. Одоевский связывает с развитием искусства, появлением его новых видов и форм, адекватно выражающих сущность духовных состояний человека). Этот иной мир – воплощение чистой духовности, чудесным образом преобразовавшей реальный мир, наглядная явленность волеий человека, его желаний и стремлений. Освобождение от мира природы косного земного существования передается автором через подчеркнутую иноматериальность описываемого: это «прозрачность», светоносность, легкость, свобода от земного тяготения. Там природа подвластна желанию человека и ловинуется его воле. Это своего рода предугадывание такого феномена, как виртуальная реальность. (Заметим, что в повести «Опал» другого русского романтика, И. Киреевского, герой тоже совершает виртуальное путешествие в другой мир и тоже через мерцающее «окошко» камня в перстне.) Но, оказывается, для мечтаний героя и этот мир не является пределом. Есть еще «другой, высший мир», где «самая мысль сливается с желанием». Однако этот мир настолько совершенен и непереводим в обычных человеческих понятиях и представлениях, что герой полностью погружается в невыразимое ощущение его, отрешаясь от реальной жизни бренного земного существа. Трагедия героя обретает, кроме социального звучания недовольством жизненного уклада, еще и творческий подтекст. Это муки художника, извечный разлад замысла и трудностей

его воплощения, поиски адекватной формы «невыразимого» – того, что и составляет сущность искусства, что не поддается описанию словами и что все равно недовоплотится даже в самом совершенном творении.

Отметим еще один момент, очень важный для будущего развития искусства. Поиски героем новых форм искусства связываются им с изучением природы, обузданием ее стихий (он уподобляет себя «ученому» в своих поисках, поэтому же обращается и к алхимии – магическому владению тайнами природы, таинственному знанию, смыкающемуся с искусством в чудесности воплощения волеий духа). Это и есть та точка соприкосновения искусства и науки, на почве которой в дальнейшем вырастет феномен научной фантастики.

© Н. В. Смирнова
Екатеринбург

ЭМБЛЕМАТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ ЛИРИКИ НАЧАЛА 19 ВЕКА

Эмблема как один из художественных приемов принадлежит главным образом культуре барокко и отражает свойственный ей изобретательно-логизированный способ мышления. В начале 19 в., с распадом риторической системы творчества, эмблема оказывается элементом системы, существующим вне системы, как бы по инерции, но, несомненно, существующим, хотя и в неканонических формах. Поэты начала века, приспособляя эмблему к индивидуальному стилю, использовали ее с разной степенью интенсивности, модифицировали формы, варьировали контекстуальные функции, и выделить здесь некий единый подход не представляется возможным. На отношение автора к эмблеме влиял целый ряд факторов: во-первых, степень «почтения» к традиции и мера свободы от нее; во-вторых, сочетаемость этого весьма яркого и специфического приема с особенностями индивидуального стиля; в-третьих, фактор жанрово-тематический – так, наличие анакреонтических мотивов в лирике повышает ее «эмблематичность», а в любом относительно новом жанре, например, в романтической элегии, появление эмблемы маловероятно. Даже без предварительного анализа вопроса легко предположить, что эмблематичность поэзии К. Батюшкова значительно превосходит то же свойство лирики Е. Баратынского. Степень предметности авторского стиля, мера иконичности, опоры на визуальный ряд, даже при всей условности, которой обладает зрительный компонент словесной эмблемы, несомненно, играли роль в выборе данной формы.

Самым любопытным и задуманным с размахом фактом «реанимации» эмблематического мышления в начале века был проект Г. Державина издать собрание своих сочинений с иллюстрациями и пояснениями. Я. Грот осуществил его лишь в 1860-х годах, использовав виньетки и пояснения, подготовленные Г. Державиным, В. Капнистом и Н. Льво-