

Ю. Орлицкий
Москва

Механизмы «поэтизации» прозы в цикле стихотворений в прозе «Autopsia»

Прозаические миниатюры И. Ф. Анненского, условно названные (по наименованию архивной папки) «“Autopsia” и другие стихотворения в прозе», впервые были введены в научный оборот в 1979 году, когда часть из них была опубликована А. В. Федоровым в составе академического переиздания «Книг отражений»,¹ и ошибочно атрибутирована как оригинальные произведения русского поэта. При этом публикатор возвел их к жанровой традиции «Стихотворений в прозе» И. Тургенева.²

Вскоре недоразумение выяснилось. Однако в своей монографии об Анненском 1984 года известный ученый, зная о подлинном авторстве «Autopsia», отзывается об этих произведениях Анненского достаточно пренебрежительно. Соответственно, в подготовленный им том сочинений поэта для Большой серии «Библиотеки поэта» в 1990 году лишь семь из них попадает в раздел переводов под именем Ады Негри. При этом в комментариях к ним, отмечается: «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».³

Это неверно: все известные нам переводы Негри переведены не «ритмизованной прозой», а стихами, обыкновенной рифмованной русской силлаботоникой (с очень небольшими отступлениями в сторону дольника), то есть оказываются в этом смысле гораздо строже по форме, чем стихи самой Негри.

Нам удалось обнаружить не одну, а три книги итальянской поэтессы, вышедшие в России до 1917 года: *Негри Ада. Стихотворения. С портр. и предисл. пер. / Пер. с итал. [и предисл.] Владимира Шультякова. Вып. 1. М.: Изд. П. С. Когана, 1900; Негри Ада. Стихотворения / Пер. А. М. Федорова. СПб.: Маг. «Книжные новости», 1901; Негри Ада. Стихотворения. С портр. и крат. биограф. очерком / В пер.*

Ф. С. Шкулева. М.: Отд. т-ва типо-лит. И. М. Машистова, 1904. И тут важно отметить как минимум два важных обстоятельства: во-первых, все три переводчика, а не только однофамилец А. В. Федорова, которого он вспоминает в своей публикации, принадлежат к числу достаточно известных в свое время авторов и поэтому должны были бы быть упомянуты; во-вторых, все эти переводы появились позднее опытов Анненского, что тоже имеет принципиальное значение (хотя бы потому, что лишается смысла выражение «большей частью принято было переводить»).

В 2008 году появляется еще одна публикация корпуса переводов Анненского из Ады Негри, которую тоже нельзя назвать удачной – ее осуществила в рамках подготовки кандидатской диссертации по лингвистике С. Косихина.⁴ Кроме вынесенного в заглавие статьи исследовательницы бессмысленного словосочетания «стихи в прозе» (вместо устоявшегося, хотя тоже метафорически неточного «стихотворения в прозе»), в ее публикации расшифрованы не все слова (некоторые, очевидно, оказались для начинающего ученого чересчур сложными – «зыбка» (колыбель), «Эол» и т. п.), но главное – текст в публикации записан построчно, что неизбежно создает иллюзию стихотворной формы, а с другой стороны – затемняет авторские границы прозаических строф, что очень важно для понимания текста.

К сожалению, из этой статьи, носящей безусловно подготовительный, «цеховой» характер, новая «версия» переводов Анненского из Ады Негри перекочевала в интернет, на известный сайт М. А. Выграненко «Мир Иннокентия Анненского», где незаслуженно заняла место текстологически верных вариантов Федорова.⁵

Существует и еще одна дефектная публикация цикла – в массовой библиотеке издательства «РИПОЛ КЛАССИК»,⁶ на недостатки которой справедливо указывает в своей статье и С. Косихина.

Для нас очевидно, что в основе большинства перечисленных недоразумений лежит непонимание природы анализируемого художественного материала и особенностей его формы, а также сложившегося в русской литературе к началу XX века исторического контекста.

Прежде всего, это касается понимания природы и генезиса стихотворений в прозе (точнее было бы называть их прозаическими миниатюрами), которую у нас традиционно возводят к И. Тургеневу. Напомню, что А. В. Федоров в первой публикации тоже возводил переводы Анненского к этому источнику; важно, что и сам Анненский

восторженно упоминает о нем в своем недавно опубликованном докладе «Поэтические формы современной чувствительности»: «Стихотворения в прозе с их розами из табачной лавочки и воздухом, который напоминает парное молоко. Ах, господа! Я пережил все это... я так глубоко пережил...».⁷ Однако в русской словесности традиция этой формы существовала с XVIII века, с журнальных лирических миниатюр. В 1826 году появляется книга Федора Глинки «Опыты аллегорий в стихах и прозе», многие из которых можно рассматривать как непосредственный источник некоторых тургеневских миниатюр. Затем к этой форме обращаются Станкевич, Гаршин, Полонский, Щедрин, Голенищев-Кутузов, Льдов, Бальмонт, Белый.⁸

С другой стороны, тоже вопреки сложившемуся мнению, в русской словесности всегда существовала практика перевода многих (особенно больших) стихотворных произведений прозой. Среди переводчиков стихов прозой были такие поэты, как Третьяковский, Державин («Читалагайские оды»), Шишков (сонеты Петрарки), Вяземский («Сонеты Мицкевича»). В 1830 году Катенин в размышлении «О поэзии итальянской» помещает три собственных перевода сонетов Петрарки; Аполлон Григорьев в статье «Русская изящная словесность в 1852 году» приводит целиком или в больших отрывках 12 стихотворений Гейне в своих прозаических переводах. Наконец, в 1894 году появляется русский прозаический перевод полного собрания сочинений Байрона, выдержавший два издания.

Нетрудно заметить, что опыт Анненского вполне вписывается в оба этих исторических контекста.

Теперь, чтобы дать представление о том, какой образ поэтессы складывался у русского читателя той поры, приведем начало стихотворения «Ночь» в двух стихотворных переводах.

В. Шулятиков предлагает такое прочтение:

В саду очарованном
 Разлит аромат.
 Ночные лобзания
 Спустились на сад.
 Но странное грезится
 Глухой тишине.
 И ветер колеблется
 В безрадостном сне.⁹

А. М. Федоров переводит так:

Роз дыханье живое
По аллеям струится...
Ласка тени таится
В покое.

Но покой необъятный
Полон мысли, значенья...
В нем восторг вдохновенья
Невнятный.¹⁰

В оригинале читаем:

Sul giardino fantastico
Profumato di rosa
La carezza dell'ombra
Posa.

Pure ha un pensiero e un palpito
La quiete suprema;
L'aria, come per brivido,
Trema.¹¹

А вот перевод Анненского:

НОЧИ

Волшебный сад прокурен благовоньем розы, тень ласково покоится над ним.

Нет, право, есть и мысль, и трепет жизни в покое царственном.

Как будто содроганье по воздуху вдруг пробежит.

Печальный мрак, ты не о смерти ли гардениям заснувшим шепчешь?

Должно быть, потому, что сладкая роса дождей сквозь лепестки сомкнутые струится.

О, это слезы ночи над тайной нищетой, над призрачным похмельем страсти, над

сном немым и муками немymi над мимолетной радостью, которую прервал рассудок плачем мой.¹²

Как видим, здесь перед нами – прозаический текст, разделенный на абзацы-строфы, не совпадающие с делением стихотворного текста-источника. Более того, текст метрически организован (все его слоговые группы не противоречат интерпретации в качестве ямбических), однако это – вольный метр, то есть все условные строки, которые можно выделить в этом тексте, имеют разную слоговую длину:

Волшебный сад прокурен благовоньем розы,
тень ласково покоится над ним.
Нет, право, есть и мысль, и трепет жизни
в покое царственном. Как будто содроганье
по воздуху вдруг пробежит. Печальный мрак,
ты не о смерти ли gardениям заснувшим шепчешь?
Должно быть, потому, что сладкая роса
дождей сквозь лепестки сомкнутые струится.
О, это слезы ночи
над тайной нищетой, над призрачным похмельем страсти,
над сном немым и муками немymi
над мимолетной радостью, которую прервал рассудок плачем мой.

То есть, условные строки, на которые при желании можно (только зачем?) разбить эту миниатюру, колеблются по длине от трех до десяти стоп (это и называется в стиховедении вольным ямбом). При этом ритмическое членение речи не всегда совпадает с синтаксическим, в результате чего на трех границах строк возникает типично стиховое явление переноса. Однако при прозаическом чтении, на котором настаивает автор формой записи своего текста, эти ритмические явления пропадают. В любом случае вариант Анненского намного ритмически сложнее и богаче чем простенькое «дамское рукоделие» итальянской поэтессы и ее русских переводчиков!

Сравним еще два произведения: стихотворение Ады Негри «Luce» и прозаическую миниатюру Анненского «Свет»:

LUCE
A fasci s'effonde
Per l'aria tranquilla,
Colora, sfavilla,
La mite frescura
Del verde ravniva,

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!..

(105–106)

СВЕТ

В дремлющем воздухе рассыпались целые снопы лучей. Цветая 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*.

Интересно, что в оригинале этого стихотворения Негри использует достаточно экзотическую строфику: ее стихотворение состоит из трех графически выделенных восьмистиший: два первые 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 и рифмовка нехарактерны; очевидно, они в определенной мере опираются на итальянскую песенную традицию.

Вообще, у Негри много холостых (недорифмованных) строк, что мешало русским переводчикам, помещающим ее стихи в альбомный гладкий контекст.

У Анненского же здесь тоже очевидно серьезное усложнение текста – как формальное (даже по сравнению с негриевской песенной экзотикой), так и образное. Чего стоит хотя бы замена в последней строфе негриевского «сына миллионера» на *Крёза*, недаром выделенного Анненским курсивом: так происходит выход за пределы вполне конкретного «демократического» мира «поэтессы из народа»! Контрастно легкой «песенке», состоящей из коротких зарифмованных строк, смотрится и изысканный ажурный монолит прозаической строфики Анненского.

Надо сказать, что в этой миниатюре русский поэт отказывается и от сплошной метризации текста, лишь намечая ее в отдельных фрагментах: «Это радужные перлы / скачут в чистой влаге» (4-х и 3-х стопный хорей); «...изливается сладкой струей из цветочных лобзаний» (пятистопный анапест); «Мир ждет, призывая любовь» (трехстопный амфибрахий); «Я чувствую страстную радость» (трехстопный амфибрахий). С помощью этих «случайных метров» переводчик указывает читателю на стиховое происхождение текста, не более того. При этом важно, что почти все метры здесь – разные (а не единый ямб, как в «Ночи»).

Подобного рода метрические вкрапления обнаруживаются почти во всех «стихотворениях в прозе» Анненского, и только одно из них может быть отнесено к метрической прозе – все остальные имеют в целом ритмически нейтральную природу (а не ритмизованную, как писал А. В. Федоров).

Тем не менее, метризацию можно считать одним из механизмов поэтизации текста, используемым Анненским в этом цикле. Вторым – и наиболее характерным – оказывается строфизация текста,

то есть стремление разбить прозаический монолит на небольшие по размеру, соотносимые в вертикальной композиции целого (по прямой аналогии со стихом) и чаще всего синтаксически замкнутые абзацы-строфы. Надо сказать, что у авторов, работающих с прозаической миниатюрой в девятнадцатом веке, тенденция к строфизации проявлялась редко: даже у Тургенева она отмечается лишь в третьем его «Стихотворений в прозе».

Анненский же пользуется этим механизмом регулярно и очень искусно: применяемую им строфику прозы можно назвать свободной, имея в виду, что она абсолютно не связана дисциплиной стиховой речи и целиком соответствует задачам создания смысла и его квантования.

Так, прозаическая свободная строфика позволяет выделить в отдельную строку наиболее важную фразу. Например, в «Аутопсии», после описания страданий героини, следуют такие укороченные энергичные строфы: «И я умерла, умерла одинокая, одинокая, понимаешь» и «Да и то тебе до меня. Я падаль»; в миниатюре «Бежит волна» короткая строфа играет роль рефрена: «Вода бежит и плачет»; в «Побежденных» с помощью краткой строфы дан ответ на риторический вопрос, сколько их: «– Их без числа и счета»; в «В песни заступа» такая строфа подводит символический итог произведению: «Мира... труда... хлеба» и т. д.

Именно сравнивая текст и перевод, нельзя не обратить внимание на мастерское использование Анненским свободной строфики, ни в коей мере не следующую за членением текста в оригинале, что позволяет еще раз подчеркнуть не просто независимость этих переводов от оригинала, но и определенную противопоставленность их друг другу.

Говоря о других средствах создания эффекта поэтичности в прозаических миниатюрах Анненского, можно указать также на использование в них анафорических конструкций (правда, в этом русский поэт в основном следует за итальянским коллегой). Знаком ориентации на стиховую традицию выглядит также сам миниатюрный размер каждого текста и их циклизация, которая вызывает у читателя устойчивые ассоциации со стихотворной культурой в первую очередь.

Наконец, отсутствие знаков препинания, на которое обратили внимание и А. В. Федоров, и С. Косихина, отнеся это явление к незавершенности текста. Возможно, однако, и другое объяснение – отказ

от них был отличительной чертой некоторых произведений современной Анненскому французской поэзии, ведь именно на рубеже столетий поэты начинают осознавать избыточность «прозаических» знаков в стихотворной речи и приходят к их постепенному вытеснению.

Следует также напомнить, что позднее (в 1906–1908) Анненский создает и публикует в периодике четыре оригинальных произведения, названные им самим «стихотворениями в прозе»: «Andante», «Мысли-иглы», «Сентиментальное воспоминание», «Моя душа»; позднее они будут напечатаны В. Кривичем в книге «Посмертные стихи».

Все четыре произведения имеют примерно одинаковые размеры (около страницы типографского текста), снабжены заглавием и датой написания, используются строфы свободного типа (кроме «Andante»); достаточно часто в них появляются так называемые «случайные метры», причем чаще всего – в сильной позиции начала строфы или предложения.

В следующем далее примере показано, как метры «работают» в оригинальном произведении Анненского (они выделены курсивом). Обратим внимание, что здесь поэт отказывается от малых строф, однако в одном случае все-таки использует такую строфу, и именно для смыслового выделения:

ANDANTE

*Июльский день прошел капризно, ветреный и облачный:
то и дело, из тучи ли, или с деревьев, // срываясь, разлетались ще-
кочущие брызги, / и редко-редко небо пронизывало их стальными
лучами. Других у него и не было, и только листва все космати-
лась, взметая матовую изнанку своей гущи. Слава богу, это прожи-
то. Уже давно вечер. Там, наверху, не осталось ни облачка, ни по-
лоски, 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 мо-
ложами. Кусты то обступают нас так тесно, что черные рипи-
ды 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 как-ким-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 парама... Не говори! Слушай тишину, слушай, как стучит твое сердце!.. *Возьми даже руку и спрячь ее в рукав. Будем рядом, но розно. И пусть // другими, кружными путями* наши растаявшие в июльском тумане тени сближаются, 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...¹³

Еще одним важным источником прозаических миниатюр Анненского можно считать его итальянские дневники, написанные в те же ранние годы творчества, что и переводы из Ады Негри. Здесь можно увидеть преемственность Анненского другой традиции прозаической миниатюры – экфрастической.¹⁴

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 годов, прозаические переводы стихотворений Ады Негри того же периода и четыре оригинальных стихотворения в прозе 1906–1908 годов, которые можно рассматривать как своего рода итог экспериментов по освоению миниатюрной прозаической формы.

Кроме этого, 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.

¹ *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. М., 1979. С. 433–437.

² Там же. С. 646.

³ *Анненский Иннокентий*. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 595.

⁴ *Косихина С.* Неизданные переводы И. Ф. Анненского: цикл стихов в прозе «Autopsia» // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. 3. Филология. 2008. Вып. 3. С. 40–71.

⁵ Мир Иннокентия Анненского. [Электронный ресурс]. URL: <http://annensky.lib.ru/trans/trans24.htm>

⁶ *Анненский И.* Стихотворения. Трагедии. М., 1998. (Бессмертная библиотека. Русские классики).

⁷ *Анненский И. Ф.* Из неопубликованных материалов архива И. Ф. Анненского: предсмертные публичные выступления / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Г. В. Петровой // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2009. Т. 68. № 4. С. 51.

⁸ Об истории прозаической миниатюры см.: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 220–280.

⁹ *Негри Ада*. Стихотворения. Вып. 1. М. 1900. С. 41.

¹⁰ *Негри Ада*. Стихотворения. СПб., 1901. С. 6.

¹¹ *Negri Ada*. Fatalita. Milano, 1893. С. 35. Все стихотворения А. Негри цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

¹² «Стихотворения в прозе» Анненского цитируются по: РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 57.

¹³ *Анненский Иннокентий*. Стихотворения и трагедии. С. 214.

¹⁴ Подробнее об этом, а также об особенностях оригинальных «стихотворений в прозе» Анненского см.: *Орлицкий Ю.* Прозаическая миниатюра в культуре Серебряного века (от Анненского и Добролюбова до футуристов и Ахматовой) // Некалендарный XX век. М., 2011. С. 371–386.