

Ю. Орлицкий  
Москва

## Прозаическая миниатюра в культуре Серебряного века (от Анненского и Добролюбова до футуристов и Ахматовой)

Прежде всего хотелось бы высказать некоторые общие соображения о самом феномене, а также о судьбе прозаической миниатюры в русской словесности. Существует — в том числе и в профессиональной среде — устойчивое представление, будто бы этот прозаический жанр (хотя его жанровость или нежанровость — предмет особого разговора) — явление в русской литературе крайне редкое и едва ли не маргинальное; в качестве исключения рассматриваются обыкновенно только «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева, впервые появившиеся в печати в 1882 г.; соответственно, все последующие обращения к этой форме рассматриваются однозначно как результат влияния Тургенева.

Действительно, вслед за тургеньевским циклом, «европейское» (в подражание, прежде всего, Ш. Бодлеру, хотя не исключено, что Стасюлевич мог помнить и о более ранних образцах этой формы) название для которого предложил, как известно, не сам автор, а его издатель, появилось несколько опытов, написанных в подражание теперь уже Тургеневу: «Думки в прозе» Каева (1884), несколько опубликованных посмертно миниатюр В. Гаршина, три «Стихотворения в прозе» Я. Полонского (1885)<sup>1</sup>. Даже напечатанный после смерти М. Салтыкова-Щедрина (1889) последний прозаический отрывок (по мнению мемуаристов — начало нового романа писателя) был воспринят современниками в русле традиции Тургенева и нередко именовался «стихотворением в прозе»<sup>2</sup>. Кстати, так же критики стали называть и лирические фрагменты больших произведений — например, «Сон Обломова»; позднее «стихотворения в прозе» провозгласили выделить в большой прозе Л. Толстого (Н. Балашов) и самого Тургенева (Г. Курляндская).

Тем не менее в русской словесности не могли не быть замеченными достаточно многочисленными опыты поэм (или стихотворений – по-французски и по-английски это звучит одинаково) в прозе, появившиеся еще в начале XVIII в. во Франции (Монтескье, Фенелон, Удар де ла Мотт) и вскоре переведенные на русский язык. Причем если первый известный перевод поэмы в прозе Монтескье под названием «Храм Книдидийский» (Перевод И.С., СПб, 1700) авторского подзаголовка не содержал, то второй – анонимный московский 1804 года – был назван точно как в оригинале: «Храм Венеры на острове Книде. Поэма в 7 песнях».

Тогда же, на рубеже веков, появляются также переводы на русский язык прозаических идиллий С. Геснера, прозаических басен Г. Лессинга – жанров, традиционно воспринимаемых как стихотворные; вслед за этим появляются и оригинальные прозаические «Победная песнь героям» К. Рылеева, «элегия, или поэма» «Рыжий конь» А. Измайлова, «Гимн к деятельности» А. Мерзлякова, оригинальная прозаическая «идиллия» А. Дельвига и т.д. – произведения, содержащие в самих своих заглавиях или подзаголовках указания на жанры, традиционно считающиеся стихотворными.

С другой стороны, примерно тогда же, как справедливо писал Ю. Левин, «под влиянием английской сентименталистской поэзии (к тому же переводившейся прозой) формировался новый жанр бессюжетных произведений, посвященных медитациям лирического героя, которые можно назвать «стихотворениями в прозе». Начало этому положил Карамзин очерком «Прогулка» (1789), открывавшимся эпиграфом из «Гимна» Томсона. И далее в русских журналах печатались многие подобные лирические отрывки, посвященные таким характерным для сентиментализма темам, как времена года и части суток, блаженная сельская жизнь, уединение, смерть и загробное существование, оплакивание умерших и т. п.»<sup>3</sup>.

Действительно, уже В. Сиповский называл «Прогулку» Карамзина «первым “стихотворением в прозе”», а за ним В. Резанов внес свое уточнение: «сентиментальным “стихотворением в прозе”»<sup>4</sup>. Кроме Карамзина, подобные «лирические отрывки» писали, например, молодой Жуковский, другие русские романтики, позднее – И. Брянчанинов, Н. Гоголь, Н. Станкевич, С. Фруг.

Несколько в ином, рационально-аллегорическом ключе пишет свои прозаические миниатюры Ф. Глинка, выпустивший в 1826 г. целую книгу «Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и прозе».

Так что вести историю русских стихотворений в прозе (в том числе и названных именно так) исключительно от Тургенева — по меньшей мере не очень осторожно.

Свою лепту в становление этого жанра внесли также переводы стихотворений в прозаической форме: здесь, кроме многочисленных, часто анонимных журнальных переводов, можно назвать хотя бы переложения сонетов Петрарки А. Шишкова и П. Катенина, «Крымских сонетов» А. Мицкевича П. Вяземского, лирики Г. Гейне А. Григорьева и т.п.; на следующем рубеже веков появилось пятитомное собрание сочинений Дж. Байрона, полностью переведенное прозой. Так что, опять-таки вопреки бытующему заблуждению, стихотворения переводились прозой не только во Франции, но и в России и не только в эпоху «малой обработанности» русской прозы», о чем писал, ссылаясь на высказывание Пушкина, С. Сухарев<sup>5</sup>, но и значительно позднее. Регулярно появляясь на страницах русских журналов, такие переводы автоматически оказывались «стихотворениями в прозе» (причем в самом прямом смысле этого словосочетания!) и тоже готовили массовый расцвет этой формы в начале XX века.

На рубеже веков начинается, как известно, новый взлет переводческой активности: в это время одна за другой выходят публикации прозаических миниатюр (в том числе и целые их книги), теперь уже практически всегда называемых стихотворениями в прозе: О. Уайльда, Ш. Бодлера (целых пять книг в разных переводах: 1899, 1902, две 1909 и 1910 гг.), П. Луиса, К. Мендеса, Ж. Гюисманса, Ж. де Бошера, С. Пшибышевского, К. Тетмайера, Ю. Жулавского, Э. Карпентера, П. Альтенберга (тоже пять книг), П. Нансена и др. При этом среди авторов переводов оказываются такие известные русские поэты, как Ф. Сологуб, А. Герцык, Эллис, А. Кондратьев, Л. Гуревич, С. Парнок. Тогда же появляются в печати переводы стихотворений в прозе С. Малларме, в том числе и брюсовские, а Сологуб переводит целиком их книгу, а также ряд миниатюр в прозе А. Рембо<sup>6</sup>.

С середины 1890-х одна за другой появляются публикации, а затем и целые книги оригинальных прозаических миниатюр ведущих поэтов-символистов. Так, в 1895 г. 11 миниатюр, в т. ч. в составе прозиметрических циклов, публикует в составе своей первой книги А. Добролюбов, дополнивший затем эту серию десятью «образами» в «Северных цветах» 1902 гг.; массу его прозаических «эскизов» потом отбирает Брюсов для последнего сборника поэта «Из книги невидимой».

К. Бальмонт помещает восемь прозаических миниатюр в книге 1896 г. «В безбрежности»; некоторые из них публиковались и ранее, например, в 1894 г. в составе цикла «Тени» в «Русских ведомостях».

В том же году начинает публиковать в символистской периодике свои «Сказочки» Фёдор Сологуб, изданные затем в 1905 г. отдельной книгой; вторая книга «сказочек», которые специалисты не случайно относят к стихотворениям в прозе, вышла в 1906 году.

В 1897 г. выпускает свои «Песни», среди которых важное место занимают миниатюры в прозе, Владимир Гиппиус. 1898 годом датирована ранняя миниатюра В. Брюсова «Отдаленные дни», опубликованная, правда, только после смерти автора<sup>7</sup>.

В книгу Ивана Коневского «Мечты и думы» (1900) вошло около 20 миниатюр, пейзажных и эссеистических — об искусстве и литературе («лирические характеристики», как определил свою миниатюру «Живопись Беклина» сам автор); «Мысли и замечания» Коневского датированы 1897-1899 гг.

В 1904 г. А. Белый называет особый раздел в своей книге «Золото в лазури» «Лирические отрывки в прозе». В этом же году начинает публиковать в «Весах» свои «Записные листы художника» Н. Рерих. А. Блок создает прозаические лирические миниатюры в 1907 — 1909 гг.

В 1911 году издает сборник лирических миниатюр «Без размеров и созвучий» К. Льдов; в следующем году выходит книга А. Голенищева-Кутузова «На летучих листках. Мысли, впечатления, заметки (СПб. (Лейпциг): Тип. А. Суворина), состоящая из 104 коротких афоризмов, некоторые из которых носят вполне лирический характер и вполне вписываются в формирующуюся традицию жанра.

В то же время начинает публиковать свои миниатюры Елена Гуро, традиционно относимая к футуризму: небольшие, без названия, в едином корпусе со стихами, нередко прозиметрические. За ней и другие футуристы пробуют свои силы в прозаической миниатюре: Хлебников, Бурлюки.

Параллельно с поэтами к миниатюрной прозе на рубеже веков обращаются и прозаики: вслед за Короленко, назвавшим «стихотворением в прозе» лирический рассказ «Огоньки» относительно большей протяженности, пробуют свои силы в этой форме М. Горький, Сергеев-Ценский, Зиновьева-Аннибал, А. Мар, И. Лукаш, Е. Лундберг, Пильняк, А. Толстой, Ремизов.

Таким образом, значительная часть авторов Серебряного века, причем как поэты, так и прозаики, обращаются к прозаической ми-

ниатюре того или иного типа: лирической миниатюре (собственно стихотворениям в прозе), мини-рассказам, афористическим и аллегорическим нарративам, сказкам, юморескам, миниатюрным эссе и т.п. (кстати, тургеневские «стихотворения» тоже включали самые разные жанровые варианты).

При этом вслед за «Песнями» Горького многие авторы достаточно активно вносят в свои миниатюры стиховой элемент: целиком или частично метризируют их (Шкапская, В. Дмитренко), используют малые и сверхмалые абзацы-строфы (Марьянова, Шепеленко, Пильняк) и т.д.

Очень важен также принципиально меняющийся контекст публикаций прозаических миниатюр: именно символисты первыми помещают их не в особые разделы своих поэтических или прозаических книг (и то, и другое опробовал Я. Полонский, первым из известных авторов опубликовавший миниатюры в своих книгах), а непосредственно в стихотворный массив; позднее появляются книги, целиком или преимущественно состоящие из прозаических миниатюр. При этом многие миниатюры, еще более уподобляясь стихотворным произведениям, «теряют» такой важнейший атрибут прозаического текста, как самостоятельное заглавие (у Гуро, Марьяновой, Шепеленко).

Таким образом, прозаические миниатюры И. Анненского и А. Ахматовой оказываются в плотном и разнообразном окружении аналогичных формально-жанровых образований, на фоне и в соотношении с которыми их и следует анализировать.

В 1906-1908 гг. в периодике появляется четыре оригинальных произведения поэта, названные им самим «стихотворениями в прозе»: «Andante», «Мысли-иглы», «Сентиментальное воспоминание», «Моя душа»; позднее они будут опубликованы Кривичем в книге «Посмертные стихи».

Все четыре произведения имеют примерно одинаковые размеры (около страницы типографского текста), снабжены заглавием и датой написания, используют строфы разного типа; достаточно часто в них появляются т.н. «случайные метры», причем чаще всего — в сильной позиции начала строфы или предложения. Вот как это выглядит в одном из стихотворений в прозе Анненского: фрагменты, которые сопоставимы с силлабо-тоническими строчками стихотворной речи, выделены курсивом:

## ANDANTE

*Июльский день прошел капризно, ветренный и облачный: то и дело, из тучи ли, или с деревьев, // срываясь, разлетались щекочущие брызги, / и редко-редко небо пронизывало их стальными лучами. Других у него и не было, и только листва все косматилась, взметая матовую изнанку своей гущи. Слава богу, это прожито. Уже давно вечер. Там, наверху, не осталось ни облачка, ни полоски, ни точки даже... Теперь оттуда, чистое и пустынное, смотрит на нас небо, и взгляд у него белесоватый, как у слепого. Я не вижу дороги, но, наверное, она черная и мягкая: рессоры подрагивают, копыта слабо-слабо звенят и хлюпают. Туман ползет и стелется отовсюду, но тонкий и еще не похолодевший. Дорога пошла моложами. Кусты то обступают нас так тесно, что черные рипиды их оставляют влажный след на наших / холодных лицах, / то, наоборот, разбегутся... и минутами мне кажется, что это уже не кусты, а те воздушные пятна, которые днем бродили по небу; только теперь, перемежаясь с туманом, они тревожат сердце каким-то смутным не то упреком, не то воспоминанием... И странно, как сближает нас со всем / тем, что не — мы, // эта туманная ночь и как в то же время чуждо друг другу звучат наши голоса, уходя каждый за своей душою в жуткую зыбкость ночи...*

Брось вожжи и дай мне руку. Пусть отдохнет и наш старый конь...

*Вот ушли куда-то и последние кусты. Там, далеко внизу, то сверкнет, то погаснет холодная полоса реки, а возле / маячит слабый огонек паромы... Не говори! Слушай тишину, слушай, как стучит твое сердце!.. Возьми даже руку и спрячь ее в рукав. Будем рядом, но разны. И пусть // другими, кружными путями наши растаявшие в июльском тумане тени сблизятся, сольются и станут одна тень... Как тихо... Пробило час... еще... еще... и довольно... Все молчит... Молчите и вы, стонущие, призывные. Как хорошо!.. А ты, жизнь, иди! Я не боюсь тебя, уходящей, и не считаю твоих минут. Да ты и не можешь уйти от меня, потому что ты ведь это я и никто больше — это-то уж наверно...*

Кроме четырех вполне традиционных, если можно так сказать, по форме прозаических лирических миниатюр Анненский, как известно, за несколько лет до этого перевел прозой, как это делали многие его предшественники и современники — достаточно большую группу традиционных стихотворений. Это 24 стихотворения пользовавшейся-

ся в то время в России значительной популярностью итальянской поэтессы Ады Негри (в начале века вышло несколько ее книг в русском переводе), принадлежавшей к демократическому лагерю (что и привело ее впоследствии в ближайшее окружение Муссолини). Переводы датируются тем же временем, когда, как мы видели, эта форма начинает входить в практику широкого круга символистов, — концом 1890 г.<sup>8</sup>. Это означает, что Анненский обратился к творчеству Негри до появления на русском языке первых книг поэтессы<sup>9</sup>; возможно, он привез ее книгу из своего итальянского путешествия.

Анненский переводит наиболее «демократические», а также наиболее сентиментальные стихи поэтессы из ее первой книги «Fatalità» (1892). Впервые восемь из них печатает как оригинальные стихотворения в прозе А. Федоров в издании «Книг отражений» в «Литературных памятниках» (1979); в примечаниях публикатора говорится о «жанровом примере “стихотворений в прозе”, который был подан — и тоже в форме цикла — Тургеневым»<sup>10</sup>.

Затем в монографии «Иннокентий Анненский» (1984) Федоров признается в своей ошибке и отзывается о стихотворениях в прозе поэта достаточно пренебрежительно; наконец, в подготовленном им же томе «Библиотеки поэта» (1990) исследователь помещает семь из восьми ранее публиковавшихся миниатюр в разделе «Переводы» за подписью А. Негри с характерным комментарием: «переводы выполнены ритмизованной прозой, как большей частью принято было переводить стихи А. Негри, написанные, впрочем, в обычной для итальянской поэзии силлабической форме и с рифмами»<sup>11</sup>.

Между тем в трех указанных выше книгах Негри на русском языке все переводы выполнены традиционной для русской поэзии того времени рифмованной силлабо-топикой, то есть выглядят гораздо строже, чем стихи самой Негри; ни о какой «ритмизованной прозе» в этих переводах нет и речи, так что опыты Анненского носят вполне самостоятельный характер.

Прежде всего это связано с заметным усложнением формы: на смену адресованной массовому читателю, упрощенной песенной лирике в переводах Анненского приходит изощренная стихоподобная проза. Можно сказать, что переводчик не упрощает, как это нередко бывает, а углубляет оригинал, придает ему большую серьезность и философичность. В то же время он достаточно точно передает языковые особенности и образную систему оригинала. Поэтому, когда Федоров говорит о примитивности стиля ранних

переводных стихотворений в прозе Анненского, этот упрек скорее может быть адресован Негри, а не ее переводчику.

Что же нового внес Анненский — переводчик стихов прозой по сравнению со своими предшественниками — Вяземским, Катениным и Григорьевым?

Прежде всего Анненский достаточно активно использует в своих переводах различные способы создания стихоподобия прозы. Наиболее простой из них — частичное метрическое упорядочивание текста; например, в стихотворении «Ночь» находим такие выразительные силлабо-тонические фрагменты: «Волшебный сад прокурен благовоньем розы, / тень ласково покоится над ним» (Я6+5)<sup>12</sup>; «Печальный мрак, ты не о смерти ли гортензиям заснувшим шепчешь?» (Я9); «Должно быть, потому, что сладкая роса / дождем сквозь лепестки сомкнутые струится» (Я6х2); «О эти слезы ночи / над тайной нищетой, над прозой страсти, / над сном немым и муками немymi, / над мимолетной радостью...» (Я3+5+5+3).

Известно, что тот же Тургенев последовательно изгонял подобные протяженные метрические цепи при переработке своих стихотворений в прозе (Алксеев); но и тексты Анненского очевидно представляют собой незавершенные черновые наброски, так что нельзя предположить, что бы из них сделал автор, готовя к печати.

Тем более что в других миниатюрах метризация значительно сдержаннее:

## СВЕТ

*В дремлющем воздухе рассыпались целые снопы лучей. Цветя и сверкая, ярче блещет мягкая свежесть молодой зелени, и розовые жемчужины покатались по земле и по небу.*

О свет, все побеждающий, жгучий, сбросивший покрывало свет.

*Это радужные перлы скачут в чистой влаге. Это брак белых мотыльков с розами. Это языческая жизнь изливается сладкой струей из цветочных лобзаний.*

*Мир ждет, призывая любовь.*

Я чувствую, как у меня в сердце бьется волна надежды. *Я чувствую страстную радость, что живу. И, точно стая ласточек, взвились в вольный простор неба мои веселые грезы, все в ярких лучах света.*

Гений и солнце, с вами я чувствую себя Крезом.

Кроме метризации отдельных фрагментов, Анненский, как видим,



разбивает текст на достаточно короткие (что особенно характерно в сравнении с его оригинальными миниатюрами), «стихоподобные» строфы.

Интересно, что в оригинале этого стихотворения Негри использует достаточно экзотическую строфику: ее стихотворение состоит из трех графически не выделенных восьмистиший, первые две из которых состоят из трех пар смежно зарифмованных строк (вторая и третья, пятая и шестая и седьмая и восьмая), две же строки (первая и четвертая) — нерифмованные. При этом первые шесть строк имеют женские окончания, а последние две — мужские, а в третьей строфе холостые строки спарены и перемещены на третью и четвертую позицию. Для русской поэзии такая строфика нехарактерна; очевидно, она в определенной мере опирается на итальянскую песенную традицию:

### LUCE

A fasci s'effonde  
Per l'aria tranquilla,  
Colora, sfavilla,  
La mite frescura  
Del verde ravviva,  
S'ingemma giuliva  
Per terra e per ciel,  
Vittoriosa, calda e senza vel.  
Son perle iridate  
Danzanti nell'onde,  
Son nozze di bionde  
Farfalle e di rose,  
La vita pagana  
Dolcissima emana  
Dai baci dei fior...  
Il mondo esulta e tutto grida: Amor!...  
Mi sento nell'alma la speme fluire,  
L'immenso gioire  
Di vivere sento,  
Qual schiera di rondini  
I sogni ridenti  
Fra i raggi lucenti  
Si librano a vol...  
Son milionaria del genio e del sol!..

Сравнивая текст и перевод, следует обратить внимание на мастерски использованную Анненским так называемую свободную строфику, ни в коей мере не следующую за членением текста в оригинале. Для его «вольных» переводов из Негри характерен именно такой смысловый характер абзацев, что позволяет выделить в отдельную строфу-строку наиболее важную фразу. В миниатюре «Аутопсия» таких строф две: «И я умерла, умерла одинокая, одинокая, понимаешь» и «Да и что тебе до меня. Я падаль». В стихотворении «Бежит волна» в отдельную строку выделен рефрен: «Вода бежит и плачет»; в «Песне заступа» – финал: «Мира... труда... хлеба»; в «Побежденных» – ключевой ответ на риторический вопрос: «Их без числа и счета» и т.д.

При этом обращает на себя внимание значительно меньший, версейный (стихоподобный) в сравнении с большой прозой размер большинства строф. Напомним, что в свое время именно подобная новаторская строфика отличала стихотворения в прозе Тургенева от его собственной «большой» прозы и прозы других современных ему прозаиков и была новым словом по сравнению с традицией миниатюры – например, Глинки.

Таким образом, можно констатировать, что в своих прозаических переложениях стихотворений Ады Негри Анненский разными способами передает смежность своих переводов с традиционным стихом и в то же время умело модернизирует форму, придавая ей вариативность и глубину, отсутствующие в оригинале.

Еще одним важным источником прозаических миниатюр Анненского можно считать его итальянские дневники, написанные в те же ранние годы творчества, что и переводы из Негри. Здесь можно увидеть преемственность Анненского другой традиции прозаической миниатюры – экфрастической, или, как недавно не совсем удачно предложила называть подобные тексты применительно к творчеству Н. Львова Е. Милюгина, аллегорезы<sup>13</sup>.

Приведем несколько примеров из публикации Кривича:

### ВЕНЕЦИЯ

Есть связь, и глубокая, между природой Венеции, т. е. собственно лагуной, и искусством. Мы вчера плыли из Lido. Только что затихла буря, шум которой в театре не могли даже заглушить свежие грудные голоса высокогрудых итальянцев. Вдруг неожиданно какое-то холодное дуновение, и полил дождь, холодный среди тёплого

нежного воздуха (точно в бане душ или дождик). Молния, которая было удалась, стала чаще, сильнее. 2 удара упали в лагуну, а она, точно лужа, умерла совсем.

Эта лагуна тихая, это модифицированное море, это лица у всех этих Беллини, Мурано, Ваверини, Сиграссио, Veronese.

Посмотрите, напр., Мадонну Gio. Bellini с Петром и Георгием. У неё лицо спокойное, даже холодное, гордо уравновешенное. А разве вы не чувствуете по движению её рук, по прижавшемуся к ней младенцу, как сердце её сильно и горячо бьётся любовью.

В Канове сколько спокойной уравновешенной грации;

...В Сакристии есть Madonna Gio. Bellini, одна из его лучших, хотя глаза подняты. Простота, нежность, серьёзность, длинные, тонкие пальцы патрицианки, закрытые волосы. 4 святых стар. серьёзн. непоколеб. Им по обыкновению нет дела друг до друга. Все они сознают близость богу. Лучше, когда у мадонны опущены глаза. Это легче;

Fiesole. Надо сильно и наивно верить, чтобы написать эту картину. Наружн. необычн. свеж. краски. Кипарисы. Сипее небо с облачками. Гармония цвет. на одежд., красн. и розов. Синее и бледно-лиловое. Тело Христа трогательно и поэтично. Снимающие бережно его касаются, струйка крови сама осторожно бежит, волоса у него золотые под цвет креста. Магдалина вытянула губы и еле касается ног Христа. Его берут внизу за простыню. Одна женщина плачет. Богородица в синем с звезд. смотрит с благоговением скорее, чем со скорбью...<sup>14</sup>.

Таким образом, у Анненского можно отметить как минимум три группы текстов, в той или иной степени соотносимые с формой прозаической миниатюры: автономные экфрастические записи в итальянских дневниках 1890-х гг., прозаические переводы стихотворений Ады Негри того же периода и четыре собственно стихотворения в прозе 1906-1908 гг., которые можно рассматривать как своего рода итог экспериментов по освоению миниатюрной прозаической формы.

У Ахматовой, в отличие от Анненского, прозаических миниатюр в строгом смысле слова (то есть предназначенных для автономной публикации стихотворений в прозе) мы не обнаруживаем. Однако ряд прозаических произведений автора «Поэмы без героя» вполне соотносимы с этим характерным для эпохи формально-жанровым образованием.

В первую очередь это некоторые автобиографические заметки Ахматовой лирического характера — например, обозначенный в первом плане книги «Мои полвека» отдельной строкой фрагмент «16. Павловский вокзал. (Его запахи, шумы, дымы, парк, люди)»:

\* \* \*

Запахи Павловского вокзала. Обречена помнить их всю жизнь, как слепоглухонемая. Первый—дым от допотопного паровозика, который меня привез—Тярлево, парк, salon de musique (который называли «солёный мужик»), второй — натертый паркет, потом что-то пахнуло из парикмахерской, третий — земляника в вокзальном магазине (павловская!), четвертый— резеда и розы (прохлада в духоте) свежих мокрых бутоньерок, которые продаются в цветочном киоске (налево), потом сигары и жирная пища из ресторана. А еще призрак Настасьи Филипповны. Царское — всегда *будни*, потому что *дома*, Павловск—всегда праздник, потому что надо куда-то ехать, потому что далеко от дома<sup>15</sup>.

Вполне автономный характер носят и другие фрагменты ненаписанной автобиографической книги Ахматовой — например, «И кто бы поверил, что я задумана так надолго...», «В сущности, никто не знает, в какую эпоху он живет...», «У поэта есть тайные отношения со всем...» и т.д.

Далее, в форме миниатюры написаны и некоторые характеристики современников, а также заметки о Пушкине и Лермонтове:

### ВСЕ БЫЛО ПОДВЛАСТНО ЕМУ

Это было странное, загадочное существо — царкосельский лейб-гусар, живший на Колпинской улице и ездивший в Петербург верхом, потому что бабушке казалась опасной железная дорога, хотя не казались опасными передовые позиции, где, кстати говоря,

поручик Лермонтов был представлен к награде за храбрость. Он не увидел царские парки с их растреллиями, камеронами, лжеготикой, зато заметил, как «сквозь туман кремнистый путь блестит». Он оставил без внимания знаменитые петергофские фонтаны, чтобы, глядя на Маркизову Лужу, задумчиво произнести: «Белеет парус одинокий...»

Он, может быть, много и недослушал, но твердо запомнил, что «пела русалка над синей рекой, полна непонятной тоской...»

Он подражал в стихах Пушкину и Байрону и вдруг начал писать нечто такое, где он никому не подражал, зато всем уже целый век хочется подражать ему. Но совершенно очевидно, что это невозможно, ибо он владеет тем, что у актера называют «сотой интонацией». Слово слушается его, как змея заклинателя: от почти площадной эпиграммы до молитвы. Слова, сказанные им о влюбленности, не имеют себе равных ни в какой из поэзий мира.

Это так неожиданно, так просто и так бездонно:

Есть речи — значенье  
Темно иль ничтожно,  
Но им без волненья  
Внимать невозможно.

Если бы он написал только это стихотворение, он был бы уже великим поэтом.

Я уже не говорю о его прозе. Здесь он обогнал самого себя на сто лет и в каждой вещи разрушает миф о том, что проза — достояние лишь зрелого возраста. И даже то, что принято считать недоступным для больших лириков — театр, — ему было подвластно.

...До сих пор не только могила, но и место его гибели полны памяти о нем. Кажется, что над Кавказом витает его дух, перекликаясь с духом другого великого поэта:

Здесь Пушкина изгнанье началось  
И Лермонтова кончилось изгнанье...

1964

Приближаются к миниатюрам также отдельные записи в дневниках Ахматовой, носящие вполне автономный и законченный характер:

## КОМАРОВО

И это было так.

Беседа длилась много ночных часов. И можно ли это назвать беседой? Произносились ли слова или в них не было надобности? Шло ли дело о смерти или о поэзии, тоже не совсем ясно. Несомненно одно: в этом участвовало все мое существо с [такой] той полнотой, о кот<орой> я сама до этой ночи не имела понятия.

Я была так поглощена происходящим со мной чудом, что не пустила бы никого [в мою] на порог комнаты, даже самого собеседника, кот<орый>, кстати сказать, очень учтиво уехал в начале вечера. Чувствую, что, записывая, теряю очень много, но у меня нет выбора, вероятно, такие вещи не повторяются, но они еще (по Редкости своей) не изучены, и едва ли я могу рассчитывать на ответ.

Скажу только, что на сон это было ничуть не похоже, на стихи тоже. Скорее походило на утренний луч летнего азийского солнца, еще не сжигающего, но блаженного в своей равномерности, горячего и, мне почему-то хочется сказать это слово, — всеобъемлющего. А за окном жаловалась на что-то классическая финская метель, спали дятлы, стоял весь готовый к весне и совершенно не замечающий ничего вокруг, налитый юной и свежей силой [стройный] тополь.

*Март 1963*

Наконец, как своего рода цикл прозаических миниатюр можно рассматривать и «Прозу о поэме».

Характерно, что если Анненский обращался к интересующей нас форме в основном в начале своего творческого пути, то Ахматова, напротив, пишет свои мемуарные и эссеистические лирические миниатюры в основном в последние годы жизни, подводя ее итоги. Обе эти стратегии обращения к миниатюрной прозаической форме вполне актуальны для русской традиции: «итоговую» начинает Тургенев и ей следуют многие русские прозаики конца XX века (Астафьев, Белов, Бондарев, Солоухин); «дебютную» представляют Жуковский, Пильняк, А. Толстой.

В любом случае для нас представляется важным, что два крупнейших лирических поэта XX века отдали свою дань форме, ставшей в этом веке едва ли не обязательной для тех, кто связал свою судьбу со стихотворством, — как своего рода попытка выйти за пределы стиха в область прозы, сохраняя при этом прочные формальные и содержательные связи с поэзией.

## Примечания

- <sup>1</sup> См.: *Алексеев М.П.* Комментарии к «Стихотворениям в прозе» // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 10. М., 1982. С. 444—452.
- <sup>2</sup> *Орлицкий Ю.Б.* «Забытые слова» в контексте жанровой традиции стихотворений в прозе // М.Е. Салтыков-Щедрин в зеркале исследовательских пристрастий. Тверь, 1996. С. 102—112.
- <sup>3</sup> История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. 2. Драматургия. Поэзия. СПб., 1996. С. 151.
- <sup>4</sup> *Сиповский В. Н.М.* Карамзин как автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899. С. 134; *Резанов В.* Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. СПб., 1906. С. 134.
- <sup>5</sup> *Сухарев С.Л.* Стихотворение Байрона *Darkness* в русских переводах // Великий романтик: Байрон и мировая литература. М.: Наука, 1991. С. 232.
- <sup>6</sup> *Багно В.* Фёдор Сологуб — переводчик французских символистов // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991. С. 129—214.
- <sup>7</sup> *Брюсов В.* Неизданная проза. М.; Л., 1935. С. 3—7.
- <sup>8</sup> РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 57.
- <sup>9</sup> *Негри Ада.* Стихотворения / Пер. с итал. и предисл. Владимира Шулятикова. М.: Изд-е П.С. Когана, 1900; Стихотворения / Пер. А.М. Федорова. СПб.: Маг. «Книжные новости», 1901; Стихотворения / В пер. Ф.С. Шкулёва. М.: Отд. т-ва типо-лит. И.М. Машистова, 1904.
- <sup>10</sup> *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 649.
- <sup>11</sup> *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 595; по этому изд. цитируются произведения Анненского, кроме неопубликованных переводов из А. Негри.
- <sup>12</sup> Здесь и далее в статье используются общепринятые стиховедческие обозначения силлабо-тонических размеров и их аналогов в прозе: Я — ямб, X — хорей, Дак — дактиль, Амф — амфибрахий, Ан — анапест, Дол — дольник, Так — тактовик, Акц — акцентный стих; цифра после названия метра обозначает размер: например, X4 — четырёхстопный хорей (или в прозе — четыре стопы хорей подряд). Значком «x» обозначаются группы строк одного размера (например, Я 4 x 2 — две строки четырехстопного ямба), знаком «+» — разного размера (Я 4 + 3 — четырёхстопная и трёхстопная ямбические строки одна за другой).

Значком «/» при записи в прозаической форме отделяются друг от друга стихотворные строки (в прозе — условные строки), знак «//» разделяет фрагменты, написанные разными метрами, «///» — метрическую и свободную от метра прозу; при этом неметрическая часть текста, предшествующая метрической, заключается в скобки.

- <sup>13</sup> Милогина Е. Н.А. Львов. Художественный эксперимент в русской культуре последней трети XVIII века: Дис. ... д-ра филол. наук. Великий Новгород, 2009. С. 346 и далее.
- <sup>14</sup> РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 262—267. Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/krivich/krivich2-2.htm>.
- <sup>15</sup> Произведения Ахматовой цит. по: *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 2001.