

УДК 821.161.0.09-3

## ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ МИНИАТЮРЫ В.В.ГОФМАНА «СЛЕПАЯ»

**Нина Борисовна Черепанова**

аспирант кафедры новейшей русской литературы

Пермский государственный педагогический университет

614990, Пермь, ул. Сибирская, 24. Cherepanova01@yandex.ru

Анализируется миниатюра В.В.Гофмана «Слепая». Отмечается, что в изучаемом произведении основным композиционно-стилевым принципом является антитеза, что отбор и фокусировку материала определяют оппозиции зрячий / слепой, слепота физическая / духовная. Подчеркивается, что мотив слепоты, имеющий евангельские корни, сближает миниатюру В.В.Гофмана с пьесой М.Метерлинка «Слепые». В заключение указывается, что образный строй исследуемой миниатюры характерен для прозы поэта в целом.

**Ключевые слова:** В.В.Гофман; М.Метерлинк; «Слепая»; «Слепые»; миниатюра; антитеза; образный строй; евангельские аллюзии.

В 1909 г. Виктор Викторович Гофман (1884–1911), начинавший свой творческий путь как поэт («Книга вступлений», 1904; «Искус», 1909), решил, что отныне его дальнейшая писательская судьба будет связана только с прозой. В письме к В.Я.Брюсову от 17 мая 1909 г. он писал: «В своем беллетристическом призвании я утверждаюсь все более» [Лавров 2003: 203]. Спустя несколько месяцев в письме к сестре, Л.В.Гофман, от 8 сентября 1909 г. он подчеркивал: «<...> я чувствую себя теперь посвященным (в звание писателя). <...> Теперь уже начинается или началось настоящее служение – настоящая литературная деятельность. <...> я буду очень много писать и печатать, может быть, ежегодно по книге» [РГБ. Ф. 560. Карт. 1. Ед. хр.9. Л.27].

В 1909–1911 гг. Гофман подготовил к печати книгу рассказов и миниатюр под названием «Любовь к далекой», которая увидела свет в 1912 г., спустя год после его смерти. За обращением Гофмана к прозе стояло его стремление раздвинуть границы собственного творчества. Выход за рамки лирики, которые начинали казаться тесными поэту, воспринимался им самим как поиск новых путей в искусстве. В известном смысле переход Гофмана-поэта к прозе был подготовлен Гофманом-теоретиком, который в статье «О тайнах формы» (1905), рассуждая об отношении искусства к действительности, противопоставлял лирику беллетристике, включая беллетристику наряду с живописью и скульптурой в группу таких видов искусства, которые

«неизбежно изображают» объективную действительность [Гофман 1905: 32]. Гофман придерживался восходящего к Гегелю мнения, согласно которому «лирика есть поэзия субъективности», и, полагая, что отношения беллетристики к действительности носят объективный характер, искал в художественной прозе новые возможности воплощения своих представлений о мире и человеке<sup>1</sup>.

Писавшие о прозе Гофмана находились под впечатлением от его трагической кончины<sup>2</sup>, эмоции мешали им быть объективными в оценках прозаических опытов поэта. Современные исследователи, характеризуя гофмановскую прозу, ограничиваются замечаниями общего порядка: указывают на ее лирическую монологичность, видя в ней «продолжение его поэзии» [Чагин 2007: 12–13], отмечают ее «лирико-импрессионистическую» направленность [Лавров 2003: 207]. Очевидно, что литературный портрет Гофмана без учета его прозаических экспериментов, которым сам автор придавал большее значение, чем своим стихам, будет неполным, что проза поэта заслуживает самого пристального исследовательского внимания.

Поскольку осмысление литературного наследия писателя находится сегодня на начальной стадии, наиболее продуктивным подходом, по нашему мнению, будет целостный анализ отдельно взятого произведения. В данной статье анализируется миниатюра «Слепая», весьма репрезентативная для прозы писателя в целом.

Под миниатюрой в литературоведении понимается небольшое по объему прозаическое произведение, обладающее композиционной и содержательной завершенностью, тяготеющее к широте обобщения<sup>3</sup>. Среди обязательных признаков миниатюры называется ее соответствие пропорциям «больших» литературных форм (новелла, повесть), высокая степень «изобразительности» [Дынник 1925: 444–445; Левицкий 1967: 844]. К числу дискуссионных относятся вопросы типологии миниатюры, связанные с ее родовой принадлежностью. Так, в «Литературной энциклопедии» 1925 г. подчеркивалось, что миниатюра имеет эпическую или драматическую природу, поэтому миниатюрой не может считаться не только небольшое лирическое стихотворение, но и лирическое по своей природе стихотворение в прозе [Дынник 1925: 444–445]. В «Литературной энциклопедии», издававшейся в 1930-е гг., миниатюра определялась именно как родовое понятие для обозначения ряда жанров, таких как «стихотворения в прозе, эссе, новеллы» [R. S. 1934: 322]. В «Краткой литературной энциклопедии» (1960-е гг.) хотя и указывалось, что не принято считать миниатюрой короткие лирические стихи, в разряд миниатюр попадали, например, лиро-эпические произведения (на том основании, что «у них тематически-композиционное соотношение малых и больших жанров более возможно») [Левицкий 1967: 844]. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001), как и в «Литературно-энциклопедическом словаре» (1987), специальных статей о миниатюре нет. Здесь термин «миниатюра» упоминается, когда речь заходит о водевиле, юмореске, экспромте, используется в характеристике таких жанров, как фаблио, шванк, фацеция, анекдот, мадригал, эпиграмма, шутка.

Размытость границ жанрового образования, обозначаемого данным термином, не является поводом для того, чтобы отказаться от него совсем. В нашем случае это невозможно еще и потому, что «миниатюрами» назвал свои короткие рассказы сам Гофман. Задача состоит в том, чтобы объяснить этот авторский выбор с учетом современных научных представлений, в том числе и закрепленных в указанных литературных энциклопедиях.

Симптоматично, что Гофман обратился к жанру, широко распространенному в литературе начала XX столетия. Авторы новейших работ по поэтике русской литературы рубежа XIX–XX вв. рассматривают миниатюру в рамках так называемой фрагментарной прозы, подчеркивая, что подобные неканонические жанровые образования могут быть объединены идеей «многооставного единства», для которого «определяю-

щим оказывается принцип циклизации» [Бойчук 2009: 439]. «Слепая» является одним из двадцати произведений, входящих в цикл под названием «Миниатюры».

В небольшом по объему прозаическом тексте («Слепая» занимает менее двух страниц) речь идет о том, как в «радостный, солнечный день» компания дачников совершает прогулку. Состояние беззаботности, в котором находятся люди, нарушается встречей с маленькой слепой девочкой. Слепая вызывает у них противоречивые чувства – испуга и нежности, горечи и жалости. Расставшись с девочкой, герои продолжают путь по улице дачного поселка и входят в лес, однако по-прежнему пребывают в смятении, связанном со слепой. В ходе спонтанно возникшего разговора один из участников прогулки утверждает, что слепота – удел незрячих; другой настаивает на том, что слепы все, в том числе и имеющие зрение. В финале герои выходят из леса на освещенный солнцем луг. Такова фабула. Несмотря на лапидарность и открытый финал, данная миниатюра является вполне законченным произведением, внутренне завершенным как тематически, так и структурно.

Характерной особенностью образного строя исследуемой миниатюры является антитеза. Контраст – основной композиционный и стилиевой прием – организует текст на всех его уровнях. Миниатюра начинается с сообщения о том, что «шумные и веселые» дачники неожиданно «смутились и замолчали». Причина внезапной смены настроения – маленькая слепая девочка. Увидев ее, одна из барышень, «самая хорошенькая и самая веселая», становится «вдруг неожиданно серьезной и грустной». Контраст эпитетов, характеризующих героиню, подчеркивается повтором местоимения «самая», указывающим и на исключительность барышни, и на степень переживаемого ею потрясения. Маленькая слепая противостоит взрослому зрячим, радостный солнечный день – безрадостной темной ночи, в которой живет пораженный недугом ребенок. Примечательна контекстуальная антонимия «день – ночь» в ее соотнесенности с понятием «жизнь». В данной антитезе понятия, приобретающие философское значение, оказываются взаимозаменяемыми.

В диалоге барышни со слепой звучат вопросы, определяющие проблематику миниатюры в целом: «Ты ничего не видишь? <...> Разве ты знаешь дорогу? <...> Знаешь ты дорогу домой?» [Гофман 2007: 248]. Ключевые слова здесь «работают» на надтекстовом уровне, формируя основные оппозиции текста: «зрение – слепота», «знание – незнание». Слепую трудно назвать собеседницей. В этом диалоге ей принадлежит

только одно слово «знаю», произнесенное «рассеянно и равнодушно». Разговорчивая взволнованная барышня противостоит рассеянной и равнодушной девочке. В разговоре со слепой барышня является в несвойственной ей роли матери (заботливо наклоняется над девочкой, «в голосе ее вдруг зазвучало что-то теплое и матерински-ласковое, чего не было в нем прежде» [Гофман 2007: 248]), стремясь соединить в себе две взаимоисключающие женские сущности – «барышню» и «мать».

Портрет слепой, который дается в следующем за диалогом героинь абзаце, позволяет продолжить их противопоставление. В описании внешнего облика барышни отсутствуют глаза, и это при том, что ее «голова была окутана в желтую чадру», а чадра, как известно, закрывает все (голову, лицо), кроме глаз. Напротив, в облике слепой внимание акцентируется именно на ее лице и глазах: «Лицо ее было приподнято кверху, и слепые глаза, словно какие-то белые, слепые цветочки, – тянулись к солнцу. Казалось, солнце указывало ей путь» [Гофман 2007: 248].

Портретные детали выполнены в творческой манере, которая сродни известной точечной технике миниатюрной живописи, предполагающей чрезвычайную аккуратность и значимость каждого мазка – каждой художественной детали. Так, глаза слепой сравниваются с цветочками, их белый цвет – цвет белой пелены (бельма), недуга. Эти «белые, слепые» глаза-«цветочки» производят на окружающих страшное впечатление, уменьшительно-ласкательная форма слова только усиливает его. Барышня не мусульманка, и чадра на ней (купленная «прошлою осенью у старого татарина в Гурзуфе») – экзотический элемент костюма. Этот «маскарад» в сочетании с плохо удавшейся ролью «матери», взятой на себя героиней, прочно ассоциируется с «неестественностью», искусственностью, в прямой связи с которыми находится и символика желтого цвета ее покрывала. Если слепая девочка тянется навстречу солнцу, то чадра скрывает ее владелицу не только от посторонних взглядов, но и от солнечных лучей. Солярность желтого цвета чадры (как одного из атрибутов барышни) «искусственная», мнимая.

На контрасте строится диалог пожилого господина и одного из молодых людей о том, что есть слепота и как к ней относиться. «Как роскошен мир! И всего этого лишены слепые» [Гофман 2007: 249], – замечает пожилой господин. В его словах выражены расхожие представления о том, что слепые достойны сочувствия, так как не имеют возможности видеть красоту окружающего их природного мира. Проблему, поднятую пожилым господином, один из моло-

дых людей видит иначе: «Почему, однако, так жалеем мы эту девочку? <...> Что, собственно, – слепота? Отсутствие одного из органов восприятия. Но почему, владея нашими жалкими пятью чувствами, мы полагаем, что находимся в обладании всеми возможными способами познания мира, а не воспринимаем от него лишь ничтожнейшую часть, лишь скуднейший намек на его навсегда закрытую для нас роскошь? В сущности, мы жалки не менее этой девочки, ибо мы все такие же беспомощные, тянущиеся к солнцу слепцы...» [Гофман 2007: 249]. Согласно представлениям молодого человека, не меньшего сочувствия заслуживают и те, кто, будучи наделенным всеми пятью чувствами, смотрит и не видит.

Полярность позиций оппонентов подчеркнута их возрастной разницей: широко распространенные представления принадлежат пожилому господину – нетривиальные мысли озвучивает молодой человек. Пожилого человека роскошный мир приводит в восхищение, молодого – в отчаяние. Сочувствующий пожилой господин противопоставляет себя слепой девочке; отказывающей ей в сочувствии молодой человек отождествляет с ней себя. Пожилой господин произносит свои слова, «делая глубокий вздох», и находит поддержку у слушателей («Все вздохнули»). Парадоксальные суждения молодого человека остаются без ответа: принадлежащий ему пассаж, законченный на лексическом уровне, звучащим как приговор словом «слепцы», синтаксически остается незавершенным. Многозначие в конце его воспринимается и как знак исчерпанности темы, когда к уже сказанному нечего добавить, и как своего рода приглашение к продолжению разговора, который может оказаться бесконечным.

В контрастных отношениях между собой находятся и два рассмотренных диалога. Разговаривают *с девочкой* (здесь и далее курсив мой. – Н.Ч.) барышня и дамы, спрашивая, знает ли слепая дорогу домой, сетуя по поводу того, что несчастную отпустили одну. Говорят *о девочке* мужчины, и в отличие от женщин, озабоченных «конкретикой», насущными вопросами (как слепая дойдет до дома, кто отпустил ее одну), они сосредоточиваются на «обобщениях»: один сочувствует *всем* слепым, другой – *всех* считает слепцами. Указанные диалоги не только противопоставлены друг другу, но и связаны между собой прямыми переключками. Произнося свою речь, молодой человек идет «возле барышни с желтой чадрой». Ее вопросы о том, *знает ли* слепая дорогу, *знает ли*, где ее дом, на ассоциативном уровне соотносятся с его недоверием к

данным человеку пяти чувствам как к адекватным способам «познания мира».

Дамы беседуют с девочкой на улице дачного поселка; мужчины ведут диалог в лесу<sup>4</sup>. Приведем описание леса, которому в миниатюре отведен самостоятельный абзац: «Словно какая-то сумрачно-величавая колоннада раскинулся лес, чутко оберегая робкую таинственность тишины. Здесь не так жарко, не так жгуче и ослепительно. Расплавленное золото полуденных лучей не проникает сюда, – распластавшись вверху на склонившихся друг к другу вершинах сосен. Лишь несколько блещущих искр и горячих солнечных капель случайно залетело сюда, повиснув на бронзовых стволах сосен и янтарно-желтой скамейке» [Гофман 2007: 248]. Лес у Гофмана похож на храм: колоннада стволов вековых сосен поддерживает образованный их вершинами купол, маковки которого покрыты сусальностью солнечного золота, где, говоря словами Гофмана-поэта («В церкви»), каждая солнечная капля теплится «точно свечечка с мерцаньем огонька» [там же: 66]. Аналогия леса с храмом усиливается символикой сосны, ассоциирующейся «с вечным покоем ... над которым не властно время»; устойчивым является сравнение сосен с колоннами, шума их крон – с колокольным звоном [Эпштейн 1990: 76, 80].

Отсылка к лесу-храму позволяет воспринимать вещающих в нем пожилого господина и молодого человека как своего рода проповедников, а их спутников – как внимающих им прихожан. В этой связи примечательны авторские «ремарки», сопровождающие речи героев: «все вздохнули» (в знак согласия с пожилым господином), «все обратились к нему» (к начавшему свою речь молодому человеку). Пожилой господин произносит хвалу миру и возбуждает в сердцах своих слушателей сочувствие к тем, кто слеп. Развернутое высказывание оппонировавшего молодого человека по своей риторике также напоминает проповедь. Оба героя так или иначе, ведя речь о физическом недуге, поднимают вопрос и о духовной слепоте /духовном зрении.

Оппозиции зрячий / слепой, слепота физическая / духовная обуславливают отбор и фокусировку материала в рассматриваемой миниатюре. Данные оппозиции имеют евангельские корни и восходят к словам Иисуса Христа: «<...> оставьте их: они – слепые вожди слепых; а если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму» [Мтф.: 15, 12–19]. Своего рода художественной «иллюстрацией» этой евангельской притчи является, как известно, картина П.Брейгеля «Притча о слепых» (1568), имеющая и другие названия: «Слепые», «Слепой ведет зрячего». В центре полотна – духовно обезображенные лица слепцов, каждое из

которых является символическим аналогом одного из человеческих грехов. Незрячий поводырь, споткнувшись о невидимое препятствие и падая в яму, увлекает за собой других. Контрастирует с совершающейся трагедией пейзаж картины, изображающий церковь и деревья, – он чист, свеж и тих. Известно, что Брейгель писал свою картину о трагедии людей, живущих в духовной слепоте и ведомых такими же слепцами.

Еще одной, также широко известной «иллюстрацией» указанной евангельской притчи является одноактная пьеса М.Метерлинка «Слепые» (1890), весьма популярная в России на рубеже XIX–XX вв. благодаря постановке на сцене Московского Художественного театра (1904). В статье «Наша переводная литература» Гофман писал: «Метерлинк, например, куда большая величина в России, чем во Франции. Одна немецкая газета заметила даже однажды, что по количеству его читателей он должен собственно числиться русским писателем» [Гофман 1910: 402]. Герои данной пьесы Метерлинка – ослепшие и слепорожденные – оставлены своим проводником-священником, они не знают, за кем и куда идти.

Миниатюра Гофмана находится в контекстуальном поле названных произведений и связывается с ними отношениями не только притяжения, но и отталкивания. В миниатюре Гофмана, как в «Притче о слепых» Брейгеля, как в «Слепых» Метерлинка, авторский интерес сосредоточен на образе проводника. Брейгель идет вслед за Евангелием: на его полотне слепых ведет слепой. Метерлинк и Гофман переосмысливают евангельский сюжет. Метерлинк лишает своих слепых поводыря: герои его одноактной миниатюры пребывают в неведении по поводу того, куда же делся их проводник. Гофман дает своей героине в качестве проводника солнце.

Примечательно, что герои Метерлинка, размышляя о том, кто бы мог указать им дорогу, среди прочего упоминают и о солнце. Они спрашивают: «А сейчас солнце светит?». Они вспоминают связанные с солнцем свои прежние ощущения: «Когда светит солнце, я вижу голубую полосу. Я видел ее, но уже это было очень давно. Теперь я ничего не вижу». «Я видел солнце, когда был еще очень молод». «И я тоже ... Очень давно... когда я была еще ребенком. Я почти и не помню» [Метерлинк 1999: 149, 151]. Они, думая о своем прежнем поводыре, недоумевают: «Я еще спал, когда он подошел ко мне, потряс меня за плечо и сказал: "Вставайте, вставайте, пора! Солнце уж высоко". Он правду говорил? Я ничего не заметил. Я никогда не видал солнца». «И зачем он нас выводит каждый раз, как показывается солнце? Кто его видит? Я ни-

когда не знаю, днем я гуляю или ночью» [Метерлинк 1999: 151].

Слепые Метерлинка, не знающие своего пути, солнца не видят. Слепая Гофмана знает дорогу, по которой ее ведет солнце. На протяжении восьми строк дважды повторяются детали: «лицо приподнято», «слепые глаза тянулись к солнцу», «приподнятые прямо к солнцу слепые глаза». Примечательно, что эта устремленность не остается незамеченной (не случайно молодой человек характеризует людей как беспомощных слепцов, *тянущихся* к солнцу). Ослепительное солнце является поводом *слепой* девочки. Однокоренные слова свидетельствуют о духовном родстве слепой героини с солнцем; не случайно светило не ослепляет девочку, но слепит остальных героев миниатюры, чей путь в этот солнечный день лежит к спасительной лесной тени.

В этом контексте «слепцами» оказываются именно они, они введены в заблуждение своими «пастырями», один из которых считает слепоту недугом, лишаящим человека способности чувствовать и понимать окружающий мир, а другой – отказывает в этой способности человеку как таковому, по природе своей несовершенному. Как видно, в миниатюре Гофмана представления о духовной слепоте людей, ведомых слепыми «пастырями», сохраняются, однако только к ним смысл произведения не сводится. На первый план выходит другая, более актуальная для автора мысль, которая также могла быть «подсказана» ему одноактной миниатюрой Метерлинка.

Вс.Н.Всеволожский-Гернгросс в работе «Эволюция Метерлинка как философа и драматурга» (1908), характеризуя первый – «теологический» – фазис развития писателя, указывал: «Мертв Бог в его сердце ... ибо мертв его священник». «Так умерла в Метерлинке взлелеянная в нем еще в детстве иезуитской школой и преданиями семьи вера, так умерла его идея бога, светившая ему до сих пор, идея, в которой он видел ключ разрешения загадки мира» (цит. по: [Марусяк 2000: 101]). У Метерлинка Бог умер. У Гофмана Бог явлен в солнечном лике. Слепая (*убогая*) девочка, глядя на солнце, видит Бога, он освещает ей дорогу.

В связи со сказанным особое значение приобретает финальный образ луга. В своей символике он восходит к евангельскому лугу и контекстуально связывается с многообразием «лугов» русской литературы. «Лес окончился. Открылся широкий луг, весь доверху затопленный иступленным солнечным сиянием. Неподвижная, зачарованная была тишина. Казалось, горячее золото лучей держало все незримо окованным. Словно какая-то прозрачно яркая, лучистая лава низринула в мир, погрузив его весь в хрустальное, в

золотое оцепенение» [Гофман 2007: 249]. Обращает на себя внимание статичность пейзажа. «Золотой луг», один из излюбленных гофмановских образов, является метафорическим обозначением рая. Его неподвижность выступает как знак устойчивости, вечности, неизменности духовных опор. Гофман-поэт писал: «Луг золотистый ... / Ты все такой же, / Как был и в раю. «...» Символ безбурности, – луг золотистый». В рассматриваемой миниатюре, как и в процитированном стихотворении, луг (как и подобает райскому лугу) находится во власти солнца: «горячее золото» его лучей держит все «незримо окованным», погружает в «золотое оцепенение». «Как прежде ты (луг. – *Н.Ч.*) солнцу послушен» [Гофман 2007: 95–96]. Торжество солнца в финале произведения – торжество Бога, освещающего человеку путь, просветляющего человеческую душу. Ведомая солнцем девочка противостоит окружающим не только как слепая – зрячим, но и как «зрячая» – «слепым». Ее способность видеть солнце в метафорическом плане может быть истолкована как истинное зрение, которому доступен Бог, а значит, и вся та «роскошь мира», которую считал навсегда закрытой для человека один из молодых людей.

Следует заметить, что Бог, явленный в солнечном свете, в миниатюре Гофмана вызывает не только евангельско-христианские, но и языческие (пантеистические) ассоциации, что также становится очевидным в сравнении рассматриваемого произведения с одноактной пьесой Метерлинка. У Метерлинка слепые обращаются с мольбой о жалости: пьеса заканчивается репликой слепой старухи («Пожалейте нас» [Метерлинк 1999: 172]).

Слепые Метерлинка, потерявшие своего священника, ищут сочувствия вовне; ведомая солнцем, слепая Гофмана не желает вступать в разговор с сочувствующими ей людьми, не нуждается в их жалости, остается равнодушной к оказываемым ей знакам внимания. Она идет одна и, проигнорировав свое «знаю» в ответ на многочисленные вопросы, буквально «порывается», чтобы уйти прочь от тех, кого воспринимает как досадную помеху на своем пути. Слепая, сверяя дорогу по солнцу, словно заворожена им; она его «дитя» – дитя самой природы.

Для дачников слепая девочка – увечная, вызывающая испуг и жалость; для природы, не знающей различий между людьми, между человеком и любым другим живым существом, она одно из ее порождений. Рассеянность девочки, ее безразличие к окружающим сродни равнодушию самой природы, безучастно взирающей на многочисленных своих «детей». Отмечая «родство» маленькой слепой с космическим универсумом,

автор подчеркивает природное начало в ней и противопоставляет ее дачникам как представителям городской цивилизации.

Итак, «Слепая» – типичная гофмановская миниатюра. Она невелика по объему. В ее основе, как и в основе ряда других произведений писателя, лежит некое событие, которое само по себе исключительным не является, особенным его делают подробности. Дачников поражает не слепая как таковая, а то, что она дитя (привычнее было бы увидеть слепую старуху), что идет без проводника, что знает дорогу, что не откликается на ласку. Девочка не вписывается в привычные представления о слепом человеке, именно это и превращает встречу с ней в событие исключительное, становящееся предметом авторской рефлексии.

Смысл «Слепой», как и ряда других гофмановских миниатюр, вытекает не только из ее фабулы. Концепцию произведения формируют отсылки к библейскому преданию, к широко известным литературным текстам. Образ проводника, мотив жалости сближают «Слепую» с одноактной миниатюрой М.Метерлинка. Отталкиваясь от опыта своего литературного предшественника, Гофман предлагает собственную трактовку известных тем и образов.

В рассмотренной миниатюре, как и в подавляющем большинстве гофмановских произведений, основным композиционно-стилевым приемом является антитеза. В антитетичных отношениях находятся отдельные детали, ключевые эпизоды, образы-персонажи. Набор антитез (физическое / духовное; христианство / язычество, природа / цивилизация) также типичен как для других миниатюр Гофмана, так и для его прозы в целом.

Возвращаясь к современным научным представлениям о жанре миниатюры, одним из признаков которой является ее соответствие пропорциям больших литературных форм, следует заметить, что лежащая в основе «Слепой» жизненная история вполне могла бы стать основой рассказа или повести, которые могли иметь аналогичную фабулу, связанную с прогулкой отдыхающих по улице дачного поселка и его окрестностям; их единственным событием также могла стать встреча с маленькой таинственной слепой; действие также могло быть замедлено диалогом героев, которые, осмысливая частный случай, выходили бы далеко за его пределы. Важно подчеркнуть, что увеличение объема при этом достигалось бы не за счет развития действия, а путем разработки имеющихся характеров и обстоятельств. Миниатюра «Слепая», затрагивающая широкий спектр проблем, вплоть до вопроса познаваемости / непознаваемости мира, восприни-

мается как своего рода «конспект», который можно было бы развернуть в более крупную эпическую форму.

### Примечания

<sup>1</sup> При этом Гофман-теоретик вполне отдавал себе отчет в том, что объективное отражение действительности в искусстве предполагает и «преломление» ее, и ее «претворение» [Гофман 1905: 32].

<sup>2</sup> 31 июля (13 августа по новому стилю) 2011 г. исполнилось сто лет со дня смерти В.В.Гофмана. Его самоубийство вызвало широкий общественный резонанс. Подробнее об этом см.: [Лавров 2003: 212–215, 220–222].

<sup>3</sup> Известно, что термин миниатюра заимствован из живописи, где слово «минимум» обозначает название красной краски (киновари или суррика), которой старинные мастера «расцвечивали» свои рисунки в старинных рукописях и книгах. Возникшие из потребности «украсить, выделить первые строки и заглавную букву», миниатюры постепенно «превращались в отдельные композиции, иллюстрирующие текст» [Власов 2001: 525], т.е. вступали в такие же отношения с исходным текстом, как текст с отражаемой действительностью. В середине XV в. миниатюра была заменена на книжных страницах гравюрой и обрела жанровую самостоятельность, а вскоре так стали называть любую картину небольшого размера. Специфические черты миниатюрной живописи, такие как изысканность, изящество, контрастность, определенный набор красок, особые техники, позволяющие создать копию большого полотна [Власов 2001: 526], можно наблюдать и в литературных миниатюрах.

<sup>4</sup> Примечательно, что, вводя в произведение образ молодого человека, рассуждающего о несовершенстве человека, автор единственный раз называет лес парком. Как известно, парк – это ухоженный, окультуренный лес (у Гофмана упоминаются «расчищенные песчаные дорожки»). Искусственный лес служит наиболее подходящей декорацией для интеллектуальных упражнений героя, считающего мир природы непознаваемым.

### Список литературы

*Бойчук А.Г.* Индивидуальные неканонические жанры // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С.437–462.

*Власов В.Г.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 8 т. СПб.: ЛИТА, 2001. Т.4. 832 с.

*Гофман В.В.* Любовь к далекой: поэзия, проза, письма, воспоминания / сост., вступ. ст. и ком-

мент. А.И.Чагина. СПб.: ООО «Изд-во "Росток"», 2007. 384 с.

Гофман В.В. Наша переводная литература // Вестн. Европы. 1910. №3. С.401–410.

Гофман В.В. О тайнах формы // Искусство. 1905. №4. С.32–39.

Дынин В. Миниатюра // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. / под ред. Н. Бродского и др. М.; Л.: Изд-во Л.Д.Френкель. Т.1. 1925. Стб.444–445.

Левицкий Л.А. Миниатюра // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А.Сурков: в 9 т. Т.4: Лакшин–Мураново. М.: Сов. энциклопедия, 1967. Стб.844.

Лавров А.В. Виктор Гофман: между Москвой и Петербургом // Писатели символистского круга: Новые материалы / ИРЛИ РАН. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С.193–222.

Марусяк Н.В. Морис Метерлинк в России 90-х гг. XIX – начала XX в. (к проблеме литературной рецепции) // Вестн. Моск. ун-та. 2000. №3. Сер.9. Филология. С.98–104.

Метерлинк М. Слепые // Метерлинк М. Избранное. М.: Гудьял–Пресс, 1999. С.139–172.

Р. С. Миниатюра // Литературная энциклопедия / под общ. ред. П.И.Лебедева-Полянского, И.Л.Маца, И.М.Нусинова, В.М.Фриче. М.: Сов. энциклопедия, 1934. Т.7. Стб. 322.

Чагин А.И. «В мечту испуганно влюбленный...» // Гофман В. В. Любовь к далекой: поэзия, проза, письма, воспоминания / сост., вступ. ст. и коммент. А.И.Чагина. СПб.: ООО «Изд-во "Росток"», 2007. С.5–16.

Энштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высш. шк., 1990. 303 с.

## FIGURATE SYSTEM OF V.V. HOFFMANN'S MINIATURE "BLIND"

**Nina B. Cherepanova**

Post-graduate Student of Contemporary Russian Literature Department  
Perm State Pedagogical University

The article analyses V. Hoffmann's miniature "Blind". It is revealed that its main compositional-stylistic principle is antithesis. The data selection and focusing are determined by the oppositions of "able to see / blind", "physical blindness / spiritual blindness". It is emphasized that the motive of blindness, rooted in the evangelical tradition, makes V.V.Hoffmann's miniature associated with M. Meterlink's play "The Blind". It is deduced that the figurative system of the investigated miniature is characteristic of the poet's prose in general.

**Key words:** V.V. Hoffmann; M. Meterlink; "Blind"; "The Blind"; miniature; antithesis; figurative system; evangelical hints.