

СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ КАК ОСОБЫЙ ЖАНР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Н. С. Крюкова, заслуженный учитель России, г. Тобольск

Глава 1. СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ. ОТЛИЧИЕ ОТ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ

Что такое стихотворение в прозе? Давайте рассмотрим этот вопрос и найдём на него ответ в словаре литературоведческих терминов [7].

Стихотворение в прозе — термин, которым обозначают небольшие прозаические произведения, напоминающие по своему характеру лирические стихотворения, лишённые стихотворной организации речи и поэтому точнее характеризующиеся термином *лирика в прозе*.

К произведениям такого рода относят известные «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева, «Поэмы в прозе» Ш. Бодлера и другие. Типическими признаками стихотворения в прозе являются:

- 1) лиризм, воссоздающий душевный строй, настроения автора; в большинстве случаев — прямая автобиографичность, рассказ от первого лица; повышенная выразительность голоса, передающая то радость, то грусть, то восторг, то смятение; дневниковость, носящая исповедальный характер («Ах! — думаю я... — эта старуха — моя судьба. Та судьба, от которой не уйти человеку!» («Старуха»));
- 2) философские раздумья над основными вопросами бытия: жизнь и смерть, дружба и любовь, правда и ложь. При решении их — глубоко интимный контакт с читателем, чуткость



■ Карл Шпицвег. Бедный поэт

и человечность, какой бы вопрос ни решался: сугубо личный, общественный или планетарный. («И думается мне: к чему нам тут и крест на куполе святой Софии в Царьграде и всё, чего так добиваемся мы, городские люди?» («Деревня»));

- 3) предельная краткость каждого стихотворения в прозе, каждой миниатюры. От двух-трёх строк до полутора-двух страниц, не более;
- 4) стихотворение в прозе даёт возможность сгустить, сплющить, стиснуть огромные временные и пространственные величины до одной (к примеру, «проходят тысячи лет: одна минута...» — в «Разговоре»);
- 5) острейшая наблюдательность, позволяющая обыкновенные детали превращать в символы и эмблемы. Таков, например, закоптелый горшок со щами в руках вдовы («Стоя посреди избы, перед столом, она, не спеша, ровным движением правой руки (левая висела плетью) черпала пустые щи со дна закоптелого горшка и глотала ложку за ложкой» («Щи»)) или камень на морском побережье («Видали ли вы старый серый камень на морском побережье, когда в него, в час прилива, в солнечный весёлый день, со всех сторон бьют живые волны — бьют и играют и лащаются к нему — и обливают его мшистую голову рассыпчатым жемчугом блестящей пены?» («Камень»));
- 6) ритмический рисунок стихотворений в прозе каждый раз нов, разнообразен, причудлив;
- 7) откровенная мелодичность фразы, строки, абзаца, целой вещи, выдержанной в одном музыкальном ключе. Мелодичность эта подчас доходит у Тургенева до сладкогласия, упоительного бельканто, как называют в Италии красивое, плавное пение.

Таким образом, стихотворение в прозе представляется своеобразным сочетанием признаков стиха и прозы, чем и объясняется его оксюморонное наименование.

Обычно мы называем прозой как раз такие формы речи, которые по своей организации полярны стиху. Однако нужно отметить, что, несмотря на все попытки определить признаки ритма прозы, такого определения найти не удалось. Ошибочность обычного представления о стихотворении в прозе, выразившаяся и в двусмысленном его наименовании,

состоит в том, что в определении его структуры шли от внешних аналогий со стихом, тогда как структурные особенности так называемого стихотворения в прозе глубже и своеобразнее. Легко заметить, что в стихотворении в прозе мы сталкиваемся с характерными чертами лирики. Действительность в нём отражается не столько путём непосредственного изображения объективных явлений, как в эпосе, сколько путём изображения субъективного переживания, вызванного тем или иным явлением жизни. Эта характернейшая черта лирики полностью наличествует и в стихотворении в прозе. Отсюда и вытекают такие структурно родственные лирике его особенности, как рудиментарность сюжета, показ характера в его отдельном состоянии, а не в цепи их, краткость и, наконец, специфическая лиричность авторской речи, её индивидуально-эмоциональная окраска.

Речь произведения такого типа характеризуется обилием и эмоциональностью пауз, относительной самостоятельностью слова, зачастую интонационно равного целому предложению, обилием восклицательных и вопросительных построений, богатством эфазам и так далее.

Стих является лишь одной из форм такого рода поэтической речи, формой, в которой указанные особенности сочетаются с ритмом в точном смысле этого слова. Сама же лирически окрашенная поэтическая речь распространена и в прозе, где она даёт весьма разнообразные виды, подчас очень близкие к стиху, но не имеющие стиховой ритмической организации и связанных с ней явлений (константы, строфы, рифмы и т. д.).

Так организованная проза может быть вкраплена в общее повествование (например, авторские отступления в «Мёртвых душах» Н. В. Гоголя), но может иметь и самостоятельное значение. В последнем случае мы и имеем дело с так называемым стихотворением в прозе, которое на самом деле представляет собой не что иное, как лирическую прозу, лирику в прозе, явление в известной мере переходное и возникающее на стыке лирики и эпоса как двух основных форм развёртывания образов и организации художественной речи в литературе.

Явление лиризации прозы характерно главным образом для литературных стилей, проникнутых субъективизмом, — для романтизма, импрессионизма. От лиризации прозы, от жанра стихотворения в прозе следует отличать искусственные попытки внести в прозу принципы стихотворной ритмической структуры (например, А. Ф. Вельтман, А. Белый), что приводит на деле к чередованию стихотворных и прозаических фрагментов или к фактическому превращению прозы в стих.

Глава 2. ГЛАВНАЯ ОСОБЕННОСТЬ ЖАНРА: СОЧЕТАНИЕ ЛИРИЗМА С ГЛОБАЛЬНЫМИ ОБОБЩЕНИЯМИ

С названием тургеневского цикла лирических миниатюр в прозе произошла своеобразная метаморфоза: подзаголовок «Стихотворения в прозе», определяющий характер жанра, стал восприниматься как заглавие, а о том, что сам автор назвал свой цикл «*Senilia*» («Старческое»), помнят немногие. То же, что в черновых набросках было иное название — «*Posthuma*» («Посмертное»), — известно лишь тем искушённым читателям, кто заглядывал в примечания к Полному собранию сочинений в 30 томах.

Однако за внешней стороной истории с названием мне хотелось бы увидеть причину его замены и ответить на вопрос, не связано ли это, во-первых, с изменением авторских намерений по поводу публикации (вернее, непубликации) своих «записей», которые Тургенев считал сугубо личными, и, во-вторых, с таким конститутивным признаком жанра стихотворений в прозе, как лиризм, органически сочетающийся со стремлением к глобальным обобщениям.

Для ответа на вопрос об авторских намерениях обратимся к истории создания цикла и к тому моменту, когда писатель впервые решил познакомить публику со своими миниатюрами, а затем и напечатать их.

В современных изданиях «Стихотворения в прозе» [11] содержат 83 миниатюры, разделённые на две части: 51 — в первой и 32 — во второй. Первая часть — это стихотворения, опубликованные при жизни И. С. Тургенева, подготовленные им самим к печати; вторая — то, что было найдено в архивах писателя в 20-е гг. XX в. и действительно оказалось посмертным.

Часть опытов («Дрозд I», «Дрозд II», «Мне жаль...», «Без гнезда», «Кубок», «Близнецы», «Проклятие», «Гад», «Житейское правило», «Писатель и критик», «С кем спорить...», «Я шёл среди высоких гор...», «Песочные часы», «Когда меня не будет...», «Я встал ночью...», «Когда я один», «О моя молодость! О моя свежесть!..») не была опубликована при жизни автора, и Тургенев вообще не собирался их печатать, о чём позднее писал Д. В. Григоровичу: «...Я никакого выбора не делал, я только откинул все лишние, автобиографические, которые я никому не читал и не прочту — так как они предназначены к уничтожению вместе с моим дневником».

По свидетельству редактора «Вестника Европы» М. М. Стасюлевича, его знакомство с миниатюрами произошло случайно, когда Тургенев хотел отдать ему на хранение (до своей кончины) портфель с бумагами. Стасюлевич попросил Тургенева познакомиться его с этими материалами, и в результате те

произведения, которые, по мнению автора, не были слишком личного, интимного характера, увидели свет.

Поэтому и изменилось название цикла: «*Posthuma*» («Посмертное») как не соответствующее реальному положению вещей превратилось в «*Senilia*» («Старческое»).

Современные издания включают оба цикла, точкой пересечения которых является «я» лирического героя, и принцип их объединения вызывает ассоциации с песочными часами. В одноимённой миниатюре Тургенева часы эти — в руках Смерти. В «Песочных часах», в отличие от других произведений цикла, Смерть не сливается с образом женщины, старухи, мы видим лишь её фигуру, «костлявую» руку. В черновом же тексте, как отмечено в комментариях к стихотворению, Смерть отождествляется с «безжалостной фигурой Времени».

Время, Хронос (гр. *chronos* — «время») изображается в европейском искусстве с традиционным атрибутом Смерти — косой, а также с песочными часами — символом быстротечности и ограниченности времени.

Поэтому лирическому герою «постоянно чудится... слабый и непрерывный шелест утекающей жизни» и ощущение безысходности дополняется чувством ужаса перед свершающимся.

Сохраняя трагическое звучание, образ песочных часов как бы объединил два полюса — «*Senilia*» и «*Posthuma*» — и после смерти автора приобрёл иное звучание, став символом вечной жизни души писателя: как бы ни были повернуты часы, «песок» в них не иссякает и не отнимает жизни, как в стихотворении, а символизирует неисчерпаемость «жизни после смерти», отсылая читателя к множеству поэтических размышлений на эту тему — от «*Exegi monumentum*» Горация до стихотворения Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Определения *старческое* и *посмертное* потеряли антонимичность, слившись в едином *посмертном*, которое с течением времени приобрело дополнительные оттенки значения и читается как *вечное, бессмертное*.

За счёт включения семы *вечное* слова *старческое* и *посмертное* расширяют своё непосредственное значение: при неповторимости отдельного жизненного цикла человек постоянно переходит границу между жизнью и смертью и вновь и вновь переживает чувства, осознаваемые каждым как глубоко личные, интимные. Единство глубоко личного и максимально обобщённого — одно из характернейших свойств стихотворений в прозе как жанра. Частные факты становятся поводом для глобальных обобщений, за внешним изображением раскрываются глубины человеческой души:

миниатюры, «как молнии, внезапно освещают перед вами громадные перспективы». Всё это придаёт миниатюре возвышенную эмоциональную окраску, то есть лиризм.

Уже при первом обращении к стихотворениям в прозе, при взгляде на заголовки, выявляются некоторые сквозные мотивы: во-первых, перетекающие друг в друга мотивы невозвратности молодости, быстротечности жизни, её утраты («О моя молодость! О моя свежесть!», «Когда меня не будет...», «Мне жаль...», «Ты заплакал...», «*Nessun maggior dolore*», «Чья вина?»); во-вторых, мотив одиночества, бесприютности человека («Без гнезда», «Двойник»); в-третьих, мотив незащитности перед законом бытия («Попался под колесо...»). Именно эти мотивы являются в «*Posthuma*» определяющими те эмоции, которые Тургенев не хотел выносить на обозрение публики: страх перед небытием, чувство беспомощности и бессилия, горечи и отчаяния.

Однако мотив смерти пронизывает и всю первую часть стихотворений в прозе — «*Senilia*», что также отражается в названиях: «Конец света. Сон...», «Памяти Ю. П. Вревской», «Последнее свидание», «Повесить его!». Уже из заглавий видно принципиальное различие между первой и второй группой миниатюр: в «*Senilia*» предметом размышлений становится либо смерть и угасание другого человека, либо заканчивающийся пробуждением сон о гибели всего человечества («Конец света»). Поэтому и эмоции кажутся менее личностными, как бы отстранёнными от лирического героя. В «Посмертном» же более явственно проявляется специфический для жанра лирической прозаической миниатюры характер коммуникации — обращённость к самому себе.

В стихотворении «Дрозд» антитеза жизни и смерти дополняется противопоставлением человеческого, «личного», «сознательного», «болезненного» — и вечного, безликого, «бессознательного», «равнодушного». «Бедный, смешной, влюблённый, личный человек» пытается примириться с неизбежным исходом, когда «холодные волны» увлекут его «в безбрежный океан».

Сквозные мотивы формируют не только предметно-образную, но и языковую систему текста, которая становится основой его композиционно-речевой организации.

Условно в стихотворениях в прозе можно выделить два основных семантических поля, которые формируются ключевыми словами *жизнь* и *смерть* (находящиеся, как правило, на разных полюсах, они могут объединяться в сверхполе «бытия»).

Поля *жизнь* и *смерть* так или иначе отражены во всех тургеневских стихотворениях в прозе,

поэтому многообразны и конкретные воплощения этих абстрактных понятий; каждое поле состоит из нескольких лексико-семантических групп, принципы связи между которыми и формируют языковую картину мира миниатюр.

Поле *жизнь* включает слова различных лексико-семантических групп, внутри которых преобладает принцип антитезы:

- группа *возраст человека* представлена двумя полюсами — *молодость, свежесть* (чужие или уже прошедшие для лирического героя) и *старость* (настоящее лирического героя);
- группа *сообщество людей* выражена противопоставленными друг другу местоимениями *я — ты, вы, они, все*;
- группа *состояние человека* представлена антонимами, различающимися в зависимости от того, к кому — к «я» или к «не-я» — относятся характеристики.

Поле *смерть* неоднородно по своему составу. Вокруг ядерного элемента группируются несколько слов, формирующих центр: это связанные метонимическими отношениями с ключевым словом слова *могила, яма, вечная темнота, черепа, могильная плита*. Гораздо богаче периферия; она включает слова разнообразной семантики, дополнительные значения которых служат обозначением смерти, — от общелитературных символов женщины с косой, времени с песочными часами, «области невозвратных теней» до собственно авторских (*насекомое, безбрежный океан вечности, водопад, любовь как разрушение и смерть*).

Языковая картина мира не исчерпывается противостоянием полей *жизнь* и *смерть*; бытие у Тургенева не сводится только к пребыванию человека в мире — физическому и духовному. За пределами отдельной жизни лежит ещё одна сфера, представленная семантическими полями *вечность, безвременье* и включающая помимо таких лексико-семантических групп, как *жизнь* и *смерть*, также группы *бессмертие, ирреальное время*.

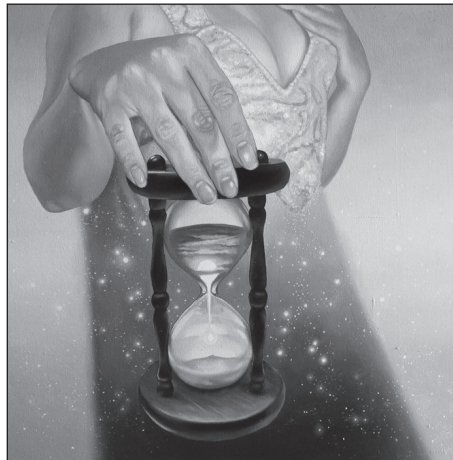
Ирреальное время — это изображение никогда не бывшего (сон, видения, легенды, мифы) или бывшего давно, то есть это ещё один способ отстранения лирического героя от трагических переживаний (а значит, и возможность включения произведений в прижизненные издания).

Краткие высказывания на отвлечённые темы также построены на антитезе. Творчество («Кубок»)

оказывается кубком, в котором художник подносит себе отраву: за звоном и созвучием слов, блеском и красотой образов и сравнений проглядывают непритворная грусть творца, его горестные и безотрадные чувства.

Антитеза у Тургенева может носить, так сказать, абсолютный характер и выражаться в структуре простого предложения с отрицанием; ср., например: *любовь — не деньги; святость — не человеческое дело*. Но возможен и другой принцип расположения текстовых антонимов, подчёркивающий сложность жизненных сплетений, — соотнесённость, перетекание одного в другое.

Наиболее парадоксальной с точки зрения текстовой системы синонимии — антонимии кажется миниатюра «Житейское правило». Жизнь воспринимается как совмещение несовместимого: залогом спокойствия названы *одиночество* и *равнодушие*, залогом счастья — *страдание*. *Счастье* и *страдание* в системе стихотворения воспринимаются едва ли не как синонимы, а *счастье* и *спокойствие* — как антонимы:



■ Лиза Рэй. Бесконечность

Хочешь быть спокойным? Знайся с людьми, но живи один, не предпринимай ничего и не жалея ни о чём.

Хочешь быть счастливым? Выучись сперва страдать.

Наиболее короткие стихотворения максимально близки к афоризмам, отличаясь от них тем, что при всей своей обобщённости не приобретают «самодовлеющий, сверхэмпирический и сверхэмоциональный смысл» [11].

В миниатюрах Тургенева лирические образы конкретны, настроения определённы. Стихотворения часто построены на парадоксальном восприятии «вечных истин» («Простота», «Любовь»), но, в отличие литературы рубежа XIX–XX вв., где за парадоксальной структурой афоризмов просматривается опровержение вечных законов бытия и в «игре противоположностей утрачиваются грани добра и зла, истины и лжи», в стихотворениях Тургенева вечные ценности остаются неизблемыми.

В чём же специфика миниатюр И. С. Тургенева? Прежде всего, вероятно, в том, что они представляют процесс обретения истины («Путь к любви»). Стихотворения часто построены как размышление, разговор с самим собой.

Выдавая своё присутствие в произведении, автор выводит его за пределы афористики.

«Я» лирического героя может быть выражено более или менее явно: это личные и/или притяжательные местоимения: *я, наше* («Фраза»); обращения («Простота»); повелительное наклонение (*но не забывай* — «Простота»); указание на источник информации, что отделяет повествователя от слушающих (*Все говорят* («Любовь»)). Усилению проникновенности, лиричности способствуют риторические вопросы и восклицания (*Чем я это заслужил? за что назад? я, именно я? Это несправедливо, несправедливо!* («Куропатки»)), драматизация повествования (например, в миниатюре «Попался под колесо» — диалог без авторских ремарок). Иногда изменение порядка слов.

Известны три миниатюры В. М. Гаршина: «Она была милая девушка...», «Юноша спросил у святого мудреца Джиафара...», «Когда он коснулся струн смычком...». Обратимся к способу создания лирической эмоции в произведении «Когда он коснулся струн смычком...».

Лиризм этого стихотворения выражен более явно прежде всего потому, что миниатюра построена как авторский монолог; субъект письма неоднократно заявляет о себе с помощью личных местоимений и непосредственно выражает свою позицию:

Когда он коснулся струн смычком, когда звуки виолончели вились, переплетались, росли и наполняли замершую залу, мне пришла в голову горькая и тяжёлая мысль.

Я думал: есть ли здесь, в этой зале, десять человек, которые помнят, ради чего они собрались сюда?

Иные пришли из тщеславия, другие — потому, что было неловко отказаться, третьи — послушать хорошей музыки.

Но немногие помнили умирающего юношу, ради которого всё это было устроено.

Эта мысль была горькая, и под страстные и печальные звуки мне представилась далёкая картина. Я видел слабо освещённую комнату, в углу её — постель, и на ней лежит в лихорадке больной. Огонь покрывает его исхудалое лицо, и прекрасные глаза горят больным пламенем.

Он смотрит в лицо другу. Тот сидит у изголовья. Он читает вслух книгу.

Иногда чтение прерывается: он смотрит своим добрым взглядом на бледное лицо.

Что он читает в нём? Смерть или надежду?

Виолончель смолкла... Бешеный плеск и вопль удовлетворённой толпы спугнули мечту...

Лексико-семантическая структура стихотворения строится на противопоставлении двух рядов

оценочных слов. Слова с отрицательной оценкой характеризуют равнодушных людей: *тщеславие, бешеный плеск и вопль удовлетворённой толпы*.

Словарное значение положительной оценки реализуют определения *хорошая* (музыка), *прекрасные* (глаза), *добрый* (взгляд).

Впечатление от «страстных и печальных звуков» хорошей музыки передано с помощью метафорических определений и градации: *звуки вились, переплетались, росли и наполняли залу*. Положительная экспрессия данного ряда противопоставлена другому — характеристике звуков толпы: *бешеный плеск и вопль*.

Звуковые образы соотносятся в тексте миниатюры со зрительными, прежде всего в описании умирающего юноши: *исхудалое лицо, глаза горят больным пламенем, бледное лицо*.

Отметим, что в описании умирающего нет деталей, которые вызывали бы отторжение, физиологическое неприятие, как в миниатюре «Юноша спросил у святого мудреца Джиафара...»: *грязный рукав, рубище, отвратительная язва, разгедаящая руку*. У юноши, сжигаемого лихорадкой, *прекрасные глаза*, и даже на пороге кончины он слушает, как друг читает ему книгу.

Интересно, что на небольшом пространстве миниатюры Гаршин использует два значения слова *читать*: прямое (*читает книгу*) и переносное (*Что он [друг] читает в нём [в лице умирающего]?*).

Оба значения с разных сторон характеризуют друга, который стремится хоть как-то облегчить страдания больного и который озабочен его судьбой. Сочувствие, сострадание сближают друга с лирическим героем и усиливают повышенную эмоциональность миниатюры.

Создание лиризма — функция не только лексико-семантической структуры текста. Такой композиционный приём, как повтор, в немалой степени способствует возникновению эмоциональной напряжённости. В миниатюре можно выделить несколько кольцевых повторов. Уже говорилось о внешнем кольце (описание начала игры на виолончели и её завершения), построенном на звуковой антитезе: *хорошая музыка — вопль толпы*. В самом тексте можно увидеть ещё несколько «колец», границы которых отмечены повторами. Рассуждения лирического героя о равнодушии толпы отграничены от остального текста — описания повторами *горькая мысль — мысль была горька*.

Интересна и структура обеих фраз: *пришла в голову... мысль; эта мысль была горька*. Субъект речи оказывается как бы объектом воздействия, мысль приходит помимо его воли, что свидетельствует о естественности его чувств и противопоставляется активности действий бездумной толпы (*они собрались... пришли... но немногие помнили умирающего юношу*). Эта активная конструкция

противопоставлена пассивной в описании умирающего юноши, ради которого всё это было *устроено*. Те, кто задумал благое дело, не названы в предложении, и их отсутствие подчёркивает преобладание толпы над людьми, которым не безразлична судьба умирающего (*я, друг*).

Кольцо-рассуждение сменяется кольцом-описанием, которое также использует тематические повторы как показатели границ: *мне представилась далёкая картина, я видел — спугнули мечту*. В центре описания — изображение больного, построенное на метафорах (*огонь покрывает, глаза горят*), оценочных определениях (*исхудалое лицо, прекрасные глаза*), эпитетах — олицетворениях (*больным пламенем*), семантических повторах (*огонь, горят, пламенем*), которые создают не только пластический образ больного, но и выражают авторское отношение, и *горькие мысли* воплощаются в горести чувств.

Самое узкое композиционное кольцо — точное повторение в соседних абзацах основы предложения. *Он смотрит...* Отметим, что в этих предложениях разные субъекты действия: больной юноша — его товарищ. То, что они смотрят друг на друга, создаёт ощущение замкнутого пространства и вызывает чувство безысходности.

Вторая и третья части отмечены контекстуальной неполнотой; опущенное сказуемое заменяется на письме тире, а в произношении паузой. Эти паузы подчёркивают отличие иных, других и выражают значение разнообразия типов, составляющих толпу, которых объединяют равнодушие и беспмятность. Паузы же в конце миниатюры, обозначенные многоточием, выражают позицию автора, создают ощущение временной протяжённости, когда, как в пьесах А. П. Чехова, продолжается скрытая от постороннего взгляда жизнь души.

Наряду с тире и многоточием, которые сигнализируют об определённой интонации, Гаршин использует риторические вопросы — традиционное средство нагнетания эмоций (*Я думал: есть ли здесь, в этой зале, десять человек, которые помнят, ради чего они собрались сюда?*). Искусственное членение предложения, вынесение за его границы прямых дополнений подчёркивает значимость противопоставления (*Смерть или надежду?*).

Итак, отталкиваясь от средств выражения лирической экспрессии в данной миниатюре, можно сделать вывод: хотя произведение посвящено конкретному жизненному факту, хотя в нём есть описания и рассуждения, что свойственно такому жанру, как очерк, всё же миниатюра насквозь пронизана лиризмом, это делает её близкой к стихотворениям в прозе.

И хотя прозаические миниатюры занимают в творчестве Гаршина не центральное место, они помогают понять характер мышления и способы его воплощения у поэта и прозаика, а вследствие небольшого объёма делают явными те средства

создания лирической экспрессии, которые использованы в более крупных произведениях писателя: «Четыре дня», «Красный цветок», «Ночь», «*Attalea princeps*» и другие.

Глава 3. СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ИННОКЕНТИЯ ФЁДОРОВИЧА АННЕНСКОГО

Писатели XIX в. в лице И. С. Тургенева представили необычный жанр, а писатели XX в. продолжили его.

Одним из первых авторов стихотворений в прозе в XX ст. стал Иннокентий Фёдорович Анненский. Мало известный при жизни, возвеличенный в сравнительно небольшом кругу «поэтов царскосельского значения», он был затем предан забвению. Даже широко бытовавшие строки из стихотворения «Среди миров, в мерцании светил...» публично объявлялись безымянными, — впрочем, и в этом отношении посмертная судьба наследия Анненского не является исключением [2]. В стихотворении «Памяти Иннокентия Анненского» Н. С. Гумилёв запечатлел его образ на фоне вечернего парка и назвал его «последним из царскосельских лебедей». Красивое определение прочно связывалось с именем поэта. Спору нет, город муз сыграл в жизни Анненского немалую роль: именно на то время, которое он провёл здесь, приходится высший взлёт его творчества. Но здесь же он пережил и тревоги, и потрясения. Помету «Царское Село» или буквы «Ц. С.» носит ряд его датированных стихотворений в прозе. Образы, связанные с этим городом, с его парками, вошли в стихотворения в прозе Анненского, но то не образы торжественного и радостного Царского Села, которые памятливы по стихам Пушкина, и не черты элегической величавости, отражённые поэзией Тютчева [1].

Образы царскосельских парков у Анненского не только элегичны, но и трагичны. Стихотворение «Раса. Статуя мира» завершается строками:

О, дайте вечность мне, — и вечность
я отдам
За равнодушие к обидам и годам.

Или стихотворение «Я на дне» о статуе Андромеды «с искалеченной белой рукой» и её обломке, упавшем в бассейн, где

Из тяжёлых стеклянных потёмок
Нет путей никому, никуда.

Страх жизни, как и страх смерти, чужд поэту, сколь некрасивой, безобразной, даже отталкивающей ни была бы действительность. Все его стихотворения в прозе проникнуты острым чувством беспокойства за всё живое, за всё сущее, глубоким осознанием неповторимости бытия и ответственности за всё окружающее и совершающееся, иначе — говоря, его же словами — «за всё, что не я». Это, думается, и определяет высокую актуальность

стихотворений в прозе Анненского в свете наших дней, когда всё трезво мыслящее человечество обьто той же тревогой [4].

Мир внешний и внутренний мир в стихотворениях в прозе Анненского неотделимы, один переходит в другой. И красота в окружающей природе не только радует, но и волнует и тревожит как напоминание о человеческой ответственности за чужие судьбы.

В коротком стихотворении в прозе «Мысли — иглы» — раздумье о той цене, которой куплена свежесть созерцания: «И узнаешь ли ты, что среди них были и мои, те самые, с которыми уходит теперь последняя кровь моего сердца, чтобы они создавали тебя, Неизвестный...»

Лирическое «я» у Анненского прежде всего естественно, просто, как бы полностью приближено к человеческому «я» автора, и этому соответствуют сдержанность тона при всей внутренней эмоциональности, отсутствие громких и вычурных слов, преобладание слов привычных, порою подчёркнутая разговорность и даже будничность речи и — что особенно важно — сосредоточенность на соотношении своего «я» с другими «не-я», особая чуткость поэта к «реальным воздействиям жизни». Основная черта творчества Анненского — так же, как и Блока, — великая человечность [5]. Здесь впору отметить и то общее, что объединяло Анненского с русскими поэтами начала века, но что у каждого из них выливалось в органически своеобразную форму. Стихотворения в прозе добились высокого совершенства в насыщении слова ёмким, глубоким, многообразным смыслом, идя путём намёков и недомолвок, пропусков каких-то звеньев логической цепи, говоря больше, чем если бы всё было обозначено точно, прямо, со всей определённой, иной раз оставляя читателя перед вопросом, допускающим не один ответ, заставляющим работать мысль и чувство [3].

Эти свойства стихотворений в прозе Иннокентия Анненского — огромная искренность, нравственная глубина и гражданственность, тревога за человека и за жизнь, отсутствие внешних эффектов — сделали его близким нашему времени. Его творения и сейчас остаются живыми, волнуя энергией мысли и чувства, впечатляя художественным совершенством, и без них нельзя представить русскую литературу всего XX ст.

Глава 4. СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ КАК ЭТАПЫ ЖИЗНИ КАЖДОГО ЧЕЛОВЕКА. ПЕРЕПЛЕТЕНИЕ ПРОЗЫ И ПОЭЗИИ

Композиторы использовали в качестве текстов не только собственно стихи, но и «Стихотворения в прозе» («Нимфы» А. С. Аренского, В. С. Калиникова; «Роза» И. Н. Горяиновой, Е. А. Греше-Соболевской; «Христос» И. Н. Горяиновой).

В представлении музыкантов и их слушателей, в представлении русской читающей публики и под-

текст, и интонационный строй «Стихотворений в прозе» связывался с образцами русской лирики.

«Стихотворения в прозе» встретили самый радостный приём и надолго остались в нашей литературе. Общее мнение взыскательной и пристальной читательской аудитории России выразил П. В. Анненков, назвавший «Стихотворения в прозе» тканью «из солнца, радуги, алмазов, женских слёз и благородной мужской мысли» [13].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итоги проведённого исследования убедительно доказали его актуальность и практическую значимость.

Проведённые исследования позволяют сделать следующие выводы.

На основании изученного материала следует отметить разнообразие стихотворений в прозе И. С. Тургенева, В. М. Гаршина и И. Ф. Анненского, сделавшее этот жанр близким нашему времени с помощью определённых свойств. Творения писателей остаются живыми и сейчас, без них нельзя представить русскую литературу XIX–XX ст.

Скудное количество материала подтверждает мысль о том, что стихотворения в прозе являются жанром до конца не изученным и требующим более глубокого исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анненский И. Ф.* Избранные произведения / сост., вступ. ст., коммент. А. В. Фёдорова. — Л.: Художественная литература, 1988.
2. *Воспоминания о серебряном веке* / сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. — М.: Республика, 1993.
3. *Ильин И. А.* Эссе о русской культуре. — СПб., 1997.
4. *Колобаева Л. А.* Проблема личности в литературе XX века. — М., 1984.
5. *Котельников В. А.* Литература 80–90-х годов // История русской литературы XIX века. — М., 1987.
6. *Поринец Ю. Ю.* Творческие письменные работы в методической системе Анненского И. Ф. // Литература в школе. — 2002. — № 3.
7. *Словарь литературоведческих терминов* / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. — М.: Просвещение, 1974.
8. *Тургенев И. С.* Записки охотника. Повести и рассказы. — М.: Художественная литература, 1979.
9. *Тургенев И. С.* Избранные произведения. — М.: Детская литература, 1967.
10. *Тургенев И. С.* Отцы и дети. Повести. Рассказы. — М.: Олимп; ООО «Издательство АСТ», 1997.
11. *Тургенев И. С.* Стихотворения в прозе / автор вступ. ст. и примеч. Л. Озеров; художник Ф. Константинов. — М.: Детская литература, 1990.
12. *Чалмаев В. А.* Анненский И. Ф. Жизнь и творчество // Литература в школе. — 2002. — № 3.
13. *Энциклопедия для детей.* Т. 9. Русская литература. Ч. 2. XX век / глав. ред. Аксёнова М. Д. — М.: Аванта+, 2000.