

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

С. А. КИБАЛЬНИК

РУССКАЯ
АНТОЛОГИЧЕСКАЯ
ПОЭЗИЯ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ
XIX века

Ответственный редактор
доктор филологических наук
П. Р. ЗАБОРОВ



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1990

В книге рассматривается история зарождения и расцвета популярного в пушкинскую эпоху жанра русской классической поэзии, ориентированного на античные традиции. На материале творчества таких поэтов, как К. Н. Батюшков, А. А. Дельвиг, Е. А. Баратынский, А. С. Пушкин и многие другие, показано приобщение русской лирики к античной, прежде всего древнегреческой, поэтической культуре. Вкратце представлена дальнейшая судьба антологического жанра, его трансформация в русской поэзии «серебряного века».

Рецензенты

В. М. МАРКОВИЧ, Е. В. СВЯСОВ

К $\frac{4603020101-625}{042(02)-90}$ 741-90(1)

© Издательство «Наука»,
1990 г.



*Моей матери
Лидии Минаевне Кибальник (Ворожейкиной)
посвящается эта книга*

ВВЕДЕНИЕ

Проблема рецепции античного наследия в классической русской поэзии имеет большое историко-литературное и теоретическое значение. Без всестороннего осмысления роли античных традиций нельзя в полной мере оценить национальное своеобразие русской поэзии, представить ее место в истории мировой культуры. Недаром еще В. Г. Белинский рассматривал античность как «всемирную мастерскую, через которую должна пройти всякая поэзия в мире, чтобы научиться быть изящною поэзиею», как «мировую студию мирового искусства».¹

Русская поэзия прошла через эту мастерскую главным образом в первую треть XIX в. Творческое соприкосновение русской поэзии с наследием античности в последнее время вызывает все больший интерес. В работах советских и зарубежных ученых — А. Н. Егунова, Л. И. Савельевой, В. Буша, М. Кажокниекс, Д. Шенк² и др. — намечены основные аспекты данной проблемы, однако не все они к настоящему

времени получили должное научное освещение. Относительно полно и детально изучены лишь русские переводы Гомера и античные мотивы в поэзии А. С. Пушкина. Последняя тема имела целую историю изучения — от брошюр С. И. Любомудрова и П. Н. Черняева³ до обстоятельных статей А. И. Малеина, И. И. Толстого, М. М. Покровского, Д. П. Якубовича, Ю. П. Суздальского, А. А. Тахо-Годи и др.⁴ Но и она не может быть решена в полной мере, не будучи поставлена в соответствующий историко-литературный контекст. Необходимость комплексного рассмотрения отдельных явлений использования художественного опыта античности русскими поэтами, таким образом, ощущается явственно.

В ряду этих отдельных явлений заметное место занимает русская антологическая поэзия. Она возникла в результате прямой ориентации на традиции античной поэзии, а именно поэзии древнегреческих антологий, и представляет собой, таким образом, одно из проявлений русского неоклассицизма. Помимо антологической эпиграммы и антологической миниатюры, основных жанрово-стилевых форм русской антологической поэзии, прямая ориентация на античные традиции отчетливо сказалась также на жанрах идиллии, эпопеи, гимна, дифирамба. Однако творчество в духе антологических эпиграмм древних имело наибольшее распространение в русской поэзии и оказало наиболее сильное влияние на ее общий характер. Между тем именно этот род поэзии едва ли не наименее изучен.

До последнего времени русская антологическая поэзия исследовалась в основном в монографических работах о творчестве отдельных поэтов.⁵ Исключение составлял лишь Пушкин. Антологические стихотворения поэта с давних пор рассматривались как в исследованиях об античности в творчестве Пушкина

вообще, так и в работах, посвященных отдельным его произведениям.⁶

Специальное изучение русской антологической поэзии началось сравнительно недавно. При этом в центре внимания исследователей по-прежнему оставался Пушкин. Антологическим стихотворениям его посвящены работы М. П. Алексеева, С. М. Бонди, В. А. Грехнева, А. Д. Григорьевой, М. Ф. Мурьянова, В. Б. Сандомирской, Р. Бёджи.⁷ Предметом исследования становилась также антологическая поэзия Г. Р. Державина, И. И. Дмитриева, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского, М. Ю. Лермонтова.⁸ Некоторые моменты истории русской антологической эпиграммы затронуты в кратком очерке И. И. Грибушина.⁹ В полном же объеме русская антологическая поэзия периода ее зарождения и расцвета до сих пор не рассматривалась.

В современной филологической практике понятие «антологическая поэзия» употребляется в двух значениях. Антологиями (буквально — «собрание цветов», «цветник») в древней Греции называли сборники мелких стихотворений, преимущественно эпиграмм, разных авторов. В соответствии с этим под антологической поэзией обыкновенно подразумевают прежде всего поэзию древнегреческих антологий, т. е. древнегреческую эпиграмматическую поэзию. Этим же термином принято обозначать и аналогичное явление в европейской культуре, стихи в духе Греческой Антологии.

Термин «антологическая поэзия» имеет и более широкое значение. Он используется также для обозначения поэзии в духе древних вообще, как синоним термина «подражания древним». Употребление слова «антологический» в широком значении — не редкость в современных исследованиях русской классической литературы. Но основным, безусловно, является его

узкое значение, т. е. «поэзия в духе древних антологий». Собственно антологическими уместно называть именно произведения малых стихотворных жанров, близкие по своему характеру к греческой эпиграмме. Именно в этом смысле антологическая поэзия и понимается в настоящей работе.

Задачей настоящей работы прежде всего является определение корпуса текстов русской антологической поэзии первой трети XIX в. В то время как поэзия многих других жанров издана отдельно, антологические стихи русских поэтов рассыпаны по персональным собраниям сочинений, старым журналам и альманахам, остаются в рукописях. Не до конца ясным остается и вопрос о том, какие тексты следует отнести к антологической поэзии, в чем существенные черты ее.

В центре нашего внимания поэты первого ряда, творчество которых наиболее показательное с точки зрения эволюции русской антологической поэзии и интересно в художественном отношении. Однако вкратце рассматриваются также произведения второстепенных и даже некоторых третьестепенных поэтов, особенно приверженных к этому роду поэтического творчества. Для выявления их был произведен отбор стихотворений по прижизненным сборникам и современным научным изданиям, осуществлен просмотр наиболее популярных журналов и альманахов 1820—1830-х годов. С наибольшей полнотой в работе представлены переводы русских поэтов первой трети XIX в. из Греческой Антологии. Они выявлены на основании следующих источников: «Систематический указатель книг и статей по греческой филологии, напечатанных в России с XVII столетия по 1892 год на русском и иностранном языках» П. Прозорова (СПб., 1892, № 1645—1667), картотеки А. Д. Умикян (Государственная Публичная библиотека) и Н. Н. Бахтина (Институт русской литера-

туры), а также специальная картотека переводов античной поэзии на русский язык, составленная Е. В. Свиясовым (ИРЛИ).¹⁰

Главная задача настоящей монографии состоит в создании целостной и достаточно детальной картины возникновения и эволюции русской антологической поэзии в первой трети XIX в. Анализ одного рода русской поэзии дает возможность затронуть и более общие вопросы о закономерностях ее развития, жанровой системе и художественных особенностях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 224.

² См.: *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л., 1964; *Савельева Л. И.* 1) Античность в русской поэзии конца XVIII—начала XIX века. Казань, 1980; 2) Античность в русской романтической поэзии. (Поэты пушкинского круга). Казань, 1986; *Busch W.* Horaz in Russland. München, 1964; *Schenk D.* Studien zur anakreontischen Ode in der russischen Literatur der Klassizismus und der Empfindsamkeit. Frankfurt a. M., 1972; *Kažoknieks M.* Studien zur Rezeption der Antike bei Russischen Dichtern zu Beginn des XIX Jahrhunderts (Slavistische Beiträge, Bd 35). München, 1968. Названные общие работы Л. И. Савельевой, к сожалению, распадаются на отдельные частные наблюдения, не создавая целостной картины. Подробнее см. в моей рецензии на первую из них: *Кибальник С. А.* Античность в русской поэзии конца XVIII—начала XIX века // Русская литература. 1982. № 1. С. 240—243.

³ См.: *Любомудров С.* 1) Античный мир в поэзии Пушкина. М., 1899; 2) Античные мотивы в поэзии Пушкина. 2-е изд. СПб., 1901; *Черняев П. Н.* А. С. Пушкин как любитель античного мира и переводчик древнеклассических поэтов. Казань, 1899.

⁴ См.: *Малеин А. И.* Пушкин и античный мир в лицейский период // *Гермес.* 1912. Т. 9, № 17. С. 437; № 18. С. 467—471; *Толстой И. И.* Пушкин и античность // *Ученые записки Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена.* Л., 1938. Т. 14. С. 71—85; *Покровский М. М.* Пушкин и античность // *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии.* Л., 1939. Вып. 4—5. С. 27—56; *Якубович Д. П.* Античность в творчестве Пушкина // Там же. М.; Л., 1941. Вып.

6. С. 92—159; *Суздальский Ю. П.* 1) Античный мир в изображении А. С. Пушкина // Страницы русской литературы середины XIX века. Сб. научных трудов. Л., 1974. С. 3—33; 2) А. С. Пушкин и античность. Автореф. канд. дис. Л., 1969. 20 с.; *Тахо-Годи А. А.* 1) Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь. М., 1968. Вып. 5. С. 102—120; 2) Жанров-стилевые типы пушкинской античности // Писатель и жизнь. М., 1971. Вып. 6. С. 180—200. Кроме того, многие работы посвящены частным аспектам этой темы.

⁵ См., например: *Томашевский Б. В.* 1) Пушкин. М.; Л., 1956—1961. Кн. 1, 2; 2) А. А. Дельвиг // *Дельвиг А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 5—58; *Фридман Н. В.* Поэзия Батюшкова. М., 1971.

⁶ См., например: *Гельд Г.* Пушкин и Афиней // Пушкин и его современники. Л., 1927. Вып. 31—32. С. 15—18; *Морозов П. О.* Эпиграмма Пушкина на перевод Илиады // Там же. СПб., 1910. Вып. 13. С. 13—17; *Гроссман Л.* Пушкин и Андре Шенье // *Гроссман Л.* От Пушкина до Блока. М., 1926. С. 15—52.

⁷ См.: *Алексеев М. П.* К источникам «Подражаний древним» // *Алексеев М. П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 393—400; Л., 1984. С. 403—410; *Бонди С. М.* Пушкин и русский гекзаметр // *Бонди С. М.* О Пушкине. Статьи и исследования. М., 1978. С. 310—372; *Грехнев В. А.* 1) «Анфологические эпиграммы» А. С. Пушкина // *Грехнев В. А.* Болдинская лирика Пушкина. Горький, 1979. С. 101—122; 2) В мире антологической пьесы // *Грехнев В. А.* Лирика Пушкина. О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 87—133; *Григорьева А. Д.* Язык лирики Пушкина 30-х годов // *Григорьева А. Д., Иванова Н. Н.* Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов. М., 1981. С. 120—171 (Глава «Опыты в антологическом роде»); *Мурьянов М. Ф.* 1) Пушкин и «Песнь песней» // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 47—65; 2) «В крови горит огонь желанья» (Опыт интерпретации антологической лирики) // Анализ литературного произведения. М.; Л., 1977. С. 173—211; *Сандомирская В. Б.* 1) Первый перевод из Андре Шенье // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7. С. 167—184; 2) Переводы и переложения Пушкина из Андре Шенье // Там же. Л., 1978. Т. 8. С. 90—106; 3) «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Там же. Л., 1979. Т. 9. С. 69—82; 4) Из истории пушкинского цикла «Подражания древним» (Пушкин и Батюшков) // Временник Пушкинской комиссии. 1975. Л., 1979. С. 15—30; *Burgi R.* 1) Pushkin and the Deipnosophists // Harvard Slavic Studies. Cambridge, 1954; 2) A history of the Russian hexameter. Connecticut, 1954.

⁸ См.: *Алексеев М. П.* Державин и сонеты Шекспира //

XVIII век. Л., 1975. Сб. 10. С. 226—235; Грибушин И. И. Антологические эпиграммы И. И. Дмитриева // Проблемы метода и жанра. Томск, 1977. Вып. 5. С. 16—20; Реморова Н. Б. Художественные произведения Гердера в чтении и переводах Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 168—208; Вацуро В. Э. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Русская литература. 1964. № 3. С. 46—50; Савельева Л. И. Античность в русской поэзии конца XVIII—начала XIX века. С. 76—81 (раздел «Батюшков»).

⁹ Грибушин И. И. Из истории русской антологической эпиграммы // Проблемы литературных жанров. Томск, 1975. С. 45—48.

¹⁰ Выражаю признательность Е. В. Свиясову за предоставление этой ценной картотеки в мое пользование.





Глава первая

НЕОКЛАССИЦИЗМ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ
КОНЦА XVIII—НАЧАЛА XIX в.

На пути к романтизму русские поэты в ряду других явлений предшествовавшей мировой литературы обратились к античной поэзии. При этом интерес к античной поэзии принял у них качественно иной, чем у классицистов, характер. Использование античных мифологических и реально-исторических образов и отдельных тем античной лирики, воспринятых через посредство французского и немецкого классицизма, постепенно сменилось непосредственной ориентацией на традиции античной поэзии, на самый дух античной культуры. Эту ориентацию на традиции античности в современном литературоведении принято называть неоклассицизмом.¹

Как существенный эстетический принцип русской культуры конца XVIII—начала XIX в. неоклассицизм проявился не только в литературе, но и в других видах искусства. В литературе же наиболее ярко он выразился в поэзии.²

Освоение античной, главным образом древнегреческой поэзии — Гомера, Феокрита, Антологии — вело к проникновению в русскую литературу элементов историзма. С течением времени в результате

этого явились на свет «русская Илиада»³ Н. И. Гнедича, идиллия в духе древних и антологическая поэзия. Исконно античные поэтические жанры постепенно освобождались от изменений, которые они претерпели под воздействием европейского классицизма, и возвращались к своим первоначальным формам. Помимо эпопеи, идиллии, антологической эпитафии этот процесс достаточно ярко проявился также в жанре гимна, дифирамба, отчасти элегии, оды и стихотворной трагедии. Античные образы, темы органично входят в оригинальные произведения русских поэтов. В то же время поэзия лирическая успешно решает задачу воссоздания — в тех формах, которые доступны лирике, — античного мира как такового. Аналогичные попытки в драматургии («Эдип в Афинах» (1804) и «Поликсена» (1809) В. А. Озерова, «Андромаха» (1809—1818) П. А. Катенина) этой задачи не решили, а проза даже и не бралась за нее: после сентиментально-риторической «Афинской жизни» (1791) Н. М. Карамзина вплоть до «Египетских ночей» (1835) и «Повести из римской жизни» (1836) А. С. Пушкина античная тема в ней по существу не ставилась.

Это явление следует соотносить с процессом становления историзма в русской литературе. В то время как в прозе и драматургии принцип историзма утверждается лишь в конце 1820-х—начале 1830-х годов, в лирике это происходит гораздо раньше. Причина заключена в самой природе лирической поэзии, содержание которой «ограничивается той или иной определенной стороной или, во всяком случае, не может достигнуть отчетливой полноты и раскрытия, которые должны иметься у эпоса, чтобы он выполнил свою задачу».⁴ В отличие от эпоса и драмы, изображающих действительность путем ее самородного развития, лирика представляет собой целостное, неразложимое

на картины и сюжеты проявление самого духа народной жизни. Вот почему лирическому поэту гораздо легче остаться верным историческому принципу, хотя лишь в эпосе и драме этот принцип способен выразиться наиболее полным образом.

Историзм в лирике существенно отличается по формам проявления от историзма в эпосе и драме. В силу определенной отвлеченности содержания лирического произведения в нем, как правило, воссоздаются не какие-то конкретные моменты исторического развития народов, а лишь обобщенное эмоциональное содержание целых эпох в развитии мировой культуры: «дух» древней Греции, рыцарского средневековья, древней Руси. При этом прошлое обыкновенно смыкается с современностью, существуя лишь как дополнительный план или элемент формы. Элементы формы в лирике по сравнению с эпосом и драмой обладают большей содержательной значимостью, и вследствие этого функцию воссоздания колорита иной эпохи, иной народности в значительной степени берут на себя именно они. Так, подлинное подражание древним в лирике — это часто подражание древним в формах самих древних.

1

У истоков европейского неоклассицизма стоял И.-И. Винкельман. Принцип подражания древним был для него универсальным способом построения нового искусства. «Единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, даже неподражаемыми, — писал он, — это подражание древним». Однако, по Винкельману, подражание должно быть не рабским, а творческим, — таким, чтобы древние образцы в новом творении воспроизводили «новую натуру».⁵

За отношение к древним как к «живым образцам», за необходимость взглянуть на греческое искусство

«глазами грека» выступил И. -Г. Гердер. Для поэта, писал он, весьма важно «умение на известное время проникать в душу каждого писателя как в собственный дом, свободно и с толком пользуясь всей его домашней утварью, переселяться во все эпохи и в разнообразнейшие мыслительные системы, сохраняя, однако, возможность выбираться оттуда и оставаться наедине с своими собственными мыслями». ⁶ |

В противоположность классицистам, ориентировавшимся в основном на древнеримское искусство, представители нового направления объявили это искусство подражательным. «Статуя древнеримской работы, — писал, например, Винкельман, — будет всегда иметь такое же отношение к своему первообразу, какое Вергилиева Дидона, окруженная своей свитой, сравниваемая с Дианой среди ее Ореад, имеет к Навзикае Гомера, которой Вергилий старался подражать». ⁷ Неоклассицизм был прежде всего филэллинизмом. «Пусть всякий по-своему будет греком, — писал по этому поводу И.-В. Гете, — но пусть он им будет!». ⁸

Идея оригинального творчества в духе древних, ставшая одной из центральных идей европейской эстетики второй половины XVIII в., послужила основой для возникновения неоклассической поэзии. В Германии на смену анакреонтикам Глейму, Гагедорну, Уцу, Гёцу и Якоби, одической поэзии Рамлера и Клопштока, воспроизводивших особенности античной метрики и строфики, приходят Шиллер и Гете, создающие ряд антологических циклов, Гердер со своими «Цветами из Греческой Антологии», Гёльдерлин с «Гиперионом». «Изображение современности классическими художественными средствами, как бы озаренными светом античной поэзии», ⁹ становится одним из центральных принципов этой новой поэзии.

Во Франции этот принцип выдвинул Андре Шенье.

В своих подражаниях греческой поэзии Шенье стремился так усвоить ее образы, чтобы сделаться «способным видеть, чувствовать, мыслить, воображать как древний».¹⁰ В поэме «Творчество» он призывал:

Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques,
Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.¹¹

Несколько позднее аналогичные процессы происходят в русской эстетике и литературе. Увлечение древностью, и прежде всего Грецией, в России имело, кроме того, особую политическую и культурную ориентацию, оно было связано с так называемым греческим проектом, проектом освобождения Греции от турецкого ига и превращения России в новую Элладу.¹² М. Н. Муравьев, выражая надежды своего времени, писал о том, что Россия «займет когда-нибудь сияние древней Греции».¹³ Только в годы царствования Екатерины II, учредившей особое «Общество, коего предмет есть пе щися о преложении знаменитых древних и новых писателей на язык российский», было осуществлено более 120 переводов произведений античных, преимущественно древнегреческих, писателей.¹⁴

С развитием сентиментализма в русской литературе это увлечение древностью не только не пошло на спад, но, напротив, усилилось. Н. М. Карамзин в «Афинской жизни» писал об этом так: «Греки! Греки! Кто вас не любит? Кто с холодным сердцем может вообразить себе прекрасную картину древних Афин? Кто не скажет иногда со вздохом: „для чего я не современник Платонов?“». Идеализируя античность как царство первобытной простоты и природной естественности, искусств и наслаждений, Карамзин восклицал: «Смейтесь, друзья мои! но я отдал бы с радостью любимый темный фрак за какой-нибудь греческий хитон».¹⁵ В этом увлечении античностью

проявилось уже и стремление освободить ее от современных, главным образом французских наслоений. Так, М. Н. Муравьев в предисловии к своей трагедии «Дидона» писал: «Я не хочу видеть Дидоны в убранстве, данном ей Ле Франом, для того, что я видел ее в одеяниях прекрасных и естественных, в которые облек ее Вергилий или, лучше, природа».¹⁶

2

Что касается собственно поэзии, то первоначально это увлечение античностью выразилось в насыщении произведений мифологическими и реально-историческими образами древнегреческих и римских богов и героев, в большом распространении античных сюжетов. При этом, однако, использование античных образов и сюжетов в течение долгого времени имело чисто аллегорический смысл и восходило не столько к античной традиции, сколько к традиции французского и немецкого классицизма;

Впрочем, в русской лирике XVIII в. были и жанры, несколько отчетливее ориентированные на античную традицию. Это так называемые пиндарическая, сапфическая и анакреонтическая оды. Они предполагали воссоздание определенного комплекса поэтических тем и мотивов, устойчиво связанных с Пиндаром, Сапфо и Анакреоном. Пиндарическая ода была ориентирована на пифийские оды Пиндара, сапфическая — на знаменитую вторую оду и гимн Афродите Сапфо, в анакреонтической оде воссоздавались темы и мотивы, связанные со всем сборником анакреонтейи.¹⁷

Жанры эти не предусматривали какого-либо воссоздания духа и колорита древнегреческой поэзии. Единственное, что сохранялось от образца, — это строфа в сапфической оде и иногда соответствующий оригиналу размер в анакреонтической. В последней четверти

XVIII в. обращение к этим жанрам стало особенно широко распространенным явлением. Весьма популярной была анакреонтическая ода. Трудно назвать такого поэта, который в то время не пробовал бы пера в этом жанре. Н. А. Львов осуществляет перевод — он пользовался подстрочным переложением с древнегреческого языка — всего сборника анакреонтей и издает его с параллельным древнегреческим текстом, примечаниями и подробным жизнеописанием Анакреона Тийского.¹⁸ Г. Р. Державин пишет анакреонтические песни, изданные отдельным сборником в 1804 г.

По мнению Г. А. Гуковского, анакреонтическая поэзия была областью, обособленной от «легкой поэзии». «Легкая, по преимуществу любовная поэзия, — писал исследователь, — не сливаясь в России с поэзией собственно анакреонтической, приютилась в песнях, идиллиях, отчасти эклогах, мадригалах и т. п.»¹⁹ Однако по тематике и поэтическому языку русская анакреонтика вполне укладывается в систему «легкой поэзии». Это хорошо чувствовали современники. Вот как, например, определял слово «анакреонтический» Н. Ф. Остолопов в своем «Словаре древней и новой поэзии»: «Слово, означающее, что сочинение написано во вкусе и слогом греческого поэта Анакреона. Краткость, приятность и некоторая небрежность суть правила анакреонтической поэзии, а содержанием ее должны быть любовь и веселость, иногда и нравоучение, но прикрываемое любовью и веселостью».²⁰ Таким образом, соотносимость с античностью отнюдь не является внутренним эстетическим моментом анакреонтики, как и вообще всей «легкой поэзии». Элементы древности входят в нее как бы в «снятом» виде, как элементы общего фонда мировой поэзии.

Впрочем, определенная ориентация на античную поэзию в анакреонтике есть. Так, например, «Анакреонтические песни» Г. Р. Державина включают в себя

как оригинальные стихотворения, так и подражания Анакреону, Сапфо, Греческой Антологии. Однако «греческая мантия» Анакреона была у Державина чистой условностью, приметы античного мира смешивались с современностью. Образ Анакреона был всего лишь ипостасью лирического героя. Наряду с античным пантеоном Державин совершенно сознательно использует образы славянских богов. В предисловии к сборнику он писал: «Должен предупредить, что инде упомянуты мною в них славянские божества вместо иностранных, для примечания, что можем и своею митологиєю украшать нашу поэию».²¹

С конца XVIII в. к анакреонтической традиции присоединяется традиция русского гораццианства с его идеалами покоя, умеренности и сельского уединения. В. В. Капнист, готовивший вначале к изданию отдельную книгу собственных переводов из Горация, затем помещает некоторые из них в собрании своих сочинений под общим заглавием «Оды гораццианские и анакреонтические».²² Гораццианские мотивы отразились и в «Анакреонтических песнях» Державина, а в 1800—1810-е годы он много переводит Горация, свободно перелагает его, использует его образы.²³

Русская гораццианская поэзия начала XIX в. так же принципиально антиисторична, как и анакреонтика. В предисловии к неосуществленному сборнику подражаний Горацию Капнист писал: «Я старался мысли и картины Горация, всем временам и народам свойственные, сохранить в точности; те же, которые относились особенно к римским или греческим эпохам, басням, обычаям и прочее, заменял я приличными нашему времени соотношениями. Такими и подобными сим заменениями перенося Горация в наш век и круг, старался я заставить его изъясняться так, как предполагал, что мог бы он изъясняться, будучи современником и соотечественником нашим».²⁴ В значительной

своей части — особенно в карамзинской традиции — Гораций был интерпретирован русскими поэтами в духе «легкой поэзии».

Установка на модернизацию и русификацию античной поэзии в русском горадианстве отнюдь не была каким-то художественным просчетом. Она была обусловлена актуальностью жизненной философии этого «веселого любомудра», как называл Горация Капнист.²⁵ Идеалы независимости и внутренней свободы, утверждение которых составляет главную тему поэзии Горация, оказались необыкновенно созвучными настроениям русского дворянства начала XIX в. Горация воспринимали как современного русского поэта. Конечно, при этом терялись исторические и национальные особенности его поэзии, терялся подлинный дух Горация. Однако это не помешало русским поэтам создать значительные эстетические ценности, какими являются горадианские стихи Державина, Карамзина, Батюшкова, молодого Пушкина и поэтов пушкинской плеяды.²⁶

Русское горадианство, как и анакреонтика, в значительной своей части включалось в «легкую поэзию». Точно так же в духе «легкой поэзии» в 1800—1810-е годы были восприняты Тибулл и другие римские элегики. Для «легкой поэзии» (даже и не имеющей античных источников) чрезвычайно характерно использование античной поэтической номенклатуры. В этом русская поэзия следовала за своим образцом — французской *poésie fugitive*. Корифеи французской «легкой поэзии» Парни, Грессе, Мильвуа,²⁷ пользовавшиеся в России большой известностью, весьма обильно уснащали свои стихи мифологическими картинками и уподоблениями. В русской традиции школу «легкой поэзии», начиная с М. Н. Муравьева, проходили многие, и она несомненно сыграла свою роль в становлении поэзии в «древнем роде».²⁸ Как во Франции

сразу после Парни явился Шенье, так и русские поэты начиная с Батюшкова, пройдя школу «легкой поэзии», обращались к творчеству «в духе древних».

Лишь одну из сторон античности, хотя и необычайно важную, воссоздавала традиция истолкования ее в духе республиканского героизма, ярко проявившаяся в «Подражаниях древним греческим и латинским стихотворцам» А. Ф. Мерзлякова, сатирах М. В. Милонова, вольнолюбивой лирике поэтов-радищевцев, декабристов и Пушкина («Вольность», «Кинжал»). Дело здесь в том, что такое восприятие античности восходило не столько к самой античной поэзии, сколько к просветительской философии и вольнолюбивой поэзии XVIII в. Античность в поэзии этого рода была не предметом художественного воссоздания (разумеется, условного и абстрактного, как это свойственно лирике), а рационалистическим идеалом, противопоставленным современности. Установки на воссоздание духа античной лирики в этой «высокой» гражданской поэзии, как правило, не было. Не случайно, даже зная древнегреческий язык, представители этой традиции предпочитали обращаться к новейшим переводам на европейские языки, как это делал, например, Мерзляков.

Это была, безусловно, классицистическая традиция, и характерно, что из русских поэтов 1800—1810-х годов мало кто мог остаться в ее пределах. Так, например, тот же Мерзляков, первоначально бывший представителем этой традиции, с середины 1800-х годов начинает предъясвлять к своим переводам требование этнографической точности.²⁹

Чрезвычайно распространено было и восприятие античной поэзии как поэзии народной, связанное уже с романтическими веяниями и прежде всего с идеями Гердера о народности античной литературы. Фольклорные интерпретации древнегреческой поэзии в это

время осуществляют Капнист, Мерзляков, Востоков. Представлениями о фольклорной природе древнегреческой поэзии вызваны и протесты Капниста против употребления гекзаметра в русских переводах Гомера,³⁰ и его собственные попытки переводить «Илиаду» былинным стихом. В фольклорном ключе выдержаны «Подражание Катуллу» и некоторые переводы из Антологии, осуществленные Востоковым, переложения Мерзляковым идиллий Феокрита.

В поэзии этого направления установка на воссоздание подлинного духа античной поэзии, в сущности, была. Однако представления о том, в чем заключался этот дух, были слишком односторонними. Памятником одной из этих творческих неудач является пародия Гнедича «Новости» (1815—1816) на статью Капниста «Краткое разыскание о гиперборейцах и коренном российском стихосложении»:³¹

Гиперборейцы мы, — нас кто умнее в мире!..
Пиндар учился петь у русских ямщиков!..
Гомер дикарь, и груб размер его стихов.
И нам ли подражать их лирам, петь их складом?..
У русских балалайка есть!..
И русские должны, их рода помня честь,
Под балалайки петь гиперборейским ладом!³²

Впоследствии Белинский писал о странном обычае переводить Гомера «слогом русской сказки об Емеледурачке».³³

3

Наиболее яркое теоретическое обоснование русский неоклассицизм нашел в критических выступлениях И. М. Муравьева-Апостола, С. С. Уварова и Н. И. Гнедича. В своих «Письмах из Москвы в Нижний Новгород» И. М. Муравьев-Апостол настаивал на том, что «ни одна из новейших литератур не усовершенство-

валась (<..> от подражания новейшим же: все они, без изъятия, почерпнули красоты свои в единственном и неиссякаемом источнике всего изящного — у греков и римлян». ³⁴ С. С. Уваров считал даже «точное познание красот древней словесности и языков классических» единственным средством возродить русскую словесность, отягощенную «тяжелыми цепями французского вкуса». ³⁵ При этом образцы древних литератур из абсолютной и обязательной нормы прекрасного, как они понимались в системе классицизма, превращаются теперь в памятники определенного национального и исторического происхождения. Принцип творческого подражания древним Н. И. Гнедич объявлял единственным способом построения нового искусства: «Как древняя, так и новая словесность подчинены одному и тому же закону вкуса; и новая, признавая соперницу превосходнейшею, должна избирать ее образцом единства, истины, силы и простоты, а особливо в поэзии; ибо в поэзии греков никто превзойти не может». ³⁶

Филэллинистическая направленность русского неоклассицизма находила свое обоснование в теории происхождения русского языка от древнегреческого. «Не нужно, я думаю, говорить, чем языку греческому обязан и наш славенский, который, образуясь по его формам, занимая свойства его, своим сладкоречием, силою и свободою словотечения, сим первым достоинством языков классических, сделался превосходнейшим языком между живыми», — утверждал в своем «Рассуждении» Гнедич. ³⁷

Представители нового, «исторического» направления в освоении античной поэзии резко критиковали классицистов за модернизацию и русификацию. «Мы, с образом мыслей, нам свойственным, судим народ, имевший другой образ мыслей, подчиняем его обязанностям и условиям, какие общество налагает

на нас. Забывая даже различие религии, а с нею и нравственности, мы заключаем, что справедливое и несправедливое, нежное и суровое, пристойное и непристойное наше, сегодняшнее, было таким и за три тысячи лет», — писал Гнедич в предисловии к своему переводу «Илиады». Он протестовал против классического подхода к переводу античных поэтов: «Надобно подлинник приравливать к стране и веку, в котором пишут; *adapter (l'original) au pays et au siècle, où l' on écrit*. Так некогда думали во Франции, в Англии; так еще многие не перестали думать в России; у нас еще господствуют те односторонние литературные суждения, которые достались нам в наследство от покойных аббатов».³⁸

Выступая с позиций исторического своеобразия каждой национальной культуры, представители этого направления критиковали фольклорные интерпретации античности. Так, тот же Гнедич замечал относительно одного стиха в переводе Мерзляковым идиллии Феокрита «Циклоп» — «От горести вянет лицо и кудри не вьются!»: «Стих сей, незнакомый Феокриту, знаком каждому русскому, он из песни».³⁹ По Гнедичу, для того чтобы наслаждаться древней поэзией, «нужны предуготовительные познания».⁴⁰ Сведения этого рода и содержат его «Предисловие» к переводу «Илиады» и статья «О тактике ахейн и троян»,⁴¹ мыслившаяся как часть комментария к поэме.

Вожди нового направления Гнедич и Уваров выступили строгими систематиками. Вместо условных эквивалентов античных поэтических форм они предлагали ввести подлинные античные размеры, белый стих, архаизмы в языке и стиле. Именно в этом смысле известных полемик вокруг гекзаметра и белого стиха.⁴² Гнедич сам претерпел в работе над переводом «Илиады» сложную и мучительную эволюцию от александрийского стиха к гекзаметру.⁴³

Формы античной поэзии, имитация языка и стиля были призваны воссоздать дух древней Эллады. Задача воссоздания лишь духа эпохи — этого знаменитого гердеровского *Zeitgeist* — вполне естественна для лирики, средствами которой конструирование все-сторонней картины бытия народа невозможно. Представление же о духе древних сложилось у нас под воздействием эстетических концепций античной культуры, почерпнутых у Винкельмана, Гердера, Шиллера, Шеллинга. Первобытная простота и природная естественность, пластицизм и гармония, языческий характер и простодушное бесстыдство — всё это русские поэты старались воплотить в своих подражаниях древнегреческой поэзии. Каждый из них, по существу, пытался выразить «общую идею» античности. Позднее это стремление было замечательно тонко сформулировано А. Н. Майковым:

Довольствуюся я, как славянин прямой,
Идеей общею в науке Винкельмана.
Какое дело мне до точности годов,
До верности имен! .⁴⁴

В русской поэзии XVIII в. подражание было лишь способом свободного воспроизведения оригинала. В последней трети XVIII в. появляется множество подражаний отдельным античным поэтам: Сапфо, Анакреону, Горацию и т. п. По образцу французских *imitations des anciens* постепенно образуется своеобразная поэтическая форма — подражания древним вообще. Первая книга с таким заглавием объединяла просто ряд вольных переводов и вариаций на темы отдельных древнегреческих и латинских поэтов.⁴⁵ Однако со временем возникают и постепенно получают значительное распространение стихи «в духе древних» вообще. Таковы «Подражания древним» Батюшкова (1821) и Пушкина (1835). Наряду

с элегиями и посланиями произведения этого рода составляли особый раздел в некоторых изданиях стихотворений 1810—1820-х годов.⁴⁶ Они стали основной жанрово-стилистической формой поэзии неоклассицизма.

4

Свои истоки русский неоклассицизм берет еще в львовском кружке, члены которого — Н. А. Львов, Г. Р. Державин, В. В. Капнист и М. Н. Муравьев — начинают испытывать повышенный интерес к античной поэзии. Качественно новый характер этот интерес получает у М. Н. Муравьева. В муравьевском кружке зарождаются неоклассические интересы Батюшкова и Гнедича, утвердившиеся затем, как и интересы Озерова, в кружке А. Н. Оленина.

Существенное отличие неоклассицизма от классицистической традиции в освоении античности заключается в установке на воссоздание подлинного духа и форм древней поэзии. Переходным в этом отношении было творчество Державина. «Античность в творчестве Державина, — отмечает А. А. Тахо-Годи, — с одной стороны, еще связана с традициями классики, а с другой — уже полна нового, свободного индивидуального духа, характерного для новой поэзии XIX века».⁴⁷ Поэт не ставил перед собой задачи воссоздания форм античной поэзии, и тем не менее, по точному определению Белинского, в его анакреонтических одах «проблескивают черты художественного резца древности».⁴⁸ Эти черты и стали той основой, на которой в поэзии последующего времени развилось то, что мы называем «духом древних».

На пути русских поэтов к открытию подлинной античности были и предвосхищения. Таким предвосхищением, на наш взгляд, стали несколько стихотво-

рений М. Н. Муравьева 1777—1780 гг., в которых призыв Шенье: «И мысли новые в античных строках выльем»⁴⁹ — в сущности, оказался реализованным. В отличие от Шенье Муравьев шел к этому не только через образы, но и через формы античной поэзии.

После Тредиаковского именно Муравьев впервые обратился к гекзаметру. Задолго до Гнедича он дал первый опыт перевода «Илиады» гекзаметром.⁵⁰ Ему же принадлежит набросок гекзаметрического перевода начальных строк первой эклоги Вергилиевых «Буколик» «Мелибей и Титир».⁵¹ По мнению Л. И. Кулаковой, в атмосферу античной поэзии вводит и гекзаметр оригинальной идиллии Муравьева «Роща» (1777). «Уважение к труду, — полагает исследовательница, — связывало „Рощу“ с „Трудами и днями“ Гесиода, „Георгиками“ Вергилия».⁵²

На наш взгляд, стихотворение это связано не столько с «Георгиками» (земледельческая тема в нем носит эпизодический характер), сколько с «Буколиками». В «Роще» своеобразно переплетены сентиментальное восхищение природой с антично-идиллическим растворением в ней, реальные явления природы — с их мифологическими олицетворениями:

Ах! я видел мгновенье, в которо заря выходила.

Прелестьми юной бессмертной чувства мои обновлены...⁵³

Стихотворение это стало одним из первых в русской поэзии образцом идиллии «в духе древних». Применение гекзаметра не к античной, а к современной пейзажно-философской лирике, как отмечал А. Н. Егунов, было новаторством.⁵⁴ Муравьев в «Роще» прокладывает дорогу новому поколению поэтов: Гнедичу, Жуковскому, Дельвигу.⁵⁵ Таким же предтечей он стал и в малых жанрах лирики, создав форму антологического «фрагмента». Интерес Муравьева к античной поэзии получает уже качественно

инное выражение. Он порождает органическое стремление поэта к ее пластике и гармонии.

Сходной была роль А. Н. Радищева. Его немногочисленные, но необыкновенно удачные опыты в этом направлении были связаны, как и у Муравьева, с попытками возрождения форм античной поэзии. В «Осьмнадцатом столетии» (1801) Радищев впервые после Третьяковского употребил элегический дистих. Стихотворение это кажется необычным на фоне лирики того времени.⁵⁶ Однако если расширить угол зрения, то становится понятно, что оно выдержано не столько в русской, сколько в античной поэтической традиции. Образ кораблекрушения — аллегория крушения просветительских надежд:

И сокрушил наконец корабль, надежды несущий,
Пристани близок уже, в водоворот поглощен,
Счастье и добродетель пожрал омут ярый,
Зри, всплывают еще страшны обломки в струе... —

восходит к оде Горация, обращенной к Республике (кн. 1, ода 14), в которой государство, раздираемое гражданскими войнами, изображается в образе корабля, потерявшего управление в бурю. Стихотворение написано в манере гораццианской оды, строящейся на чередовании «картин» и «рассуждений», хотя имеет точки соприкосновения и с античной элегией:

Урна временем часы изливает каплям подобно:
Капли в ручьи собрались; в реки ручьи возросли
И на дальнейшем берегу изливают пенистые волны
Вечности в море; а там нет ни предел, ни берегов;
Не возвышался там остров, ни дна там лот не находит;
Веки в него протекли, в нем исчезает их след.
Но знаменито вовеки своею кровавой струею
С звуками грома течет наше столетье туда...⁵⁷

Применение античного элегического дистиха к современной социально-философской теме в «Осьмнад-

цатом столетии» было еще одним смелым новшеством в освоении античного наследия.

В «Осьмнадцатом столетии», как и в «Сафических строфах» Радищева, восходящих к 15-му эподу Горация, как и в «Роше» Муравьева, не случайно употреблен и белый стих — другая отличительная особенность античной поэзии. Вслед за Радищевым белым стихом стал писать и Востоков. Последний, кроме того, удачно воспроизводил античные лирические размеры. По словам Кюхельбекера, «Востоков изданием своих „Опытов лирической поэзии“ изумил, можно даже сказать привел в смущение, публику: в сей книге увидели многие оды Горациевы, переведенные мерою подлинных стихов латинских. Он показал образцы стихов сафического, алцейского, элегического».⁵⁸ Кроме названных Кюхельбекером у Востокова находим и другие древние размеры: ферекратов, гликонеев, асклепиадов. В своих гораццианских одах Востоков воспроизводил «определенный порядок и количество слогов», свойственные античным лирическим размерам.⁵⁹

Вначале Востоков был прилежным учеником Державина, в том числе и в плане воссоздания античности. В манере последнего написаны «Цирцея. Седьмая кантата Ж.-Б. Руссо», «Тленность», «Шишак. Идиллия. (Подражание)», «Парнас, или Гора изящности», «К Теону». Картина зари в стихотворении Востокова «Парнас, или Гора изящности»:

Огнекрылаты кони Феба
Спустились в западны моря;
С сафиром голубого неба
Слилася алая заря.
Прострясь холодными крылами,
Уснули ветры над валами;
Один в кустах Зефир не спит⁶⁰ —

словно взята из анакреонтической оды Державина.

Смена манеры подражания древним произошла одновременно со сменой ориентации. Так, первое из стихотворений Востокова, писанное античным размером — сапфической строфой («Видение в майскую ночь»):

Майска тиха ночь разливала сумрак.
Голос птиц умолк, ветерок прохладный
Веял, златом звезд испещрялось небо,
Рощи дремали⁶¹ —

связано уже с «Сапфическими строфами» Радищева:

Ночь была прохладная, светло в небе
Звезды блещут, тихо источник льется,
Ветры нежно веют, шумят листьями
Тополы белы.⁶²

Что дало Востокову применение античных размеров, как известно в общем неприветливо встреченное современниками?⁶³ Поэт так разъяснял принципы, которыми руководствовался при переводе античных поэтов: «Он (т. е. сам Востоков. — С. К.) переводил Горация не как мастер, а как ученик. Не имел иного руководителя, кроме некоторых книг, придерживался он, может быть, слишком рабски подлинника своего, в вещах побочных — в механизме стихов. Оттого-то сие наблюдение размеров, оттого-то сии из одного стиха в другой переносы речей, которые сами по себе редко красоту составляют, но переводчику казались нужными, чтоб точнее изобразить форму оригинала».⁶⁴

Неудивительно, что новаторство Востокова не было сразу принято. Классическая традиция в переводческом деле предусматривала трансформацию оригинала в духе современности. Так, даже Жуковский полагал ненужным сохранение духа времени при переводе античных поэтов. Об оде К. Рамлера он замечал: «Совершенное подражание Горацию! Не

слишком ли рабское? То, что прилично Горацию, прилично ли нашему времени? Дух поэта и дух его времени!». ⁶⁵

Для Востокова не имело значения, «прилично» ли то, что он находил у Горация, «нашему времени». Ему важно было не столько выразить себя, сколько сохранить Горация. Переводы Востокова, выполненные в традиционной манере, немногим отличаются от подражаний Горацию Капниста. Совсем другое дело — его переводы «размером подлинника», например «Похвала Вакху»:

В стремнинах дальных (веру дадите мне!)
Я видел Вакха, песноучителя
Дриад и нимф, и козлоногих
Сатиров, внемлющих ухом острым. . . ⁶⁶

Метрическая точность и филологический подход к языку перевода позволили Востокову воссоздать специфический напряженный стиль Горация. Разрушению абстрактного, внеисторического понимания античности способствовали и примечания Востокова к его переводам.

«Исполненный духом древних» — эта характеристика Востокова, данная ему Жуковским, ⁶⁷ очень точна. Элементы древности, взятые уже в ином качестве — как исторически конкретные и точные, объединяются в лирике Востокова в некую систему, которую мы и воспринимаем как «дух древних».

Дело утверждения в русской поэзии античных размеров продолжил Н. И. Гнедич. «Гнедич, — писал Кюхельбекер, — вводит у нас героические стихи древних; сия новизна соделает Илиаду его достопамятною эпохой нашей словесности и будет торжеством хорошего вкуса над предубеждениями». ⁶⁸ «Русская Илиада» Гнедича стала замечательным примером исторического подхода к эпосе древних. «Гнедич, — по сло-

вам Пушкина, — освободил музу Гомера от звонких уз французского стихосложения». ⁶⁹ Аналогичную реформу он произвел и в жанре идиллии («Сиракузянки»). ⁷⁰ Выход в 1829 г. из печати «Илиады Гомера, переведенной Н. Гнедичем», стал торжеством неоклассицизма в эпической поэзии. Однако гораздо раньше — даже по сравнению с появлением в печати первых отрывков этого перевода — неоклассицизм проявился в лирике Муравьева, Радищева и Востокова.

5

В отличие от Востокова и Гнедича Батюшков не пользовался формами античной поэзии, а воссоздавал свою античность с помощью условных форм рифмованного шестистопного ямба, иногда перемежаемого четырехстопным. Однако и в иных, современных ему формах поэзии Батюшков умел передать внутренние, существенные стороны античной лирики. Это и имел в виду Белинский, когда писал о том, что «муза Батюшкова была сродни древней музе (< . . . > До Пушкина не было у нас ни одного поэта с таким классическим тактом, с такою пластическою образностию в выражении, с такою скульптурною музыкальностию (< . . . > как Батюшков». ⁷¹

Трудно полностью согласиться с Ю. М. Лотманом, сближающим Батюшкова с традицией классицизма и противопоставляющим его Мерзлякову, Востокову и Гнедичу: «В отличие от классицистов Батюшков не считает свой поэтический мир пиров и изящных наслаждений ни нормативным (то есть общеобязательным, истинным для всех людей, как мир идей классицистов), ни реальным (в том смысле, как это слово понималось картезианским рационализмом, считавшим, что отвлеченная идея обладает по отношению к „случайной“ и „низменной конкретности“

высшей реальностью). Но, как и у классицистов, это — мир идей, лишенный материальности (<...> свободный от каких-либо этнографических и исторических признаков». ⁷² В своем отношении к античности Батюшков проделал значительную эволюцию, и далеко не всегда она была для него «гармоническим миром», «миром пиров и изящных наслаждений». Это верно для первого периода творчества Батюшкова, до 1812 г., периода господства «легкой поэзии», и совсем неверно для второго, когда образ античности становится у него более сложным. Некоторые этнографические приметы у Батюшкова все же встречаются, но в целом этнографизм его не привлекал. Античный мир поэт воссоздавал не этнографическими приметам, а античными образами, их пластикой, музыкой. По словам П. Н. Сакулина, «он мыслил и чувствовал порою, как настоящий эллин, и силой своего дара уловил красоту античных форм и музыкальную пластику стиха». ⁷³

Воссоздание духа античной культуры и характера античного мироощущения, произведенное Батюшковым в лирике, безусловно, является важной ступенью в становлении историзма. Как в прозе Батюшкова, начиная с «Прогулки по Москве» (1811—1812), прослеживается становление историзма, ⁷⁴ так и в поэзии его — в тех формах, которые доступны лирике, — наблюдается аналогичное явление. Впервые это происходит в переложениях Батюшкова из Тибулла (1809—1814), ⁷⁵ а наиболее яркое выражение находит в антологических циклах «Из Греческой Антологии» (1817—1818) и «Подражания древним» (1821). Показательно и то, что от увлечения римской поэзией (Тибулл, Гораций) Батюшков пришел к ориентации на древнегреческую антологическую лирику. В дружеских гораццианских посланиях первого периода творчества Батюшков еще не выдерживает

единого исторического колорита. О «Моих пенатах» (1811—1812) Пушкин позднее замечал: «Главный порок в сем прелестном послании — есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни. Музы — существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло, но норы и келии, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином суворовского солдата с двухструнной балалайкой».⁷⁶ Совсем другое дело — переводы Батюшкова из Греческой Антологии, историзм которых опирается на сознание необходимости смотреть на Антологию «глазами древних».⁷⁷

В отличие от И. М. Муравьева-Апостола, С. С. Уварова, Н. И. Гнедича, с которым поэт поддерживал дружеские отношения, Батюшков видел в ориентации на традиции античной поэзии лишь один из принципов, хотя и один из самых существенных. «Не надобно беспрестанно слоняться из одной литературы в другую или заниматься одною древностию», — полагал он.⁷⁸ Однако своей поэтической практикой Батюшков блестяще продемонстрировал плодотворность неоклассической ориентации на древних для развития русской поэзии.

Говоря о направлении поэзии Батюшкова, Белинский определял его как классическое: «Батюшков столько же классик, сколько Жуковский романтик, ибо определенность и ясность — первые и главные свойства его поэзии».⁷⁹ Термины «романтик» и «классик» критик употреблял здесь в широком значении, очевидно близком к тому, которое мы находим и в пушкинской статье «О поэзии классической и романтической». По мнению Пушкина, к роду классическому «должны отнести те стихотворения, коих формы известны были грекам и римлянам или коих

образцы они нам оставили».⁸⁰ В этом смысле определение Белинского глубоко верно: в своем творчестве Батюшков наиболее полно выразил неоклассическую ориентацию непосредственно на дух и формы античной лирики; он, по словам критика, «был первый из русских поэтов, побывавший в этой мировой студии мирового искусства».⁸¹

П. Н. Сакулин различал две основные разновидности русского неоклассицизма. По мнению исследователя, нанося удар по классицизму и карамзинскому направлению, неоклассицизм при этом «в силу неизбежного хода вещей (. . .) воспринял элементы сентиментализма. Это ясно сказалось на произведениях Озерова и Батюшкова». В то же время у других поэтов, как, например, у А. Ф. Мерзлякова, неоклассицизм сохраняет отчетливую связь с классицизмом.⁸²

Что касается Озерова и Мерзлякова, то неоклассицизм в их творчестве, на наш взгляд, остался на уровне тенденций, хотя и весьма значительных. Драматургия Озерова строится на основе «отхода от принципов античной трагедии и античного миропонимания». Античность была для него «лишь благообразной оболочкой, покрывающей собственные элегические чувствования, ее назначение — слегка расцветить и облагородить бесцветный мир души героев (. . .) О возрождении духа подлинной античности говорить, однако, нельзя: несмотря на тесное знакомство с древним миром, восприятие его было ограниченным и субъективным. Оно было подчинено сентиментальным вкусам эпохи: из всей античности избирались наиболее чувствительные и „романические“ произведения; в древности искали отзвуки современным чувствам и несколько модернизировали ее».⁸³

На старой платформе традиционного подхода к античности, несмотря на наполнение новым содержанием ряда положений классицизма,⁸⁴ в сущности,

остался и Мерзляков. В своих «Подражаниях древним греческим и латинским стихотворцам»⁸⁵ Мерзляков, несмотря на «ученый» характер его поэзии, не выдерживал исторического колорита античной лирики. Вот почему не следует преувеличивать его стремление к этнографической и исторической точности и сблизить его с Востоковым и Гнедичем.⁸⁶

Будучи противопоставлен в своих эстетических основаниях традиции классицизма, неоклассицизм складывался в процессе ее преодоления. Как в любом процессе, при этом возникали промежуточные явления, к которым и следует отнести поэзию Мерзлякова. Творческое использование античного наследия стало возможным лишь тогда, когда античная культура была осознана как исторически конкретная и народная. Неоклассицизм, следовательно, был одним из направлений, по которым шло утверждение романтизма в русской литературе.⁸⁷

Неоклассические открытия Муравьева, Радищева, Востокова являются значительными вехами в общем движении русской поэзии к романтизму, а неоклассицизм Батюшкова стал важным составным элементом нового направления (ср. понятие «греческого романтизма» у Белинского⁸⁸). Романтическая сущность неоклассицизма сделалась особенно очевидной в 1840-е годы, когда романтизм развивался главным образом в творчестве поэтов неоклассической ориентации: А. Н. Майкова, Н. Ф. Щербины, А. А. Фета, Л. А. Мея и др. Наиболее яркое выражение русский неоклассицизм получил в малых жанрах лирической поэзии, где он привел к возникновению особого, так называемого «антологического рода» поэзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ср., например, определение Е. М. Пульхритудовой в «Краткой литературной энциклопедии» (М., 1968. Т. 5. Стб. 229—230). Иногда неоклассицизмом называют новый этап в развитии русского классицизма, т. е. классицизм XIX в. (см., например: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959; *Neuhäuser R.* Towards the Romantic Age. Essays on Sentimental and Preromantic literature in Russia. The Hague, 1974. P. XII). Однако нам представляется более целесообразным традиционное употребление этого термина, закрепленное еще П. Н. Сакулиным (*Сакулин П. Н.* Литературные течения в Александровскую эпоху // История русской литературы XIX в. / Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М., 1916. Т. 1. С. 87—89).

² Обыкновенно к неоклассицизму относят самый широкий круг явлений русской литературы — от стихов К. Н. Батюшкова до трагедий И. Ф. Анненского. В сущности, в России было два неоклассицизма: неоклассицизм преромантиков и романтиков, а также неоклассицизм в русской литературе конца XIX—начала XX в. Прочие явления не имели такого широкого характера, и их следует отнести к неоклассическим тенденциям.

³ Выражение «русская Илиада», как известно, принадлежит Пушкину (*Пушкин.* Полн. собр. соч. Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. XI. С. 88).

⁴ *Гетель Г.-В.-Ф.* Соч. М., 1958. Т. 14. С. 219—292.

⁵ *Винкельман И.-И.* Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре // *Винкельман И.-И.* Избр. произведения и письма. М.; Л., 1935. С. 86, 65.

⁶ *Гердер И.-Г.* Каллигона. О приятном и прекрасном // *Гердер И.-Г.* Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 198.

⁷ *Винкельман И.-И.* История искусства древности // Избр. произведения и письма. С. 87.

⁸ *Гете И.-В.* Статьи и мысли об искусстве. Л.; М., 1936. С. 286.

⁹ См.: *Самарин Р. М., Тураев С. В.* Творчество Гете веймарского периода // История немецкой литературы. М., 1963. Т. 2. С. 406.

¹⁰ *Dimoff P.* La vie et l'oeuvre d'André Chénier jusqu'à la révolution française. Paris, 1936. Т. 2. P. 210. Подробнее о новом увлечении античностью, захватившем всю Европу, и в частности Францию, в последней трети XVIII в., см.: *Bertrand L.* La fin du classicisme et le retour à l'antique. Paris, 1897; The persistent voice. Essays on Hellenism in French literature. Genève, 1971; *Реизов Б. Г.* У истоков европейской эстетики. Античность и романтизм // *Реизов Б. Г.* Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 3—22.

¹¹ *Chénier A. Oeuvres complètes. Paris, 1819. P. 7. Ср. в поэтическом переложении Б. Брика:*

Для факелов огонь у эллинов возьмем,
Палитру наших дней их красками усилим
И мысли новые в античных строфах выльем.

(Шенье А. Избр. произв. Л., 1940. С. 123).

¹² См. об этом проекте: *Ловягин Л. М. Греческий проект // Ловягин Л. М. Исторические и библиологические очерки. Пг., 1917. Вып. 1. С. 128—134; Маркова О. П. О происхождении так называемого греческого проекта (80-е годы XVIII века) // История СССР. 1958. № 4. С. 52—78.*

¹³ *Муравьев М. Н. Разговоры мертвых. Рюрик и Олег // Муравьев М. Н. Соч. СПб., 1847. Т. 1. С. 253.*

¹⁴ См.: *Черняев П. Н. Следы знакомства русского общества с древнеклассической литературой в век Екатерины II (Материалы для истории классического образования в России в биобиблиографических очерках его деятелей былого времени) // Филологические записки. Воронеж, 1904. Вып. 3—4. Отд. 1. С. 1—64; Вып. 5—6. Отд. 1. С. 65—128; 1905. Вып. 1—2. С. 129—160; Вып. 3—4. Отд. 1. С. 161—232. См. также: *Лобода А. М. К истории классицизма в России в первую половину XVIII столетия // Sertum bibliologicum. Сборник в честь Ю. А. Кулаковского. Киев, 1911. С. 369—388; Zuliani M. D. Russia e mondo classico nel secolo XVIII // A cura di M. Colucci. Firenze; Licosa, 1980.**

¹⁵ *Карамзин Н. М. Соч. СПб., 1834. Т. 7. С. 56, 57.*

¹⁶ Цит. по: *Кулакова Л. И. Поэзия М. Н. Муравьева // Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967. С. 17. Речь идет о трагедии Ж. Лефран де Помпиньяна «Дидона» (1734).*

¹⁷ О русской анакреонтике см.: *Кутателадзе Н. К истории классицизма в России. Анакреонтические песни в русской литературе XVIII столетия (Историко-литературный этюд) // Филологические записки. 1915. № 3. С. 361—413; Drage C. L. The Anacreontea and 18-th century russian poetry // Slavonic and East European Review. 1962. Т. 41, № 96. P. 110—134.*

¹⁸ Стихотворения Анакреона Тийского / Пер. ***. СПб., 1794.

¹⁹ *Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 124—125.*

²⁰ *Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 1. С. 23.*

²¹ *Державин Г. Р. Анакреонтические песни. СПб., 1804. Ч. 2. Подробнее о них см.: Ионин Г. Н. Анакреонтические стихи Карамзина и Державина // XVIII век. Л., 1969. Сб. 8. С. 162—178; Макогоненко Г. П. Анакреонтика Державина и ее место в поэзии начала XIX в. // Державин Г. Р. Анакреонтические песни. М.,*

1986. С. 251—295. Об анакреонтической поэзии в европейских литературах см., например: *Ausfeld F.* Anakreontische Dichtung des 18 Jahrhunderts. Strassbourg, 1907.

²² Капнист В. В. Лирические сочинения. СПб., 1806. С. 165—246.

²³ Пинчук А. Л. Гораций в творчестве Г. Р. Державина // Ученые записки Томского гос. ун-та. 1955. № 24. С. 71—86.

²⁴ Капнист В. В. Собр. соч. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 46—47. О переводах Капниста из Горация см.: *Веселовский А. А.* Капнист и Гораций. (Эпизод из знакомства с классической литературой в конце XVIII—начале XIX в.) // Известия Отделения русского языка и словесности. СПб., 1910. Кн. 1. С. 199—232.

²⁵ Цит. по: *Веселовский А. А.* Капнист и Гораций. С. 199.

²⁶ О Горации в России см.: *Busch W.* Horaz in Russland. München, 1964; *Тетени М.* Роль античной поэзии в русском литературном развитии XVIII века. (К вопросу о восприятии поэзии Горация) // *Hungaro-Slavica*. 1978. № 23. С. 353—365.

²⁷ Рецепции Мильвуа в России выходили иногда за рамки «легкой поэзии». См. о них: *Заборов П. Р.* Ш. Мильвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX в. // *Взаимосвязи русской и зарубежных литератур*. Л., 1983. С. 100—128.

²⁸ См.: *Орлов П. А.* О месте «легкой поэзии» среди литературных направлений начала XIX в. // *Филологические науки*. 1980. № 2. С. 22—28; *Баевский В. С.* Традиции «легкой поэзии» в романе Пушкина «Евгений Онегин» // *Пушкин. Исследования и материалы*. Л., 1982. Т. 10. С. 106—120.

²⁹ См.: *Логман Ю. М.* А. Ф. Мерзляков как поэт // *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 44.

³⁰ Капнист В. В. Письмо С. С. Уварову о эксаметрах // Чтения в Беседе любителей русского слова. СПб., 1815. Чтение 17. С. 18—42.

³¹ Там же. Чтение 18. С. 3—41.

³² Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 105.

³³ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 255.

³⁴ Сын отечества. 1813. № 44. С. 226—229, 233—234.

³⁵ *Уваров С. С.* Письмо к Николаю Ивановичу Гнедичу о греческом гекзаметре // Чтения в Беседе любителей русского слова. СПб., 1813. Чтение 13. С. 66—68.

³⁶ Гнедич Н. И. Рассуждение о причинах, замедляющих успехи нашей словесности // Описание торжественного открытия императорской Публичной библиотеки. СПб., 1814. С. 30.

³⁷ Там же. С. 20. Тема эта вскоре стала предметом особого рассуждения. См.: *Экономид К.* Опыт о средстве языка славяно-русского с греческим. СПб., 1828.

³⁸ Гнедич Н. И. Стихотворения. С. 311, 310.

- ³⁹ Там же. С. 99.
- ⁴⁰ Там же. С. 311.
- ⁴¹ Сын отечества. 1826. Ч. 109, № 20. С. 330—349.
- ⁴² См. о них: *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л., 1964. С. 174—188.
- ⁴³ Там же. С. 147—156, 174—188, 203—210.
- ⁴⁴ *Майков А. Н.* Избр. произв. Л., 1977. С. 99.
- ⁴⁵ См.: *Эмин Н.* Подражания древним. СПб., 1795.
- ⁴⁶ См., например: *Пушкин А. С.* Стихотворения. СПб., 1826. С. 123—124.
- ⁴⁷ *Тахо-Годи А. А.* Античные мотивы в поэзии Г. Р. Державина // Писатель и жизнь. Сборник историко-литературных, теоретических и критических статей. М., 1978. С. 118.
- ⁴⁸ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 224.
- ⁴⁹ *Chénier A.* Oeuvres complètes. Paris, 1819. P. 7. Поэтический перевод этого стиха Б. Брикком лишь приблизительно передает смысл оригинала. Под «античными стихами» (des vers antiques) Шенье подразумевал стихи в духе и манере античных поэтов.
- ⁵⁰ Муравьев перевел несколько начальных стихов «Илиады», но не опубликовал своего опыта. См.: *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. С. 108—110.
- ⁵¹ «Ты почиваешь, Титир, под листием дуба широким...» (1778) (*Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967. С. 253). Любопытно, что последующее после Муравьева обращение к гекзаметру В. Г. Рубана также было связано с переводом этой эклоги. См.: *Рубан В.* Титир. Первая эклога Вергилия // Новые ежемесячные чтения. 1773. Октябрь. С. 111. Подробную историю русского гексаметра см.: *Burgy R.* The history of the russian hexameter. Connecticut, 1954.
- ⁵² *Кулакова Л. И.* Поэзия М. Н. Муравьева // *Муравьев М. Н.* Стихотворения. С. 25—26.
- ⁵³ *Муравьев М. Н.* Стихотворения. С. 169—170.
- ⁵⁴ *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. С. 111.
- ⁵⁵ Об идиллии в эпоху романтизма см.: *Вацуро В. Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 118—137.
- ⁵⁶ Это отметила Н. Д. Кочеткова (*Кочеткова Н. Д.* «Осьмнадцатое столетие» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 26).
- ⁵⁷ *Радищев А. Н.* Стихотворения. Л., 1975. С. 180—181.
- ⁵⁸ *Кюхельбекер В. К.* Взгляд на нынешнее состояние русской словесности // Вестник Европы. 1817. Ч. 95. С. 156—157.

- ⁵⁹ *Востоков А. Х.* Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817.
- С. 15.
- ⁶⁰ *Востоков А.* Опыты лирические. СПб., 1806. Ч. 2. С. 78.
- ⁶¹ Там же. С. 36.
- ⁶² *Радищев А.* Сафические строфы // Ипокрена. 1801. Ч. 10.
- С. 288. Сопоставление это принадлежит В. Н. Орлову (*Востоков А. Х.* Стихотворения. Л., 1935. С. 385 (примечания)). Любопытно, что стихотворение Востокова было написано в январе 1802 г., т. е. вскоре после появления в печати «Сафических строф».
- ⁶³ См. об этом в кн.: *Востоков А.* Стихотворения. С. 384—385.
- ⁶⁴ *Востоков А.* Опыты лирические. Ч. 2. С. 77.
- ⁶⁵ Цит. по кн.: *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. 2. С. 249. Между прочим, именно на Рамлера ориентировался Востоков в своих подражаниях античным размерам. См.: *Орлов В. Н.* Востоков // *Востоков А. Х.* Стихотворения. С. 59—60.
- ⁶⁶ *Востоков А. Х.* Стихотворения. С. 132.
- ⁶⁷ Письма В. А. Жуковского А. И. Тургеневу. СПб., 1895.
- С. 50.
- ⁶⁸ *Кюхельбекер В. К.* Взгляд на нынешнее состояние русской словесности // Вестник Европы. 1817. № 17—18. С. 157.
- ⁶⁹ *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. IX. С. 88.
- ⁷⁰ Эту заслугу Гнедича наряду с переводом «Илиады» отметил и Белинский (Полн. собр. соч. Т. 5. С. 254).
- ⁷¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 254.
- ⁷² *Лотман Ю. М.* Проблема народности и пути развития литературы преддекабристского периода // О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. Сб. статей. М.; Л., 1960. С. 16.
- ⁷³ *Сакулин П. Н.* Литературные течения в Александровскую эпоху // История русской литературы XIX века / Под. ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М., 1916. Т. 1. С. 91.
- ⁷⁴ См.: *Петрунина Н. Н.* Проза 1800—1810-х годов // История русской литературы. Л., 1981. Т. 2. С. 78—79.
- ⁷⁵ См. о них: *Kažoknieks M.* Studien zur Rezeption der Antike bei Russischen Dichtern zu Beginn des XIX Jahrhunderts (Slavistische Beiträge. Bd 35). München, 1968. S. 87—124.
- ⁷⁶ *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. XII. С. 272—273.
- ⁷⁷ О Греческой Антологии. СПб., 1820. С. 10. Брошюра была подготовлена К. Н. Батюшковым совместно с С. С. Уваровым.
- ⁷⁸ *Батюшков К. Н.* Мысли о литературе // *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе / Ред. И. М. Семенко. М., 1977. С. 423.
- ⁷⁹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 244.
- ⁸⁰ *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. XI. С. 36.

⁸¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 224.

⁸² *Сакулин П. Н.* Литературные течения в Александровскую эпоху. С. 87—91.

⁸³ *Максимович А. Я.* Озеров // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 5. С. 174.

⁸⁴ См. об этом: *Лотман Ю. М.* Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958. С. 38—50.

⁸⁵ Отдельное издание «Подражаний», печатавшихся в журналах и альманахах на протяжении двадцати лет, вышло лишь в 1826 г.: *Мерзляков А. Ф.* Подражания древним греческим и латинским стихотворцам. СПб., 1826. Ч. 1—2.

⁸⁶ *Лотман Ю. М.* А. Ф. Мерзляков как поэт. С. 44.

⁸⁷ О связи романтизма с освоением литературой принципов историзма и народности см.: История романтизма в русской литературе. Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790—1825). М., 1979. С. 17—30; *Лотман Ю. М.* Проблема народности и пути развития литературы преддекабристского периода. С. 3—51.

⁸⁸ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 146—154.





Глава вторая

ВОЗНИКНОВЕНИЕ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ
«АНТОЛОГИЧЕСКОГО РОДА» ПОЭЗИИ

Обоснование понятия «антологический род» поэзии, определение его сущности и историю появления находим у Белинского. В рецензии на перевод А. Н. Струговщиковым «Римских элегий» Гете (1840) критик прямо писал, что «главная цель предлагаемой статьи состоит в том, чтоб взглянуть не только на „Римские элегии“ Гете как на типические произведения особенного рода поэзии, но и на те собственно русские произведения, которые относятся к этому роду поэзии. Другими словами: главный предмет нашей статьи не столько „Римские элегии“, сколько род поэзии, к которому принадлежат они».¹

Прежде всего Белинский опровергает старые, восходящие к классицизму представления об «антологическом роде» поэзии. Дело в том, что в старой, классической традиции антологической поэзией часто называли поэзию французских антологий² и соответственно русскую «легкую поэзию» малых жанров. Именно в этом смысле следует понимать, например, заглавие сборника А. Д. Илличевского «Опыты в антологическом роде, или Собрание кратких басен и сказок, нравственных мыслей, надписей, мадригалов, эпи-

грамм, эпитафий и других мелких стихотворений» (СПб., 1827).³

Новейшее направление в поэзии полагало антологическими лишь стихи в духе Греческой Антологии, т. е. эпитафические стихотворения и лирические отрывки не «острого», а «наивного» и пластического характера. Именно в этом смысле понятиями «антологическая эпиграмма» и «антологическое стихотворение» пользовались Пушкин, Е. А. Баратынский и другие их современники.⁴ Имея в виду эту трансформацию понятия, Белинский и писал, что «„Римские элегии“ Гете явно есть то, что у нас в прошлом веке называлось легкой поэзией, а теперь получило название антологической поэзии». «Очевидно, — пояснял он, — что под антологическими стихотворениями должно разуметь то, что мы называем мелкими лирическими пьесами». Однако при этом они непременно должны напоминать «древние антологические стихотворения».⁵

Белинский не случайно подчеркивал обязательность собственно «антологического» элемента. В проникновении его в русскую поэзию он видел путь к достижению «классической пластичности формы»: «Новейшие поэты европейских литератур давно уже обратили свое внимание на греческую антологию и то переводили из нее, то писали сами в ее духе, — в обоих случаях соперничествуя с классическим гением древности. Этим они внесли новый элемент в поэзию своего языка — элемент пластический, и им возвысили ее: ибо идеал новейшей поэзии — классический пластицизм формы при романтической эфирности, летучести и богатстве философского содержания».⁶ По мнению критика, «сущность антологических стихотворений состоит не столько в содержании, сколько в форме и манере (<...> Тут обыкновенно, в краткой речи, молниеносном и неожиданном обороте, в простых и немногосложных образах, схватывается одно из тех

ощущений сердца, одна из тех картин жизни, для которых нет слова на вседневном языке человеческом и которые находят свое выражение только на языке богов в поэзии. . .».⁷

Говоря о возникновении антологической поэзии в России, Белинский оспаривал мнение К. Н. Батюшкова, затрагивавшего этот вопрос в «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» (1815): «Батюшков говорит, что у нас первые начали писать в антологическом роде Ломоносов и Сумароков. Что касается до последнего — мы, не желая говорить о пустяках, умолчим о его антологических стихотворениях. Ломоносов написал в антологическом роде пьесу „Мокрый Амур“,⁸ которая несказанно восхищала его современников; но мы не видим в ней ни вкуса, ни таланта; антологического же в ней еще меньше. Антологическая поэзия требует большого таланта, ибо требует в высшей степени художественной формы, недостатка которой не может искупить ни пламенное чувство, ни богатство содержания. Батюшков упоминает еще об удачных подражаниях антологической поэзии Вольтера (<..>) но можем сказать утвердительно, что в мастерских переводах Дмитриева решительно нет ничего мастерского, — нет ни признака пластичности, ни искры поэзии или таланта».⁹

Резкость оценок Белинского объясняется тем, что он смотрел с точки зрения новой поэзии с характерным для нее новым пониманием «антологического». Статья его — не только сохранившее значение до наших дней теоретическое обоснование антологической поэзии, но и памятник определенной эпохи в развитии критических воззрений на русскую литературу. За полтора столетия, прошедшие с момента выхода ее в свет, существенно пополнились наши знания по истории русской поэзии XVIII в., а поэтические произведения прошли проверку временем. Между тем проблема становления антологической поэзии до сих пор не подвергалась

детальному освещению, хотя она постоянно возникает при обращении к русской лирике конца XVIII—начала XIX в. Проблема эта, тесным образом связанная с вопросом о коренных изменениях в жанровой системе и общем характере русской поэзии, происшедших на рубеже веков, нуждается в специальном рассмотрении.

1

Интерес к Греческой Антологии в России, как и в Западной Европе,¹⁰ пробуждается в конце XVIII—начале XIX в. Французские и немецкие издания Антологии, и прежде всего «Analecta» Ф. Брунка,¹¹ «Греческая Антология» Ф. Якобса,¹² «Цветы из Греческой Антологии» И.-Г. Гердера,¹³ познакомили с нею русскую публику. Антологические циклы, созданные в 1790-е годы Ф. Шиллером и И.-В. Гете, стали для русских читателей и поэтов образцами оригинального творчества в духе Греческой Антологии.

Однако наряду с этой, преимущественно немецкой традицией освоения Антологии, в которой отразились веяния романтизма, в России немаловажную роль играла классическая традиция подражаний Антологии Вольтера, Дора и других французских поэтов. Особенно популярен был цикл Вольтера «Эпиграммы в манере Греческой Антологии», из которого переводили многие русские поэты: Н. И. Бутырский, Д. П. Самсонов, А. Д. Илличевский и др.¹⁴ Подражания Вольтера Греческой Антологии цитировал Ж.-Ф. Лагарп в своем «Лицее», который был одним из основных источников литературной образованности русской молодежи в первой четверти XIX в. Им пользовались и лицейские преподаватели Н. Ф. Кошанский и П. Е. Георгиевский,¹⁵ а И. И. Пущин перевел фрагмент Лагарпова «Лицея» об эпиграмме и надписи у древних, где вольтеровские подражания в переводах Дмитриева, Батюш-

кова, Илличевского и Пушкина приводились в качестве примеров.¹⁶

Переводы из Антологии в России долгое время делались с французского и уж во всяком случае в манере «острой» эпитагмы. Трансформация оригинала в духе «легкой поэзии» характерна также для переводов из Антологии Г. Г. Салтыкова, В. И. Панаева, в меньшей степени — для перевода А. И. Бухарского.¹⁷

Французская традиция в подходе к Антологии в русской поэзии нашла свое законченное выражение в переводах вольтеровских подражаний Греческой Антологии, выполненных И. И. Дмитриевым, — «К Венериной статуе. Из Антологии» и «Эпитагма. Из Антологии» («Леандр, в последний раз возникнув из валов»).¹⁸ Белинский отмечал, что в них «нет ни признака пластичности», свойственной Антологии.¹⁹ Но это и естественно: ведь Дмитриев переводил не поэтов Антологии, а Вольтера, в подражаниях которого не сохраняется характер греческих эпитагм.

Стихотворение Дмитриева «К Венериной статуе» (1797), перевод «Sur une statue de Vénus» Вольтера, восходит в конечном счете к эпитагме Платона на «Афродиту» Праксителя (АР, XVI, 160)²⁰ или же к эпитагме неизвестного автора на тот же сюжет (АР, XVI, 162). Нетрудно заметить, что у Дмитриева не было установки на воссоздание духа Антологии:

Парис и Марс, о том ни слова,
И Адонис, когда хотел,
Меня видали без покрова;
Но как увидел Праксител? ²¹

Интересно сопоставить это стихотворение с переводом Дмитриева из «Новой Французской Антологии» 1769 г., озаглавленным «Надпись к статуе Юпитера. Перевод из Антологии» (1797):

Или Юпитер сам с превыспренных кругов
Ко смертным нисходил, чтоб образ им оставить,

Достойнейший царя богов;
Иль Фидий, чтоб черты представить
Имущего перун в руках
Сам был на небесах.²²

Принадлежность этих экфрастических²³ эпиграмм к одной и той же традиции французских антологий очевидна. Не случайно стихотворения имеют сходные подзаголовки, в которых термин «антология» употреблен, безусловно, в старом, французском смысле этого слова.

Аналогичный характер имеет и эпиграмма «Леандр, в последний раз возникнув из валов. . .» — перевод стихотворения Вольтера «Sur Léandre», в свою очередь восходящего к Марциалу (подзаголовок «Épigramme imitée depuis par Martial»). Исследователь эпиграмм Дмитриева И. И. Грибушин, не зная, что Дмитриев переводил из Вольтера, тем не менее верно определил возможные конечные источники этой эпиграммы. Это либо эпиграмма Марциала из «Книги зрелищ» (№ 256), либо его же надпись «Мраморный Леандр» из XIV книги «Подарков» (№ 181). Однако он совсем не прав, утверждая, что «греческие тексты близких соответствий с произведениями Дмитриева не имеют».²⁴ В Греческой Антологии есть весьма сходная эпиграмма Антипатра Фессалоникского (AP, VII, 666), которой, очевидно, и подражал Марциал.

К греческим источникам восходят и некоторые сатирические эпиграммы Дмитриева. Например, «Надпись к Амуру» («Стреляй, о милый враг, в два сердца, не в одно») (1798) — перевод надписи французского поэта А. Гишара «Inscription pour un Amour prêt à lancer une flèche» — имеет своим конечным источником стихотворение Руфина, обращенное к Эроту (AP, V, 97). Небольшой диалог Зевса и Эрота «Спор на Олимпе» (1803) представляет собой распространение эпиграммы неизвестного греческого автора (AP,

IX, 108).²⁵ Все же эти трансформации антологических эпиграмм в «острые» были необходимым этапом в становлении русской антологической поэзии. С. П. Шевырев не без основания видел в некоторых антологических пьесах Дмитриева «зародыш поэзии Батюшкова». ²⁶ Не случайно и сам Батюшков также начал с перевода вольтеровского подражания Антологии «Sur les sacrifices à Hércule». ²⁷

Мысль о связи антологической лирики с малыми жанрами «легкой поэзии» высказывал и Белинский. Последний даже полагал, что «легкой поэзии» «приличнее название „античной“, потому что она родилась и развилась у греков; у новейших же поэтов она — только плод проникновения классическим духом: у эллинской поэзии заимствует она и краски, и тени, и звуки, и образы (< . . . > даже иногда само содержание». ²⁸ Белинский здесь говорит явно не столько о «легкой поэзии», сколько о поэзии антологической. Что же касается собственно «легкой поэзии», то генетическая связь с ней антологической поэзии, о которой писал Шевырев, несомненна. Только характер этой связи был чрезвычайно сложным. Поэзия антологическая образовалась из «легкой поэзии» в результате ее постепенных качественных преобразований.

2

«Первый начал у нас писать в антологическом роде Державин», — отмечал Белинский. ²⁹ Перу Державина принадлежат три перевода из Антологии, причем характерно, что все они были осуществлены уже не с вольтеровских, а с гердеровских переложений. В державинских переводах, по словам критика, «промелькивают пластические и грациозные образы древней антологической поэзии». ³⁰ Однако сама форма антологической эпиграммы была для Державина неорганична. ³¹

Так, переводя эпиграмму Платона на Эрота, спящего в роше (АР, XVI, 210), он соединил с ней начало 30-й оды Анакреона³² и прибавил моралистическую концовку («Спящий Эрот», 1795):

В рошу Грации вбежали
И, нашед Эрота в ней,
Потихоньку привязали
К красоте его своей;
Разбудя ж его, плясали
Средь цветочных с ним оков;
Неразлучны с тех пор стали:
Где Приятность, тут Любовь.³³

В стихотворении «Оковы» (1809), переводе из Павла Силенциария (АР, V, 230), Державин анакреонтизировал самый текст эпиграммы. Сюжет греческого поэта, впрочем, также основан на анакреонтических мотивах (волосы возлюбленной — самые прочные оковы), однако Державин облек его в традиционную для русской анакреонтики форму, избрав четырехстопный хорей и несколько простонародный стиль:

Лиза голову чесала
Скромно гребнем золотым;
Взявши волос, привязала
К красотам меня своим. . .³⁴

Не случайно в «Рассуждении о лирической поэзии», в составе которого «Оковы» были впервые напечатаны, это стихотворение приведено как пример «вкуса в простом слог».³⁵ Характерно, что и здесь Державин не смог остаться в пределах эпиграммы. Если у Силенциария в конце сказано: «Теперь меня несчастного влекут волоском: куда потянет повелительница, туда за ней и следую» (в переложении Гердера, которым пользовался Державин: «Несчастный, я следую туда, куда влекут меня твои волосы»), то Державин прибавляет еще несколько стихов:

И лишь тем я облегчаюсь,
Успокоиваю грусть,
Что к ней ближе прививаюсь
И касаюсь сладких уст.³⁶

Вообще к малым жанрам Державин обратился довольно поздно. Первая его эпиграмма «На гроб Екатерины Яковлевны Державиной» относится к 1798—1799 гг. Тяготение Державина в последние годы XVIII—первые годы XIX в. к малым жанрам лирической поэзии выразилось и в том, что многие из его «анакреонтических песен» приближаются к эпиграмме.

Стихотворение «Цепи» (1798) предваряет позднейший перевод из Антологии «Оковы». При этом любопытно, что оригинальные стихи Державина ближе к антологической манере, в то время как перевод из Антологии выполнен в анакреонтическом духе.

Стихотворение «Геркулес» (1798), как показал еще Я. К. Грот, связано с греческой эпиграммой Туллия Гемина на статую Геракла (AP, XVI, 103). Державин знал ее по переводу Гердера «Побежденный Геркулес». Хотя «первоначальной мыслью ее он обязан переводу или подражанию из Греческой Антологии», однако стихотворение вылилось не в антологическую, а в анакреонтическую форму. Отсюда значительные размеры пьесы,³⁷ а также ее «анакреонтический» размер:

Геркулес пришел Данаю
Мимоходом навестить:
Я, сказал, тобой пылаю
(Он хотел с ней пошутить).³⁸

В анакреонтической манере написаны также миниатюры «Крезов Эрот» (1796), «Стрелок» (1799), «Пеночка» (1799), «Рождение любви» (1799), «Виша» (1799), «Пленник» (1802), «Шуточное желание» (1802), «Старик» (1802), «На пастуший балет» (1804).

Лирические миниатюры «Горы» (1799) и «Горки» имеют мадригальный характер.

Стихотворение «Мщение» — о том, как Эрот похитил у пчелы сот меду и спрятал его в уста красавицы Хлои, отчего они и жалят и услаждают, — по словам самого Державина, переведено из Антологии.³⁹ Академик А. К. Наук полагал, что это не так и что источником его в действительности является следующее место из «Дафниса и Хлои» Лонга: «Что со мною делается от поцелуя Хлои? ее губы нежнее розы, ее уста слаще меду; поцелуй же горче пчелиного жала».⁴⁰ По мнению Я. К. Грота, «пьеса не могла быть переведена из Антологии уже потому, что в этом сборнике имя Хлои не встречается». Источником «Мщения» исследователь полагал подражание немецкого анакреонтика И.-К. Геца стихотворению итальянского поэта Б. Гварини «Уста для поцелуев».⁴¹ Однако гораздо ближе, по сравнению с Лонгом, к державинскому «Мщению» 47-я ода Анакреона «Ужаленный Эрот», которая, по видимому, и является конечным источником этого стихотворения.

Заслуживает внимания также и то обстоятельство, что одна из державинских миниатюр, стихотворение «Цепочка» («Послал я среди сего листочка»), в котором варьируются мотивы, близкие к пьесам «Цепи» и «Оковы», восходит к Гете. Оно представляет собой перевод лирической пьесы Гете «С золотой цепочкой»,⁴² позднейшей его «стилизации в духе рококо, в художественной манере поэзии „французского стиля“».⁴³

«Наивность», незаостренность короткого стихотворения постепенно становилась все более и более органичной для Державина. Стихотворение «Русским грациям» было написано «в ответ „Русскому вестнику“ на совет его в журнале 1809 года», где С. Н. Глинка писал, что между сочинениями Державина есть и «та-

кие, на которые бы Грации желали накинуть покров».⁴⁴ Будучи чисто полемическим по содержанию, оно тем не менее облечено в пластическую форму. Поэтическое обращение к Грациям имеет уже почти чисто антологическую концовку, несколько нарушающую только стилистической пестротой текста:

Но вы, зрю, — всякая вслед прабабы идет, —
Сквозною дымкою те песенки закрыли
И улыгнулися на запрещенный плод.⁴⁵

Наиболее выдержан в духе антологического стихотворения державинский «Горючий ключ» (1797), перевод эпиграммы Мариана Схоластика (АР, IX, 627), сделанный с немецкого переложения Гердера «Der Warme Quell». В результате сопоставления этих двух текстов К. Битнер пришел к выводу о том, что «Державин весьма близок к Гердеру и следует ему во всем изображении; он перенимает у Гердера также заключительные строки, которые действуют живее, чем греческий оригинал».⁴⁶ Под заключительными строками исследователь имеет в виду стихи, в которых Державин вводит тему остановившегося мгновения (у него это как бы надпись к скульптурной группе с Эротом и нимфами), которой нет в оригинале:

И вот — кипит ключ пеной весь,
С купающихся Нимф стекают
Горящие струи поднесь.⁴⁷

Позднее эта тема станет одной из сквозных тем экфразистической разновидности русской антологической поэзии:

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.⁴⁸

Мысль Державина о том, что «французский язык не может иметь той силы в коротких изъяснениях, как

греческий, но русским доказывается противное»,⁴⁹ отражала изменение ориентации русских поэтов в малых жанрах лирической поэзии. Если Дмитриев ориентировался на Вольтера и поэтов Французской Антологии, то Державин обращается к немецкой традиции освоения антологической лирики — к Гердеру и Гете.

Когда Белинский, для которого вообще характерно широкое истолкование понятия антологической поэзии, писал о «пластических и грациозных образах древней антологической лирики» у Державина, то он имел в виду его «Анакреонтические песни» вообще. Отнесение анакреонтических од Державина к антологической поэзии связано у Белинского с его убеждением в том, что «оды Анакреона и Сафо — тоже эпиграммы».⁵⁰ Применительно к собственно античной поэзии это не совсем верно: оды Анакреона и Сафо, хотя иногда и приближаются к малым лирическим формам, все же не эпиграммы. Однако по отношению к анакреонтическим песням Державина утверждение Белинского не лишено оснований. Некоторые из них действительно близки к мелким лирическим стихотворениям в «древнем роде». Как известно, в состав сборника входят переводы из Антологии. Любопытно, что и сам Державин многие из своих анакреонтических песен воспринимал как произведения малых жанров. Так, свой первый перевод второй оды Сафо он относил к «коротким изъяснениям».⁵¹ Позднее, имея в виду, очевидно, прежде всего анакреонтику Державина, Н. Ф. Остолопов писал, что «краткость, приятность и некоторая небрежность суть правила анакреонтической поэзии».⁵²

Произведения малых жанров, принадлежащие перу Державина, обнаруживают отмежевание антологической поэзии от анакреонтики, но в большинстве мелких стихотворений поэта решающую роль все же играет анакреонтический момент.

Возникновение в русской поэзии оригинального короткого лирического стихотворения в духе древних в первую очередь связано с именем М. Н. Муравьева. Для него вообще характерно тяготение к малым жанрам лирического творчества. Начав с од, он вскоре почувствовал чуждость этого жанра своему поэтическому дарованию. Сам Муравьев так писал об этом в «Оде» (<1775>), не случайно состоящей всего из десяти стихов:

Но мои незвонки струны
 Не хотят бряцати песни,
 Песни громки и высоки,
 А хотят гласить природу,
 Обновившуюсь весною. . .⁵³

Тяготение поэта к малым жанрам нашло свое выражение в цикле «Эпиграмм» и «Эпитафий», которые целиком принадлежат к традиции «острой» эпиграммы. Мадригалы, эпиграммы, надписи составляют и большую часть его «Pièces fugitives» (1779—1784). Неровность ритма, отсутствие стиховой и ритмико-стилистической симметрии, плавности, скульптурности — типичные черты альбомной «легкой поэзии» — обнаруживаются и в стихотворениях 1770-х годов «Ах, может быть, мой рок той чести не судил», «Душою сильною и жаждой просвещенья», «Я был на зрелище: какие ощущенья». В основе последнего стихотворения — мадригал, другие два близки к стансам, куплетам. «Острота» в них отсутствует, но пуантированный характер сохраняется:

Представляю жребий сей —
 И слезы зависти катятся из очей.⁵⁴

То же в стихотворении «В горящей юности любви волнованье» (1778):

Иль жребий от меня мой будет похищен?..
Любовь! я не умру, тобой не насыщен,⁵⁵

и в «Надгробной Е. Л. Нарышкиной» (1795):

Жила с невинностью — живешь, конечно, с богом.⁵⁶

Все эти конечные изолированные стиховые движения, эти *pointes* весьма характерны для французской эпиграммы и почти несвойственны Антологии. Отношение к малому лирическому жанру постепенно претерпевает у Муравьева определенные изменения. Так, долгое время увлекаясь К.-Ж. Дора, поэт заметит позднее, что последний «удалился от благородной простоты, бегая за остроумием».⁵⁷ Ср. строки в «Общественных стихах»:

Доратом быть! какое заблужденье
Творить стишки, сияючи умом.⁵⁸

В «Послании о легком стихотворстве» (1783) Муравьев довольно пренебрежительно отзывается об альбомной «легкой поэзии»:

Зачем не уделить от ваших дел придворных
Немножко праздности, чтоб слова два
Стишков бесхитростных набросить на бумагу? ⁵⁹

и противопоставляет этому иную позицию:

Мы этих не имеем
Болтанья и шпынства:
Робчае испускать слова мы остры смеем...⁶⁰

Альбомные стихи — правда, без этих «болтанья и шпынства» — Муравьев тем не менее писал до конца жизни.⁶¹ Наряду с ними, однако, в его творчестве появляется и несколько иной тип стихотворения малого жанра. Так, в 1778 г. Муравьев пишет шуточный катрен «Ириса! ты в слезах, стыдясь того лишиться».

С другой стороны, в том же году он создает стихотворения «Любовник прелести, где я ее найду?» и «Искусства красотой ты зришь меня прельщенна», далекие от «легкой поэзии», проникнутые философскими размышлениями о красоте, творчестве. В стихотворении «В горящей юности любви волнованье» (1778) вновь возникает тема любви, но она связывается здесь с человеческим «жребием» и предстает в ином, философском облачении. Темам труда, полноты человеческой жизни, незнакомым традиционной эпиграмматической поэзии, посвящены лирические миниатюры «Дай, небо, праздность мне, но праздность мудреца» (1779) и «Товарищи, наставники, друзья» (1779).

В стихотворение «Видали ль вы небесную Аглаю» (1780) уже проникают и элементы «древности». Не случайно оно облечено в форму «отрывка», весьма характерную для антологической поэзии.⁶² «Отрывочность» здесь создается отсутствием рифмы в последних двух стихах:

Видали ль вы небесную Аглаю,
Когда, спустясь Аврориным путем,
Сестер своих оставив легку стаю,
Является в подлунном мире сем
С улыбкою, что небо отверзает,
Со взорами, где кротость и любовь.⁶³

Если в альбомной «легкой поэзии» Муравьева ритмическая симметрия отсутствует, то данное стихотворение состоит из двух ритмико-интонационных частей (стихи 1—4, 5—6), внутри которых — полное стиховое единство. В соединении со стилистической приподнятостью оно создает ту пластику и гармонию, которые так присущи антологической поэзии.

Стихотворение «Видали ль вы небесную Аглаю» еще сохраняет связь с мадригалом; «Утро» уже целиком выдержано в манере антологического стихотворения:

Тревожится кипяща младость
И рушится мой сладкий сон.
Опять земле приносит радость
Из волн спешащий Аполлон,
Предвозвещаемый денницей,
С своей горящей колесницей
Поверх является валов.
В востоке злато разлианно,
И вещество благоуханно
Льетса в воздух со цветов.⁶⁴

В «Утре» Муравьеву удается совместить в рамках миниатюры «античный» колорит с полной ритмико-стилистической гармонией. Стихотворение 1780 г. звучит так, как антологические стихи русских поэтов зазвучат лишь много позже, в пору расцвета этого рода поэзии.

«Утро», по всей вероятности, было на памяти у Батюшкова, прекрасно знавшего стихи Муравьева, когда он писал «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы» (1819). Это стихотворение также писано ямбом, — правда, в отличие от четырехстопника «Утра», вольным. Звуковая организация стихотворения построена на сочетаниях взрывных с сонорным «р», которые сам Батюшков считал неблагозвучными,⁶⁵ но которыми с успехом пользовался Муравьев в «Утре». Наступление утра в «Ты пробуждаешься. . .» изображено настолько сходным образом, что простое совпадение маловероятно:

Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы
При появлении Аврориных лучей,
Но не отдаст тебе багряная денница
Сияния протекших дней. . .⁶⁶

К антологической традиции близок и недатированный отрывок Муравьева «Мои стихи, мой друг, — осенние листья». Последние две строки его, как и в «Видали ль вы небесную Аглаю», не имеют рифмы,

хотя остальная часть стихотворения написана александрийским стихом, который впоследствии станет одним из основных размеров русской антологической поэзии.⁶⁷ Ничего «древнего» в пьесе нет, но «наивный» характер, размер, «отрывочность» сближают ее с антологическими стихотворениями Муравьева 1778—1780 гг. Вероятно, она была написана примерно в эти же годы. «Поэт, — писал позднее Белинский о таких стихотворениях, — может вносить в антологическую поэзию содержание совершенно нового и, следовательно, чуждого классицизму мира, лишь бы только мог выразить его в рельефном и замкнутом образе, этими волнистыми, как струи мрамора, стихами, с этой печатью виртуозности, которая была принадлежностью только древнего резца».⁶⁸

Показательно, что в некоторых из антологических стихотворений Муравьева встречается уже вообще характерная для этого жанра присоединительная конструкция в последних стихах: «И льзя ль, Белинду зря, ее не обожать?»; «И граций оживив в изображенье свежем, Что живописцы вы, почувствуйте с Коррежем»; «И вещество благоуханно Лиется в воздух со цветов».⁶⁹

В «Опыте о стихотворстве» (1775, 1780) Муравьев призывал молодых поэтов:

Но более всего, имея нежный слух,
Согласья прелестью чтецов пленяйте дух.
Прекрасный наш язык приял в свое участие
Италианского не мягкость, но согласие. . .⁷⁰

В своем стремлении к «согласью» Муравьев стал в русской поэзии предтечей школы «гармонической точности». Движение же его к гармонии и пластике в малых жанрах лирической поэзии в конце концов привело к созданию нового, «антологического» рода поэзии.

Если с именем Муравьева связано в русской поэзии возникновение небольшого лирического стихотворения в духе древних, то А. Х. Востоков явился создателем русской антологической эпиграммы. «Исполненный духом древних», он строго придерживался формы антологической эпиграммы в своих переводах иноязычных произведений этого рода и дал наиболее ранние ее оригинальные образцы.

В своем эпиграмматическом творчестве Востоков впервые после Тредиаковского и Радищева обратился к элегическому дистиху, размеру, которым написана большая часть эпиграмм Антологии. В примечании к своей первой антологической эпиграмме, «Надгробной М. И. Козловскому» (1802), он писал: «Здесь опыт элегического стиха древних, т. е. сочетание экзаметра с пентаметром, каковой стих употреблялся в элегиях и надписях (у Овидия, Катутла, Марциала, в Антологии и пр.)». ⁷¹ Показательна рекомендация Востокова избегать пиррихий на месте хореев, «если желаешь, чтоб стих был полнзвучнее и чрез то сходнее с экзаметром древних, у коих оный состоял из спондеев и дактилей». ⁷²

Любопытно, что поэт начал с оригинальной антологической эпиграммы и лишь потом обратился к переводам. «Надгробная М. И. Козловскому» представляет собой довольно сложную жанровую разновидность антологической эпиграммы. Она соединяет в себе эпифагию и экфрастическую эпиграмму. Этой необычной формой — с явной ориентацией на «Надгробную» Востокова — позднее воспользовался Пушкин в стихотворении «Художнику» (1836).

Для Востокова, «с восторгом говорившего о произведениях немецкой словесности», ⁷³ немалое значение имела, конечно, немецкая традиция освоения Антоло-

гии. С нею связана у него переводная антологическая эпиграмма «Изящнейшие феномены» — перевод стихотворения Шиллера «Die schönste Erscheinung». Прочие антологические эпиграммы Востокова восходят к античной поэзии. На источник одной из них — «Брату и сестре, отменно пригожим, но кривым» — указал сам поэт.⁷⁴ Им является латинская эпиграмма Иеронима Амальтея (или Авзония) «Lumine Acon dextro, capta est Leucilla sinistro. . .». Востоков заменил Акона и Левкиллу на Ванюшу и Наденьку, «применив» ее, таким образом, к русской жизни:

Правым глазом Ванюша, Надинька левым не может;
Впрочем, пленяют они оба пригожеством своим.
Ваня, голубчик! отдай-ка сестрице глаз свой здоровый:
Будет Венерой она, — будешь Амуром слепым!⁷⁵

Другая пьеса, «К возлюбленной. Эпиграмма из Антологии», как удалось установить, восходит к Греческой Антологии (АР, V, 135—неизвестного автора). Впрочем, Востоков пользовался немецким переложением ее, выполненным Гердером (II, 26).⁷⁶ Нетрудно заметить, что как «Брату и сестре», так и «К возлюбленной» («Милая скляночка, свет-долгошейка, с круглою душкой») относятся к довольно немногочисленной в Греческой и более распространенной в Латинской Антологии сатирической разновидности эпиграммы.

Кроме четырех дистихов, у Востокова находим также ямбическое стихотворение «Проглоченный Леля» (1805), имеющее, как и эпиграмма «К возлюбленной», подзаголовок «Из Антологии». Оригинал ее, который до сих пор также не был определен, действительно входит в состав Греческой Антологии, где приписывается Юлиану Египетскому (АР, XVI, 388). В свою очередь эта эпиграмма восходит, по-видимому, к 49-й оде из сборника анакреонтейи. Отсюда ана-

креонтический характер стихотворения Востокова, также русифицированного:

Леля, мастер превращаться,
Некогда над алой розой
Мотыльком летал. . .⁷⁷

Отличительной особенностью некоторых антологических эпиграмм Востокова является «простонародный» язык, связанный с его представлением о фольклорной природе античной поэзии.⁷⁸ В этом духе выдержаны «Брату и сестре», «Проглоченный Леля», «К возлюбленной» («пригожество», «голубчик», «сестрица», «божок», «проказник», «мотылек», «рюмка», «скляночка», «свет-долгошейка», «круглая душка», «радела», «сваха», «услужница», «эдак»). Напротив, в «Надгробной М. И. Козловскому» и в «Изящнейших феноменах» Востоков использует высокую лексику («ваятель», «облобызай», «оный», «урна», «резец», «росский», «борют»). Именно такой стилистический строй оказался основным для русской антологической эпиграммы в дальнейшем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 230.

² *Nouvelle Anthologie françoise, ou Choix des epigrammes et madrigaux, de tous les poètes françois depuis Marot jusqu'à ce jour.* Paris, 1769. Т. 1—2; *Anthologie françoise, ou Choix d'épigrammes, madrigaux, épitaphes, inscriptions, moralités, couplets, anecdotes, bon-mots, réparties, historiettes.* Paris, 1816. Т. 1—2. По образцу французских антологий М. А. Яковлевым был составлен «Опыт Русской Анфологии, или Избранные эпиграммы, мадригалы, эпитафии, надписи, апологи и некоторые другие мелкие стихотворения» (СПб., 1828).

³ Значительная часть этих стихотворений (около 95 из 270) переведена из «Французской Антологии» 1816 г. (см.: *Томашевский Б. В.* Заметки о Пушкине // Пушкин и его современники. Пг., 1917. Вып. 27. С. 56—62). Нетрудно заметить, что «Опыты» Илличевского воспроизводят и жанровый состав этой «Антологии».

⁴ Ср. «Анфологические эпиграммы» Пушкина (Северные цветы на 1832 год. СПб., 1831. С. 41—42) и «Антологические стихотворения» Баратынского (Северные цветы на 1829 год. СПб., 1829. С. 170—172; Современник. 1839. Т. 15, № 3. С. 156—157; 1840. Т. 18, № 2. С. 253—254).

⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 248, 250.

⁶ Там же. С. 249.

⁷ Там же. С. 257.

⁸ Белинский назвал так стихотворение Ломоносова «Ночною темнотою покрылись небеса. (Из Анакреона)» (Полн. собр. соч. Т. 8. С. 808, примеч. комментаторов).

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 251.

¹⁰ См.: Hutton J. The Greek Anthologie in France and in the Latin writers of Netherland to the year 1800—1946. Ithaca, 1946. P. 51—62 (ch. «The Reputation of Greek Epigrams»).

¹¹ Analecta veterum poetarum graecorum Philippi Brunchii. Paris, 1772—1776. Т. I—III.

¹² Anthologia Graeca / Curavit Fr. Jacobs. Lipsiae, 1813—1817. Т. I—III.

¹³ Herders Blumen aus der griechischen Anthologie // Zerstreute Blätter. Erste Sammlung. Gotha, 1785.

¹⁴ См. «Некоторые эпиграммы, от древних нам оставшиеся» Бутырского (Лицей. Периодическое издание Ивана Мартынова на 1806 год. СПб., 1806. Ч. 2, кн. 3. С. 17), «Ланса при посвящении своего зеркала Венере. (Из Анфологии)» (Благонамеренный. 1820. Ч. 10. С. 375) и «Опыты в антологическом роде. . .» А. Иличевского (СПб., 1827. С. 111).

¹⁵ См.: Ручная книга древней классической античности, собранная Эшенбургом, умноженная Крамером и дополненная Н. Кошанским. СПб., 1816. Т. 1—2; Георгиевский П. Е. Лицейские лекции. (По записям А. М. Горчакова) // Красный архив. 1937. № 1. С. 129—203.

¹⁶ Об эпиграмме и надписи у древних // Вестник Европы. 1814. № 18. С. 115—119.

¹⁷ См. «Стихи Филипповы на Леонида, умершего на Фермопильском сражении. Из Анфологии» А. Бухарского (Зритель. 1792. Ч. 2. С. 305), «Гордой красавице. (Из Анфологии)» Г. Г. Салтыкова (Опыт Русской Анфологии. СПб., 1828. С. 30), «Из Анфологии. (Анакреон в жару мечтаний)» В. Панаева (Там же. С. 167).

¹⁸ Аониды. М., 1797. Кн. 2. С. 197. См. также: Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 327, 328. К двум названным стихотворениям примыкает также пьеса Дмитриева «Кто б ни был ты, пади пред ним! . . .» — перевод эпитафии Вольтера «Qui que tu sois, voici ton maître» («Inscription pour une statue de l'Amour dans les jardins de Maisons»). Ошибочно полагая эту эпитафию пере-

водом из Антологии, Батюшков упоминал о ней в своем «Путешествии в замок Сирей»: «Напрасно мы искали в саду мраморного Амура, который некогда стоял под балконом с надписью из Антологии: Qui que tu sois, voici ton maître, которую перевел г. Дмитриев» (*Батюшков К. Н.* Соч. СПб., 1885. Т. 2. С. 65).

¹⁹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 251.

²⁰ Здесь и далее нумерация греческих эпиграмм Палатинской Антологии (*Anthologia Palatina*, сокращенно — AP), единственного дошедшего до нас в составе Палатинской библиотеки г. Гейдельберга собрания греческих эпиграмм, дается по изданию: *Anthologia Graeca / Curavit Fr. Jacobs. Lipsiae, 1813—1817. Т. I—III.* Прибавление к Палатинской Антологии из Антологии Плануда (так называемый *Appendix Planudea*, сокращенно — App.) входит во второй том издания Ф. Якобса. Римская цифра в скобках означает том, арабская — номер эпиграммы.

²¹ *Дмитриев И. И.* Полн. собр. стихотворений. С. 327.

²² *Московский журнал. 1791. Ч. 2, кн. 1. С. 11.* Ср.: *Inscription de Cometas. Sur une statue de Jupiter. Traduite de l'Anthologie grecque // Nouvelle Anthologie Française. Paris, 1769. Т. 2. P. 15.* В свою очередь французский оригинал этого стихотворения Дмитриева восходит к греческой эпиграмме Филиппа Фессалоникского на Фидиева «Зевса» (AP, XVI, 81). Впоследствии она была переведена В. С. Печерным:

Или бог с неба сошел показать тебе образ свой, Фидий,

Или ты сам в небеса бога узреть возлетел.

(Комета Белы. Альманах на 1833 год. СПб., 1833. С. 258). См. также в кн.: *Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 2. С. 461.*

²³ Экфрастическая разновидность эпиграмм Греческой Антологии (экфрасис — детализированное описание) представляла собой поэтическое изображение различных произведений искусств.

²⁴ *Грибушин И. И.* Антологические эпиграмы И. И. Дмитриева // *Проблемы метода и жанра.* Томск, 1977. Вып. 5. С. 17.

²⁵ Там же. С. 18—19.

²⁶ Лекции о русской литературе, читанные в Париже в 1862 г. С. П. Шевыревым // *Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук. 1884. Т. 38, № 5. С. 257.*

²⁷ *Батюшков К. Н.* Из Антологии (Сот меда с молоком. . .) // *Вестник Европы. 1810. Ч. 52, № 14. С. 124.*

²⁸ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 231.

²⁹ Там же. С. 251.

³⁰ Там же. Т. 7. С. 117.

³¹ Ср. точку зрения И. И. Грибушина: «Жанровая специфика оригиналов Державина, в сущности, еще не осознана: по особен-

ностям стиха и стилистике они вполне включены в его анакреонтику» (*Грибушин И. И. Из истории русской антологической эпиграммы // Проблемы литературных жанров. Томск, 1935. С. 45—48*).

³² Связь с этой одой державинского «Спящего Эраста» отметил еще В. С. Печерин (*Из Греческой Анфологии // Комета Бельи на 1833 год. СПб., 1833. С. 255—256*), а Я. К. Грот уточнил, что Державин воспользовался только началом этой оды по переводу Н. А. Львова:

Цветною вязью Музы
Опутали Любовь
И связанну вручили
В хранение Красоты.

(*Державин Г. Р. Соч. / С объяснит. примеч. Я. Грота. СПб., 1864. Т. 1. С. 681*).

³³ *Державин Г. Р. Соч. Т. 1. С. 681.*

³⁴ Там же. Т. 3. С. 6—7.

³⁵ Чтения в Беседе любителей российского слова. 1811. Кн. 2, № 1. С. 103.

³⁶ *Державин Г. Р. Соч. Т. 3. С. 7.*

³⁷ К. Битнер справедливо отмечал, что Державин «сделал из эпиграммы маленькое повествовательное стихотворение, полное радости эпической миниатюры» (*Bittner K. J.-G. Herder und G. R. Deržavin // Beiträge zur Einheit von Bildung und Sprache im geistigen Sinn. Berlin, 1957. S. 188—215*).

³⁸ *Державин Г. Р. Соч. Т. 2. С. 179.*

³⁹ Там же. Т. 3. С. 721.

⁴⁰ Там же. Т. 2. С. 551.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. С. 618.

⁴³ *Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. 2-е изд. Л., 1982. С. 67.*

⁴⁴ *Державин Г. Р. Соч. Т. 3. С. 8 (примеч.).*

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ *Bittner K. J.-G. Herder und G. R. Deržavin. S. 198. Об этом стихотворении см. также: Алексеев М. П. Державин и сонеты Шекспира // XVIII век. Л., 1975. Сб. 10. С. 226—235.*

⁴⁷ *Державин Г. Р. Соч. Т. 2. С. 130.*

⁴⁸ *Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. III. С. 231. Под влиянием Державина эту тему ввел в свой перевод той же самой эпиграммы Мариана Схоластика и В. С. Печерин:*

Но светильник и воды зажег; с той поры и поныне
Нимфы, любовью горя, воды кипящие льют.

(Печерин В. С. О греческой эпиграмме // Современник. 1838. № 4. С. 38).

⁴⁹ Державин Г. Р. Соч. Т. 3. С. 722.

⁵⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 248.

⁵¹ Державин Г. Р. Соч. Т. 3. С. 722.

⁵² Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 1. С. 23.

⁵³ Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967. С. 122. В стихотворении использованы мотивы 1-й оды Анакреона в переводе Ломоносова («Разговор с Анакреоном»):

Мне петь было о Трое,
О Кадме мне бы петь.
Да гусли мне в покое
Любовь велят звенеть...

(Ломоносов М. В. Избр. произв. Л., 1986. С. 269).

⁵⁴ Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 195.

⁵⁵ Там же. С. 176.

⁵⁶ Там же. С. 236.

⁵⁷ Муравьев М. Н. Эмилиевы письма // Муравьев М. Н. Полн. собр. соч. СПб., 1819. Ч. 1. С. 193.

⁵⁸ Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 212.

⁵⁹ Там же. С. 219.

⁶⁰ Там же. С. 220.

⁶¹ См.: Бруханский А. Н. М. Н. Муравьев и «легкое стихотворство» // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 157—171.

⁶² См.: Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 69—82. Муравьев одним из первых в русской поэзии использовал форму «отрывка» в «антологическом роде» поэзии. Форма эта оказалась исключительно плодотворной для дальнейшего развития русской Антологии.

⁶³ Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 202.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Батюшков К. Н. Письмо Н. И. Гнедичу от 5 декабря 1811 г. // Батюшков К. Н. Соч. СПб., 1886. Т. 3. С. 165. На это противоречие обратила внимание Р. М. Горохова. См.: Горохова Р. М. Из истории восприятия Ариосто в России (Батюшков и Ариосто) // Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975. С. 272.

⁶⁶ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 133.

⁶⁷ «Удивительно хорошо идет к антологическим стихотворениям шестистопный ямб, — писал Белинский, — (<...> его плавно

перекатывающиеся, мягко переливающиеся полустишия так отзываются какою-то живою, упругою выпуклостью и делают его так способным задвинуть и замкнуть пьесу, сообщив ей характер полноты и целостности» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 260).

⁶⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 258—259.

⁶⁹ Ср. у Пушкина: «И ласковых имен младенческая нежность» («Дориде» — перевод стиха Шенье «Et des noms caressans la mollesse infantine»); у Батюшкова: «И в осень дней твоих не погасает пламень, Текущий с жизнью в крови» («Тебе ль оплакивать утрату юных дней?..»).

⁷⁰ Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 133.

⁷¹ Востоков А. Опыты лирические. СПб., 1806. Ч. 2. С. 22.

⁷² Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817.

С. 60.

⁷³ Кюхельбекер В. К. Взгляд на нынешнее состояние русской словесности // Вестник Европы. 1817. Ч. 95. С. 156—157.

⁷⁴ Востоков А. Опыты лирические. Ч. 2. С. 45.

⁷⁵ Востоков А. Х. Стихотворения. М., 1935. С. 296.

⁷⁶ J.-G. Herders Blumen aus der griechischen Anthologie // Herder J.-G. Sämmtliche Werke. Berlin, 1882. Bd 26. S. 25.

⁷⁷ Востоков А. Х. Стихотворения. С. 228.

⁷⁸ Русская литература и фольклор. Первая половина XIX века. Л., 1976. С. 39.





Глава третья

РУССКАЯ АНТОЛОГИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА
1810—1830-х ГОДОВ

В 1810-е годы русские переводы из Греческой Антологии (впрочем, весьма немногочисленные) по-прежнему делаются в старой, французской традиции.¹ Происходят даже своего рода поэтические состязания в переводе одного и того же стихотворения, участником одного из которых (скорее всего неосознанно) стал и А. С. Пушкин («Вот зеркало мое — прими его, Киприда!»).² Обращение разных писателей к одним и тем же эпиграммам объясняется, впрочем, просто. Причина его — в широкой популярности цикла стихотворений Вольтера «*Epigrammes imitées de l'Anthologie grecque*». Постепенно приобретают все большую известность и «*Цветы из Греческой Антологии*» Гердера. Однако даже и переводы из Гердера долгое время выполняются в духе альбомной «легкой поэзии».³ Элегический дистих Гердера, подлинный размер антологической эпиграммы, при этом не выдерживается.

Русская поэзия пока еще лишь пытается овладеть теми качествами, без которых антологическая лирика не может существовать. Вот почему «острая» эпиг-

рамма безоговорочно торжествует над «наивной», мадригал и аполог — над антологической миниатюрой. Требовалось время для того, чтобы открытия Муравьева и Востокова получили признание и были творчески использованы русскими поэтами.

1

Заслуга утверждения в русской поэзии антологической миниатюры принадлежит К. Н. Батюшкову. Однако в его собственном творчестве эта жанрово-стилистическая форма появляется далеко не сразу. В 1810-е годы неоклассические устремления Батюшкова, как и других русских поэтов, находят выражение прежде всего в жанре элегии, отчасти в посланиях. К Антологии он, подобно Дмитриеву, Пушкину и подавляющему большинству поэтов 1800—1810-х годов, впервые прикасается через посредство Вольтера. В 1810 г. Батюшков пишет стихотворение «Из Антологии» («Сот меда с молоком»)⁴. Оригиналом его является вольтеровское подражание Греческой Антологии «Sur les sacrifices á Hercule», восходящее в свою очередь к Антипатру Фессалоникскому (АР, IX, 72). Сохраняя «остроту» Вольтера, Батюшков следует ему и в общем неровном ритме эпиграммы, который создается прежде всего соседством разностопных стихов, что весьма характерно для собственных сатирических эпиграмм и надписей Батюшкова:

Сот меда с молоком —
И Майн сын к тебе навеки благосклонен!
Алкид не так-то скромен. . .⁵

Ср. у Вольтера:

Un peu de miel, un peu de lait,
Rendent Mercure favorable:
Hercule est bien plus cher, il est
bien moins traitable.⁶

Постепенно в творчестве Батюшкова усиливается стремление к более гармоническому строю в малых стихотворных формах. Так, в основе стихотворения «В день рождения NN» (1812) — мадригал, но ритмико-синтаксическое построение его гораздо ровнее и спокойнее по сравнению с традиционным, а концовка и совсем антологическая:

Один был нежный друг. . . И он еще с тобой!

Еще более ярко это гармоническое начало представлено в стихотворении Батюшкова «Дружество» (1812, перевод идиллии Биона), которое с антологической традицией сближают небольшой размер, некоторая фрагментарность и обильные мифологические параллели.

Близость к «антологическому роду» поэзии стихотворения «Судьба Одиссея» (1814) предопределена его оригиналом — эпиграммой Шиллера «Одиссей» (1795), выполненной элегическим дистихом, но Батюшков амплифицирует ее и несколько дисгармонизирует стих. Ср.: «Проснулся он: и что ж? отчизны не познал» и «Er erwacht und erkennt jammernd das Vaterland nicht».⁷

Стихотворения 1815 г. «Мой гений» и «Пробуждение» уже полны чисто антологической гармонии. С точки зрения стихотворной формы они совершенно идентичны. Шестнадцать стихов четырехстопного ямба с чередованием женских и мужских рифм, сходные ритмические схемы (расположение пиррихий и спондеев совпадает), однородные синтаксические конструкции с анафорическими зачинами и сходная концовка с присоединительным союзом — все это означает, что здесь мы имеем дело с устойчивой поэтической формой Батюшкова. Эта форма, близкая к антологическим «отрывкам» Муравьева, оказалась весьма продуктивной. Особенно любил ее Баратынский.

Именно в такую форму — хотя чаще у него встречаются двенадцатистишия — Баратынский облек такие свои антологические шедевры, как «Л—ой» («Когда неопытен я был. . .») (1820 или 1821), «Разуверение» (1821), «Старик» (1828), «Мой Элизий» (1831).

Собственное, органическое стремление Батюшкова к гармонизации стиха в малых лирических формах нашло свое естественное завершение в обращении к Греческой Антологии. Тринадцать переводов поэта из Антологии вошли в брошюру «О Греческой Антологии», подготовленную Батюшковым совместно с С. С. Уваровым. Как известно, Батюшков переводил с вошедших в брошюру французских стихотворных переложений Уварова, который в свою очередь пользовался непосредственно греческими текстами в изданиях Брунка и Якобса.⁸ Тем не менее переводы Батюшкова были попыткой перевода в духе самой Антологии. Недаром авторы брошюры писали о необходимости смотреть на Антологию «глазами древних». Публикация преследовала не только художественные, но и исторические цели: дать ясное представление об Антологии, которая для Батюшкова и Уварова была прежде всего выражением «нравственного бытия народа».⁹ Однако эта «ученая» задача, очевидно, была в ведении Уварова, Батюшков же преследовал по преимуществу художественные цели. К этим переводам он пришел в результате собственных поэтических опытов по гармонизации русского стиха и творческих поисков идеала «полноты и свободы внутренней жизни».¹⁰

Уваров переводил довольно свободно, с отступлениями от оригинала из соображений «хорошего вкуса». Батюшков, поскольку он переводил не с подлинника, не считал обязательным строго держаться уваровского текста. Почти во всех случаях поэт распространяет переводы Уварова, создавая, таким образом, нечто среднее между эпиграммой и элегией. Не случайно

стихотворение «Изнемогает жизнь в груди моей остылой», перевод эпиграммы Павла Силенциария, Белинский называл «антологической элегией».¹¹ Антологическими элегиями могут быть названы также стихотворения «В обители ничтожества унылой», «Где слава, где краса, источник зол твоих?», «Увы! глаза, потухшие в слезах».¹² Последнее, кстати, чрезвычайно близко к «Выздоровлению» Батюшкова, которое сам поэт относил к разделу элегий. В жанровом отношении эти стихи почти не различаются. Лишь несколько стихотворений цикла — «Куда, красавица? — За делом, не узнаешь», «Сокроем навсегда от зависти людей» и «С отвагой на челе и с пламенем в крови» — сохраняют характер, близкий к эпиграмматическому.

Большинство эпиграмм, избранных для перевода, любовные. Не случайно шесть из тринадцати принадлежат перу признанного мастера любовной эпиграммы — Павла Силенциария. Оригиналы двух пьес (4-й — «Явор к прохожему» и 5-й — «Нереиды на развалинах Коринфа») представляют собой декламационные эпиграммы, а источники 1-й («В обители ничтожества унылой») и 13-й («С отвагой на челе и с пламенем в крови») являются эпитафиями.

Конечные источники батюшковских переводов, соответствующие древнегреческие эпиграммы, до сих пор не установлены. Комментаторы Батюшкова обыкновенно указывают лишь их авторов, которые — не всегда точно — названы самими Уваровым и Батюшковым. Приведем здесь также номер книги и эпиграммы по Палатинской Антологии:¹³

1. «В обители ничтожества унылой» — Мелеагра (AP, VII, 476);

2. «Свидетели любви и горести моей» — Асклепиада Самосского (AP, V, 145);

3. «Свершилось: Никагор и пламенный Эрот» — Гедила (AP, V, 199);

4. «Явор к прохожему» («Смотрите, виноград кругом меня как вьется!») — Антипатра Фессалоникского (АР, IX, 231);

5. «Где слава, где краса, источник зол твоих?» — Антипатра Сидонского (АР, IX, 151);

6. «„Куда, красавица?“ — „За делом, не узнаешь!..“» — неизвестного автора (АР, V, 101);

7. «Сокроем навсегда от зависти людей» — Павла Силенциария (АР, V, 219);

8. «В Лаисе нравится улыбка на устах» — Павла Силенциария (АР, V, 250);

9. «Тебе ль оплакивать утрату юных дней» — Павла Силенциария (АР, V, 258);

10. «Увы, глаза, потухшие в слезах» — Павла Силенциария (АР, V, 264);

11 «Улыбка страстная и взор красноречивый» — Павла Силенциария (АР, V, 262);

12. «Изнемогает жизнь в груди моей остылой» — Павла Силенциария (АР, V, 239);

13. «С отвагой на челе и с пламенем в крови» — Феодорида (АР, VII, 282).

В своих переводах Уваров часто несколько распространял греческие тексты, превращая эпиграммы в антологические миниатюры. Почти неизменно он вносил в них риторическое начало и вводил пласт традиционной поэтической лексики в духе «орнаментальной поэзии». Так, в первом переводе «*Dans le séjour des morts reçois ma triste offrande*» («В обители мертвых прими мою печальную жертву») собственным изобретением Уварова является стих:

L'Èrèbe ne rend plus ton ombre gémissante...

(Эреб не вернет больше твоей стонающей тени...).

Если Мелеагр приносит в дар своей умершей возлюбленной «слезы, останки любви», то у Уварова этот образ подвергается поэтической амплификации:

Ces soupirs douloureux, ces regrets superflus,
Ces pleurs cruels, amers, que le tombeau demande,
De tendresse et d'amour doux et derniers tributs.

(Эти тягостные вздохи, эти напрасные сожаления,
Эти горькие, ужасные слезы, которые вызывает могила,
Последние сладостные дани нежности и любви).

Точно так же если Гедил (3-е стихотворение цикла) просто говорит:

Пара сандалий, грудные повязки — свидетели первых
Острых мучений любви, и наслажденья, и сна,¹⁴

то Уваров вновь амплифицирует это с помощью поэтизмов:

Vêtemens somptueux, frais et légers tissus,
Fleurs qui parent sa tête, élégante chaussure,
Voile délicieux par l'amour inventé,
Ornemens d'Aglaé, débris de sa parure,
Témoins du doux sommeil et de la volupté.¹⁵

(Роскошные одежды, свежие и легкие ткани,
Цветы, которые украшают ее голову, красивая обувь,
Прелестный покров, изобретенный любовью,
Украшения Аглаи, остатки ее убора,
Свидетели сладкого сна и наслаждения).

Батюшкову удастся избежать условно-украшающих штампов французского текста, освежить и эмоционально усилить образы:

Вы видите: кругом рассеяны небрежно
Одежды пышные надменной красоты;
Покровы легкие из дымки белоснежной,
И обувь стройная, и свежие цветы:
Здесь все — развалины роскошного убора. . .¹⁶

В этом отношении переводы Батюшкова из Антологии были ближе по духу к поэзии древних, чем французские переложения Уварова. Однако основное отличие Батюшкова от Уварова заключается в том, что в статику оригинала, скованного законами французского

классицизма, Батюшков приносил динамический элемент. Ср. начало первого перевода («В обители ничтожества унылой») с соответствующими стихами Уварова. У Батюшкова:

В обители ничтожества унылой,
О незабвенная! прими потоки слез,
И вопль отчаянья над холодной могилой,
И горсть, как ты, минутных роз! . . .¹⁷

У Уварова:

Dans le séjour des morts reçois ma triste offrande:
Ces soupirs douloureux, ces regrets superflus.¹⁸
(В жилище мертвых прими мое скорбное приношение:
Эти тягостные вздохи, эти напрасные сожаления).

По справедливому суждению В. В. Виноградова, «пластические образы Батюшкова отличаются вместе с тем какой-то кинетической выразительностью».¹⁹

Таким образом, «эстетической реконструкции», о которой принято иногда говорить как о методе Батюшкова-переводчика, не происходило. Батюшков и не стремился к воссозданию простого, лапидарного стиля греческой эпиграммы, а впрочем, он, скорее всего, и не подозревал, что стиль ее таков.

Переводы Батюшкова тем более далеки от своих оригиналов, что Уваров не всегда правильно понимал самые сюжеты греческих эпиграмм. Так, например, стихотворение Гедила Уваров истолковал как «„картину без фигур“ (tableau de genre), где поэт, как живописец, изображает некоторые мелкие подробности, но изображает их мастерскою кистию (. . .) Поэт входит в великолепный чертог, видит остатки пиршества, осушенные чаши, догорающие светильники, разбросанные одежды и цветы; повсюду следы веселия и роскоши; кругом глубокое молчание».²⁰ В соответствии с этим французский перевод строится как обраще-

ние к «роскошным уборам» (vêtemens somptueux), «свидетелям сладкого сна и наслаждения» (témoins du doux sommeil et de la volupté). Однако в действительности у Гедила Аглаоника приносит свои одежды Киприде как «дар девичьей страсти».²¹ Точно так же в эпиграмме Павла Силенциария «Родопе» (в переводе Уварова «Sur le seuil de Phryné je suspends ces guirlandes») поэт призывает возлюбленную скрывать их любовь, но не из-за сладости тайных ласк, как получается во французском тексте и соответственно у Батюшкова, а потому, что эта любовь «запретная», «возбращенная».

В целом цикл Батюшкова «Из Греческой Антологии» отличает некоторая неотделанность, которая, по всей видимости, объясняется обстоятельствами его создания и публикации. Наиболее ощутимо эта неотделанность чувствуется во втором стихотворении цикла — «Свидетели любви и горести моей», которое до настоящего времени печатается с нарушенной рифмовкой и тавтологией в заключительной части.²²

Цикл «Из Греческой Антологии» имел большое значение для дальнейшего развития русской антологической поэзии и — шире — русской поэзии вообще. «Для тех, кто понимает значение искусства как искусства и кто понимает, что искусство, не будучи прежде всего искусством, не может иметь никакого действия на людей, каково бы ни было его содержание, — для тех должно быть понятно, — писал Белинский, — почему мы приписываем такую высокую цену переводам Батюшкова двенадцати маленьких пьес из греческой антологии (. . .) До Пушкина ни один поэт, кроме Батюшкова, не в состоянии был показать возможности такого русского стиха».²³

Увлечение Батюшкова в конце его творческого пути «антологическим родом» поэзии было настолько велико, что в эту форму он облек даже перевод из

«Неистового Роланда» («Подражание Ариосту»).²⁴ Переведа четыре стиха поэмы, Батюшков закончил пьесу двумя оригинальными строками:

Но ветер сладостный, но роши благовонны,
Земля и небеса прекрасной благосклонны,

построенными на игре усеченными прилагательными (в первом случае атрибутивное, во втором — предикативное).

В своих антологических стихотворениях поэт определенно ориентировался и на отечественную традицию. Так, стихотворение «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы» (1819), как было показано выше, явно навеяно антологическими опытами Муравьева. От него же Батюшков творчески воспринял и самую форму антологической пьесы, наполнив ее вместо поэтических зарисовок и размышлений пламенной риторикой и элегическими lamentациями. Можно вспомнить также, что в близком к антологической форме стихотворении «Жуковский, время все проглотит» (1821) поэт дал перифраз последних стихов Державина «Река времен в своем стремленьи» (1816) — неоконченного наброска оды «На тленность», по-видимому воспринимавшегося в пушкинскую эпоху отчасти как антологическая миниатюра.

С другой стороны, как стало недавно известно, Батюшков хорошо был знаком и с немецкой антологической традицией. Так, в его последнем антологическом цикле из шести пьес «Подражания древним» три стихотворения (2-е — «Скалы чувствительны к свирели», 3-е — «Взгляни: сей кипарис, как наша степь, бесплоден» и 6-е — «Ты хочешь меду, сын? — так жала не страшись») восходят к «Цветам восточной поэзии» Гердера, а еще два стихотворения (1-е — «Без смерти жизнь не жизнь: и что она? Сосуд» и 5-е — «О смертный! хочешь ли безбедно перейти»)

аналогичным образом соотносятся с его же «Цветами из Греческой Антологии». Что касается «восточных» по происхождению пьес, то через посредство гердеровского цикла стихотворений «Das Rosental»²⁵ они связаны в конечном счете с поэтическими афоризмами «Гулистана» Саади. Подражания же Греческой Антологии представляют собой вольные переводы соответственно 36-й эпиграммы третьей книги «Das Gute des Lebens» и 40-й эпиграммы пятой книги гердеровских «Цветов» «Die Schiffahrt des Lebens».²⁶ Комментарий Б. Зуфана к 26-му тому в берлинском издании сочинений Гердера позволяет установить, что в свою очередь эти стихотворения Гердера восходят к эпиграммам Эзопа (АР, X, 123) и Павла Силенциария (АР, X, 74). Таким образом, собственно антологические — не только по форме, но и по конечным источникам — миниатюры «Подражаний древним» варьируют, с одной стороны, шедевр поэтического пессимизма Эзопа, а с другой — увещательную (как и у Эзопа) эпигramму раннехристианского поэта VI в. н. э. Павла Силенциария, из которого ранее Батюшков перевел шесть любовных эпиграмм в составе брошюры «О Греческой Антологии»; греческий поэт характеризуется здесь, в частности, как «один из новейших и, может быть, из лучших стихотворцев Антологии». «Любопытно, — говорилось здесь также, — отличать в его стихах древние мысли от новейших. Павел, рожденный и воспитанный в христианстве, должен был сохранить в душе своей неизгладимую печать религии; но поэзия его более принадлежит к роду поэзии древних; все их формы строго соблюдены. Иногда вам кажется, что Павел есть современник Мимнерма; но вдруг черта совершенно неожиданная открывает в нем более сходства с нежным Петрарком, нежели с пламенною Сафою».

В эпиграмме Павла Силенциария, отозвавшейся в

батушковском стихотворении «О смертный! хочешь ли безбедно перейти», речь идет о необходимости смирения и мужества. Свободно развивая эту тему, Батушков использует привычные для него гораццианские образы: стихотворение его в известной мере связано с известной одой Горация к Лицинию Мурене (кн. II, ода 10).²⁷ При этом он очевидным образом опирается на доступный ему перевод этой оды Горация Востоковым. Ср. у Батушкова:

Не буди горд: и в ветр попутный опусти
Свой парус, счастием надменный —

и у Востокова:

Будь тверд в напасти, безбоязнен;
Но также, если ветр приятен
Вздул туго паруса твои,
Благоразумно их сбери.²⁸

Внимание Батушкова к эпиграмме Эзопа могло быть привлечено Дашковым. Как известно, последний принимал участие в подготовке брошюры «О Греческой Антологии» и находился в тесном, дружеском общении с Батушковым.²⁹ В то же время Дашков, сам начинавший изучение Антологии по гердеровским переложениям, позднее, в 1825 г., напечатал под заглавием «К жизни» перевод этой эпиграммы с подлинника.³⁰ Первые же наброски дашковских переводов были сделаны задолго до их появления в печати, еще в конце 1810-х годов.

Цикл «Подражания древним» был, таким образом, первым в русской поэзии примером соединения антологической и ориентальной традиций. Синтез мотивов восточной лирики и формы западной (европейской, а в истоках своих эллинистической) поэзии был осуществлен самим Гердером в его «Цветах восточной поэзии». Однако Гердер четко разделил эпиграммы,

восходящие к древней Греции, и эпиграммы, в которых он подражал поэзии средневекового Востока, поместив их в разных циклах. Батюшков же свободно смешивает те и другие. Впрочем, «западно-восточный синтез» у Батюшкова не был столь ярко выраженным, как у Гердера: ведь если последний перекладывал поэтические афоризмы Саади и других восточных поэтов элегическим дистихом, то Батюшков использовал для этого разностопный ямб, размер достаточно нейтральный.³¹

Цикл этот, не публиковавшийся при жизни Батюшкова, был мало известен в 1820-е годы и вследствие этого почти не оказал никакого влияния на последующую русскую поэзию. Однако он свидетельствует о замечательной прозорливости Батюшкова как антологического поэта. В «Подражаниях древним» Батюшков осуществил тот «западно-восточный синтез», который затем утвердит в русской поэзии Пушкин.³²

Тематический спектр любовных стихотворений цикла «Из Греческой Антологии» может быть определен как сочетание упоения земной страстью с жалобами на неразделенное чувство, на смерть возлюбленной. Последний мотив, взятый в более общей форме — как жалобы на преходящесть земной красоты, составляет содержание и декламационной эпиграммы о гибели Коринфа («Где слава, где краса, источник зол твоих»). Наряду с этим, условно говоря, «аполлоническим» и уныло-элегическим началом в цикле присутствуют также героико-стоицистская тема противостояния судьбе («С отвагой на челе и с пламенем в крови») и чисто романтическая тема истинной дружбы, которой не страшна и смерть («Явор к прохожему»).

Это последнее начало еще более усиливается в батюшковских «Подражаниях древним». Здесь

уже целых три из шести стихотворений проникнуты пафосом «уединения и свободы» («Взгляни, сей кипарис»), «прославления смелости в бою» («Ты хочешь меду, сын»). Вместе с тем здесь же мы находим и призывы к смирению перед судьбой («О смертный, хочешь ли безбедно перейти»), утверждение слабости человека перед лицом Провидения и мнимости земных ценностей («Без смерти жизнь не жизнь»). И наконец, все это движение антологического творчества Батюшкова от светлого аполлонизма и унылой элегичности через героический стоицизм к христианскому мироощущению находит свое логическое завершение в его последнем стихотворении — «Ты знаешь, что изрек».

Последнее стихотворение поэта обыкновенно составляет предмет особого, повышенного интереса. Нередко в нем видят своего рода ключ ко всему творчеству автора. Вполне правомерно это по отношению к так называемым «последним стихам» Державина («Река времен в своем стремленьи»), «Царско-сельскому лебедю» Жуковского и др. В еще большей степени такой подход уместен по отношению к стихотворениям, которые не являются последними буквально, но имеют отчетливо выраженный итоговый, а иногда даже как бы прощальный и предсмертный характер. Таковы, например, «каменноостровские» стихотворения Пушкина 1836 г.: «Из Пиндемонти» («Недорого ценю я громкие права»), «Когда за городом, задумчив, я брожу» и особенно «Я памятник себе воздвиг».

С этой точки зрения стихотворение Батюшкова «Ты знаешь, что изрек», или, как оно было озаглавлено издателями при первой публикации, «Изречение Мельхиседека»,³³ представляет двойной интерес. Во-первых, оно может считаться последним стихотворением Батюшкова и в буквальном, прямом смысле.

Правда, до нас дошли два более поздних стихотворения, причем одно из них, «Подражание Горацию», написано на тему «Памятника», однако они уже несут на себе ощутимые следы поразившей поэта душевной болезни. Во-вторых, особую значимость «Изречению Мельхиседека» придает также и самый характер пьесы, глубоко трагический и даже как бы итоговый. Глубокая выразительность и в то же время небывалая в русской поэзии пессимистичность стихотворения вызвали сакраментальное определение его как «поистине могильной плиты над всеми человеческими надеждами и усилиями».³⁴

Между тем, если, например, пушкинский «Памятник» можно отнести к числу тех произведений, о которых мы знаем уже достаточно много, то последнее стихотворение Батюшкова остается для нас пока отчасти загадочным произведением. До конца неясны время (1821 или 1823—1824 гг.) и обстоятельства создания стихотворения, его источники. По всей вероятности, первые две из этих проблем так и не смогут быть решены с абсолютной точностью: даже введение в научный оборот многих, неизвестных ранее материалов, опубликованных в последнее время, не внесло ничего существенно нового в их осмысление. Особенно важное, ключевое значение в связи с этим приобретает вопрос об источниках стихотворения, но длительное его обсуждение привело главным образом к одному выводу: «Какое-либо „изречение“ Мельхиседека — священнослужителя, упоминаемого в Библии, — неизвестно».³⁵

В издании «Большой серии» «Библиотеки поэта» замысел стихотворения связывается с новозаветным посланием апостола Павла к евреям: «Мелхиседек здесь характеризуется как „царь мира“, „по знаменованию имени — царь правды“, как прообраз Христа. Воплощая мудрость, Мелхиседек изображен в посла-

нии как человек с трагической судьбой: „Без отца, без матери, без родословия, не имеющий ни начала дней, ни конца жизни, уподобляясь сыну божию, пребывает священником навсегда“. О несчастиях Мелхиседека создавались апокрифы; так, большое распространение получило „Слово“, приписываемое Афанасию Александрийскому, где рассказывалось о том, как во время землетрясения погиб весь род Мелхиседека. . .».³⁶ Для полноты картины необходимо указать также на упоминание Мельхиседека в 109-м псалме.³⁷ Все эти параллели могут лишь отчасти объяснить, почему пафос разочарования в жизни соотнесен в стихотворении с фигурой Мельхиседека. Впрочем, и для этого нужно, по всей видимости, предполагать знакомство Батюшкова с апокрифическим «Словом о Мелхиседеце», приписывающимся архиепископу Афанасию, так как в «Послании к евреям» ничто, кроме выше приведенных слов, а в 109-м псалме и вовсе ничто не свидетельствует о трагизме судьбы Мельхиседека. Что же касается литературных источников самого его «изречения», то этот вопрос при таком объяснении оставался совершенно открытым. Но что такие источники все же существуют, нас заставляет предполагать некоторое противоречие между образом человека, потерявшего всех своих близких, и его жалобой на «рабское» существование, на личное страдание. Тем более что батюшковский Мельхиседек в полном противоречии с евангельскими заветами сомневается и в том, что найдет ответ на вопрос о смысле своего земного существования после смерти.

Все это толкало исследователей на поиски других параллелей для объяснения самого «изречения» Мельхиседека. Так, например, его происхождение видели в словах главного героя трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах»:³⁸

Родится человек лет несколько процвествь,
Потом скорбеть, дряхлеть и смерти дань отнесть.

Нетрудно заметить при этом, что слова озеровского Эдипа представляют собой лишь сетование на кратковременность человеческой жизни. Ср. следующие за этим строки:

Один, шед малый путь, другой, прошед подоле,
В гробу покоятся сном крепким в равной доле.³⁹

Батюшков же развивает совсем другой мотив — «жизнь как бессмысленная вереница страданий».

В издании «Опытов в стихах и прозе», подготовленном в серии «Литературные памятники» И. М. Семенко, «Изречение Мельхиседека» сближается с афоризмами из библейской «Книги Экклезиаста»: «Суета сует, сказал Экклезиаст, суета сует, — все суета! Что пользы человеку от всех трудов его, которыми трудится он под солнцем» (глава 1); «Как вышел он нагим из утробы матери своей, таким и отходит, каким пришел, и ничего не возьмет от труда своего» (глава 5); «Потому что все дни его — скорби, и его труды — беспокойство <...> и это — суета!» (глава 2); «Человек не может постигнуть всех дел, которые делаются под солнцем. Сколько бы человек ни трудился в исследовании, он все-таки не постигнет этого» (глава 8). «Нельзя исключить, — замечала исследовательница по поводу этих сопоставлений, — возможность слияния двух библейских персонажей в некий собирательный образ, в особенности в период начинавшейся душевной болезни».⁴⁰

Последние сопоставления кажутся весьма вероятными, но они не объясняют только одного: почему это необычное слияние двух различных библейских персонажей, контаминация мотивов Ветхого и Нового заветов дали в итоге антологическую пьесу. Разуме-

ется, выбор формы мог и не иметь какой-либо внешней причины, а был predetermined чисто художественными соображениями, однако, по-видимому, здесь сыграло свою роль то обстоятельство, что мотивы «Книги Экклезиаста» попали в стихотворение Батюшкова не непосредственно из Библии, а через посредство антологических эпиграмм древнегреческого поэта VI—V в. до н. э. Паллада (АР, X, 58 и 84):

Наг я на землю пришел, и наг я сокроюся в землю:
Бедная участь сия стоит ли многих трудов! —

и

С плачем родился я, с плачем умру; и в течение целой
Жизни своей я встречал слезы на каждом шагу.
О человеческий род многословный, бессильный и жалкий.
Властно влекомый к земле и обращаемый в прах.⁴¹

Обе эпиграммы могли быть известны Батюшкову по переложениям И.-Г. Гердера:

Nackt kam ich und nackt geh'ich einst unter die Erde,
Nackt von hinnen zu gehn, braucht es wohl Kummer
und Leid?

(Нагим явился я в мир, нагим и уйду в землю;
Чтобы нагим покинуть его, нужно ли столько страдать
и печалиться).

Weinend kam ich ins Leben, und weinend scheid'ich von dannen,
Denn wie Sand ich so voll Geuszer und Thränen die Welt.
Armes Menschengeschlecht! so schwach und würdig der Thränen,
Kommst aus Staube du auf, gehst in den Staub du zurück.⁴²

(Плача пришел я в жизнь и плача расстанусь я с ней.
Так как я понял, что мир полон слезами и скорбью.
Несчастный человеческий род! слаб и силен слезами.
Из праха являешься ты и вскоре уходишь в прах).

Ср. у Батюшкова:

Рабом родится человек,
Рабом в могилу ляжет,
И смерть ему едва ли скажет,
Зачем он шел долиной чудной слез,
Страдал, рыдал, терпел, исчез.⁴³

Приведенные выше стихи Гердера, представляющие собой ясное варьирование мотивов Экклезиаста, обнаруживают безусловную большую близость к Батюшкову одновременным соединением мотивов наготы человека при рождении и смерти (у Батюшкова — мотив рабства), слез как непрременной составляющей части жизни и особенно поэтическим вопросом о смысле жизненных страданий: «Чтобы нагим покинуть его, нужно ли столько страдать и печалиться?». Последнему у Экклезиаста соответствует безусловное утверждение: «Человек не может постигнуть всех дел, которые делаются под солнцем. Сколько бы человек ни трудился в исследовании, он все-таки не постигнет этого». По сравнению с Экклезиастом Батюшков с его значительно менее безапелляционным: «И смерть ему едва ли скажет. . .» — ближе к Палладу.

Использование Батюшковым гердеровских переложений из Греческой Антологии тем более вероятно, что к ним же поэт обращался и при создании своего последнего цикла антологических стихотворений «Подражания древним» (1821). Это обстоятельство, а также сходство слов, вложенных в уста библейского Мельхиседека, с выше приведенными текстами заставляет предполагать, что пьеса «Ты знаешь, что изрек» представляет собой стихи, в которых причудливым образом отразились как чтение Библии, так и обращение к Греческой Антологии в переложениях на знакомый Батюшкову немецкий язык. Напомню, что курс немецкого языка входил в учебную программу в пансионах О. П. Жакино и И. А. Триполи, в которых

обучался Батюшков,⁴⁴ и что, по свидетельству Н. А. Мельгунова, зимой 1821/22 г. в Дрездене он перевел отрывок из трагедии Шиллера «Мессинская невеста».⁴⁵

Все эти сопоставления позволяют в некоторой степени разрешить загадку создания так называемого «последнего стихотворения» Батюшкова. Представляется весьма вероятным, что оно было написано в 1821 г., примерно в то же время, что и цикл «Подражания древним» (третье стихотворение цикла имеет в автографе дату: 2 июня 1821 г.), в период увлечения поэта немецкой поэзией и изучения пользовавшихся широкой известностью и популярностью в России переложений Гердера из Греческой Антологии. Любопытно, что позднее, в 1830-е годы, через посредство того же Гердера к эпиграммам Паллада будет настойчиво обращаться Жуковский.

Позднее творчество Батюшкова обнаруживает исключительное тяготение поэта к антологической форме. Батюшков обрел в ней жанр, в котором ему удалось достигнуть наивысшего совершенства, не случайно вызвавшего такое восхищение у Белинского. В антологических миниатюрах Батюшкова, особенно в таких как «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы», «Подражания древним», «Ты знаешь, что изрек», нашли выражение его поздние философские раздумья о жизни, в которых остро ощущается глубокий трагизм мироощущения поэта в последние годы жизни.

2

Жанрово-стилистическая форма антологической миниатюры, утвержденная в русской поэзии Батюшковым, стала особенно популярной в 1820-е годы после выхода в свет брошюры «О Греческой Анто-

логии». Наибольший интерес к антологической пьесе проявляли карамзинисты, «выдвигавшие на первый план интимно-психологическую лирику и потому предпочитавшие „малые жанры“». ⁴⁶ Эту форму в различных ее модификациях использовали такие поэты, как Пушкин, ⁴⁷ П. А. Вяземский, П. А. Плетнев, Е. А. Баратынский, Д. П. Ознобишин, В. И. Туманский, Ф. Н. Глинка, М. Ю. Лермонтов ⁴⁸ и др.

В «антологическом роде» поэзии, в котором Жуковский выступил лишь в 1830-е годы, основополагающее значение имела традиция Батюшкова. Впрочем, существенную роль в развитии русской антологической миниатюры 1820—1830-х годов сыграло также поэтическое наследие Андре Шенье. Произведения его, в том числе фрагменты элегий и идиллий, были впервые опубликованы во Франции в 1819 г. Интерес к Шенье в России возник почти сразу же после этого. ⁴⁹ Таким образом, на традицию антологической поэзии Батюшкова вскоре наложилось влияние «фрагментов» Шенье.

Возросший в начале 1820-х годов интерес к «антологическому роду» поэзии выразился также в появлении первой критической статьи, в которой содержалась развернутая его характеристика. В статье «Два антологические стихотворения», опубликованной в «Трудах Вольного общества любителей российской словесности» (1822, т. 19), П. А. Плетнев писал: «Антологическая поэзия составляет прекраснейшую часть поэзии эпиграмматической, принимаемой в том значении, какое давали ей древние (< . . . > Но между всеми эпиграмматическими стихотворениями только те должно включать в раздел антологических, которые отличаются простотою мысли, нежностью чувства и совершеннейшею отделкою стихов». ⁵⁰ Таким образом, уже в самом определении антологической поэзии содержались романтические и даже с сентименталист-

ским налетом («нежность чувства») признаки. Это не случайно: «пламенное воображение» и «глубокую чувствительность» находил у поэтов Антологии и С. С. Уваров.⁵¹ В высшей степени характерны эти черты для собственных антологических пьес Плетнева, появившихся в печати в 1826—1827 гг. («Море», «Ночь», «Садовник», «Рассудок и страсть», «Безвестность»).

По мнению критика, в произведениях словесности каждого народа антологические стихотворения «должны особенно обращать на себя внимание мыслящей критики <...> Антологические стихотворения как неподдельный язык чувствований, свидетельствующих о нравах, направлении мыслей и других бесчисленных оттенках гражданственности народа, могут самым приятным образом занимать любопытство наблюдательного ума и жадного к лучшим удовольствиям вкуса. Как уцелевшие от разрушительной руки времени памятники, они вернее сказаний истории изображают нам характер собственного народа <...> Как последняя степень совершенства языка, куда вкус не допускал ничего принужденного, изысканного и слабого, они дают нам точное понятие, какие самые приятнейшие формы получить мог сей язык».⁵² Таким образом, Плетнев, с одной стороны, подчеркивал значение антологической поэзии как наиболее верного выражения характера народа, с другой — видел в ней «последнюю степень совершенства языка». Любопытно, что антологические стихи он рассматривал прежде всего как лирику («неподдельный язык чувствований»). Статья Плетнева отражала общие представления русских поэтов того времени об антологической поэзии как об интимно-психологической лирике и школе высокого художественного мастерства.

Специально в статье «Два антологические стихотворения» анализировались пушкинская «Муза» и сти-

хотворение Вяземского «К уединенной красавице». Первое из этих стихотворений, по словам Плетнева, «не имеет никакой частности ни по времени, ни по месту. Оно принадлежало бы грекам, принадлежать может нам и так же будет принадлежать самым отдаленным потомкам». Второе «напоминает уже новейшее время. Погружая нас в задумчивость, оно заставляет, кажется, нас искать лучших утех во глубине души. Сверх того, угрюмая тишина полуночных степей и мертвые дубравы, где раздается голос пустынного соловья, невольно напоминает нам, где сочинитель все это взял: он все это взял с своей природы».⁵³

Критик был совершенно прав, рассматривая стихотворение «К уединенной красавице» как антологическое. Однако нельзя не заметить в то же время близости его к альбомному мадригалу (ср. другое заглавие — «К А. П. Т.»):

Как роза свежая одна благоухает
В угрюмой тишине полуночных степей,
Как песнью сладостной в час утра оглашает
Дубравы мертвые пустынный соловей,
Как драгоценный перл, волнами поглощенный,
Скрывается от глаз на жадном дне морей,
Так сиротеет здесь в стране уединенной
Богиня красоты без жертв и алтарей.⁵⁴

К «антологическому роду» поэзии у Вяземского относится также, пожалуй, лишь еще одно стихотворение — «Роза и кипарис. (Графине М. А. Потоцкой)» (1835):

Вот вы и я: подобье розы милой,
Цветете вы и чувством и красой;
Я — кипарис угрюмый и унылый,
Воспитанный летами и грозой. . .

Впрочем, и оно близко к мадригалу. Мастер альбомной «легкой поэзии», Вяземский не порывает связи с ней

и в своих антологических пьесах. В то же время антологическим стихотворениям Вяземского присущ элегический момент, между прочим отмеченный Плетневым. В «Розе и кипарисе» он связан с темой воспоминания:

Когда же вам сгрустнется, и случайно
Средь ясных дней проглянет черный день, —
Пускай мое воспоминанье тайно
Вас осенит, как кипариса тень.⁵⁵

Такую просветленную грусть Белинский находил единственно возможной в антологическом стихотворении: «Антологическая поэзия допускает в себя и элемент грусти, но грусти легкой и светлой, как таинственный сумрак жилища теней, как тихое безмолвие, сада, уставленного урнами с пеплом почивших < . . . > Грусть в антологической поэзии — это улыбка красавицы сквозь слезы».⁵⁶

Особенностью антологических стихотворений Вяземского является проникновение в них (как и у Батюшкова) ориентальных мотивов. Если «роза» и «соловей» в сочетании со «степями» и «дубравами» в стихотворении «К уединенной красавице» осмысляются как приметы русской действительности, что отмечал и Плетнев, то «драгоценный перл, волнами поглощенный» — образ скорее уже восточный. «Некоторый отблеск восточных красок есть колорит поэзии века», — писал Вяземский в одной из своих статей.⁵⁷ Этот «отблеск» мы ощущаем и в антологических пьесах самого поэта.

3

Вскоре после Батюшкова к Греческой Антологии обратился и такой далекий от карамзинского направления поэт, как Ф. Н. Глинка. Вслед за статьей Плетнева

это второй случай проявления интереса к «антологическому роду» поэзии в среде членов Вольного общества любителей российской словесности.

В 1820 г., посылая Глинке одно из изданий Антологии,⁵⁸ А. А. Дельвиг сопроводил его антологической эпиграммой собственного сочинения, которая так и названа — «Ф. Н. Глинке. (Присылая ему Греческую Антологию)»:

Вот певцу Антология, легких харит украшение,
Греческих свежих певцов вечно пленяющий пух!
Рви их, любимец богов, и сплетай из них русским Каменам
Неувядаемые в Хроновом царстве венки.⁵⁹

Призыв Дельвига был услышан. Правда, венков «русским Каменам» под влиянием Антологии Глинка не свил, но несколько цветов он все же оставил. Стихотворения «Греческие девицы к юношам. (Из Антологии)» и «К недостойному бессмертия. (Из Антологии)», написанные Глинкой в 1820 г.,⁶⁰ являются соответственно вольным переводом из Агафия (АР, V, 297) и, возможно, амплификацией дистиха Лукиана (АР, XI, 294).⁶¹ Самый выбор эпиграмм отнюдь не случаен. Избранные сюжеты давали Глинке возможность обличить постыдную жизнь среди наслаждений и роскоши («К недостойному бессмертия»), сказать о сладости борьбы за «славу пышную и милую свободу» («Греческие девицы к юношам»). Однако для этого поэту пришлось далеко отойти от своих источников. Так, в эпиграмме Агафия совсем нет того вольнолюбивого оттенка темы, который мы находим в переводе Глинки.

Не соблюдает Глинка и жанровой формы греческих эпиграмм. В этом отношении он явно опирается на опыт Батюшкова. Под его пером эпиграммы превращаются в антологические миниатюры, проникнутые пламенной риторикой и распространенные по сравне-

нию с оригиналами. Вслед за Батюшковым Глинка пишет шестистопным ямбом, который в одной из пьес («Греческие девицы к юношам») перемежается четырехстопным:

Счастливыцз юноши, он ваш, сей пышный мир!
Все вам — венки и ласки славы!
И молодая жизнь для вас на шумный пир
Сзывает игры и забавы. . .⁶²

Нетрудно заметить, что поэтический строй антологических стихотворений Глинки ориентирован на Батюшкова. Отсюда и усеченные прилагательные, столь любимые последним, и элементы батюшковского поэтического языка («К недостойному бессмертия»):

Ни позлащенна медь, ни мрамор величавый,
Ни плеск толпы, ни взор приветливый царей,
Ни пышный блеск твоей мимотекущей славы,
Ни ароматный дым возженных алтарей
Тебя, фортуны сын, рабов толпою льстивой,
От Парки бледныя ничто не сбережет. . .⁶³

Опыт Глинки — яркий пример того, насколько широко простирала свое влияние батюшковская традиция антологической лирики.

Как давно уже было замечено, этой же традиции следуют по большей части и переводы антологических эпиграмм Гете.⁶⁴ Таковы, например, переводы стихотворения Гете «Могила Анакреона», принадлежащие перу И. Покровского и М. Дмитриева, перевод эпиграммы «Уединение», выполненный М. Дмитриевым.⁶⁵ Исключение составляют лишь те переводы, в которых сохранен элегический дистих оригиналов, а следовательно, и форма антологической эпиграммы.

4

Если антологические миниатюры Вяземского и Глинки несут на себе следы влияния Батюшкова,

то антологические опыты Д. П. Ознобишина обнаруживают то наложение на традицию Батюшкова воздействия поэзии Шенье, о котором уже упоминалось выше.

В 1830 г. Ознобишин выпустил брошюру «Гинекион» (от греч. γυναικῶν — «женская половина дома»). Брошюра включает 16 переводов любовных эпиграмм древнегреческих поэтов. Сам Ознобишин так пояснял свой замысел: «Название сие дано мною сим анфологическим безделкам, потому что каждая носит имя какой-либо женщины, по большей части взятое из самой эпиграммы; только в трех местах позволил я себе поставить имена произвольные; но и в этом случае старался я выбрать такое, которое было воспето тем же автором только в другой эпиграмме».⁶⁶ Переводы Ознобишина напечатаны параллельно с греческим текстом, но отличаются большой свободой, некоторые из них распространены. Источники шести стихотворений «Гинекиона» были установлены ранее.⁶⁷ Приведем ниже источники всех пьес в последовательности цикла:

1. «Весь пламень мудрости глубокой» — неизвестного автора (АР, V, 1);

2. «Сфенелада» («Вспламеняющую грады») — неизвестного автора (АР, V, 2);

3. «Хрисилла» («Улыбается денница») — Антипатра Фессалоникского (АР, V, 3);

4. «Ксанфа» («Росой оливы благовонной») — Филодема (АР, V, 4);

5. «Нара» («Я свещник сребренный, посредник тайн безмолвных») — Статиллия Флакка (АР, V, 5);

6. «Никарета» («Ты бережешь любви цветок прелестный») — Асклепиада (АР, V, 85);

7. «Европа» («Европы сладок поцелуй») — Руфина (АР, V, 14);

8. «Харита» («Уж солнце шестьдесят кругов») — Филодема (АР, V, 13);

9. «Коринна» («Не буду течь златым дождем») — Басса (АР, V, 125);

10. «Каллистя» («Явись двурогая ночная») — Филодема (АР, V, 123);

11. «Ираклия» («О свещник, трижды пред тобою») — Асклепиада (АР, V, 7);

12. «Лисидика» («Еще твое не наступило лето») — Филодема (АР, V, 124);

13. «Аристоноя» («Меня приводят в исступлень») — Диоскорида (АР, V, 56);

14. «Филения» («Зачем скорбишь, и в исступлень») — Мекия (АР, V, 130);

15. «Диоклея» («Я худощавою пленился Диоклеей») — Марка Аргентария (АР, V, 102);

16. «Антигона» («Нет, нет! тот не был воспален») — Марка Аргентария (АР, V, 89).

В рецензии, опубликованной на страницах «Северных цветов», О. М. Сомов упрекнул автора «Гинекциона» за несоблюдение «меры подлинника». ⁶⁸ Действительно, второе и третье стихотворения писаны анакреонтическим размером (трехстопный хорей), прочие же выполнены ямбами, главным образом четырехстопным. Это несоблюдение имеет, однако, у Ознобишина принципиальный характер. В своих антологических опытах он ориентировался на Батюшкова; ⁶⁹ у последнего заимствует он поэтический стиль и стихотворные формы. Примером может послужить стихотворение «Никарета»:

Ты бережешь любви цветок прелестный,
Скажи, к чему полезен он?
Все в ад сойдем, в юдоли тесной
Всех примет хладный Ахерон.
Там нет Киприды наслаждений
Как в здешнем мире, чуждом тьмы, —
Носиться будем в виде тени,
Костями и пеплом станем мы. ⁷⁰

С этим же связано, между прочим, и распространение греческих текстов, аналогичное тому, какое мы наблюдали у Батюшкова: антологические эпиграммы превращаются под пером Ознобишина в анакреонтические песни («Сфенелада», «Хрисилла»), в маленькие любовные элегии. Так, шестистрочную эпиграмму Марка Аргентария «То не любовь, что, внушенью пытливых очей поддаваясь...»,⁷¹ оригинал которой, как и других стихотворений, приводится в брошюре параллельно с переводом, Ознобишин превращает в пламенную элегию из 18 стихов:

Нет, нет! тот не был воспален
Высокой, истинною страстью,
Кто, резвою красавицей пленен,
Невольно взором увлечен
Он был к живому сладострастью...⁷²

Как известно, поэт намеревался издать целый том своих переводов из Греческой Антологии. В архиве Ознобишина сохранились прозаические переложения 214 эпиграмм на русский язык и рукописная книга, содержащая 208 эпиграмм в немецких переводах (изредка на языке оригинала); книга эта открывалась краткой заметкой об истории Антологии.⁷³ Немецкие переводы взяты из гердеровских «Цветов»; очевидно, что по ним сверены и переводы Ознобишина, вошедшие в «Гинекион». Одно из переложений Гердера, «Die Grille», взятое из первой книги «Цветов» (№ 14), здесь же переведено Ознобишиным: пьеса, озаглавленная им «Кузнечик», в конечном счете восходит к Аристодику Родосскому (III в. до н. э.) (AP, VII, 189). Близкий к «Гинекиону» характер имеют помещенные здесь же стихотворения «Коризе» («Кориза, равен тот с богами») и «К Дорисе» («Венец из свежих роз чело твое венчает»), обозначенные тут самим Ознобишиным как переводы из Тимоклея (III в. до

н. э. (?)) и Посидиппа (IV—III в. до н. э.). Неосуществленный замысел Ознобишина представлял собой попытку создания самого крупного в то время собрания антологических эпиграмм в русских переводах.

Кроме шестнадцати стихотворений в составе «Гинекциона» поэт опубликовал также небольшой цикл из трех пьес под заглавием «Из Греческой Антологии». В него входят стихотворения «Сон» («Спишь ли, Ценофила»), «Венок» («Тебе венок сей из лилей») и «Весна» («Хлад зимы сокрылся»).⁷⁴ Все они восходят к Мелеагру (соответственно AP, V, 174, 143 и 144), однако имеют со своими оригиналами немного общего. Это и не удивительно, ведь Ознобишин переводил довольно свободно, к тому же не с греческих оригиналов, а, очевидно, с немецких переложений Гердера. У Гердера он позаимствовал и заглавия своих переводов (ср. гердеровские «Цветы из Греческой Антологии», кн. 1, № 8, 9; кн. 2, № 36).

К Антологии, как указывает и сам автор, восходит также стихотворение Ознобишина «Приношение» («Богини кроткие, о Свада и Пафия»).⁷⁵ Конечным его источником является эпиграмма Иоанна Барбукалла (VI в. н. э.) (AP, VI, 155), но непосредственно оно переведено с гердеровского переложения «Молоко и мед» (кн. 1, № 16).

Внимание Ознобишина было приковано в основном к любовным эпиграммам Антологии; не случайно почти все его переложения имеют своим источником пятую книгу «Anthologiae Graecae». Эта же тема привлекла поэта и у Шенье, из которого Ознобишин опять-таки свободно переложил два «фрагмента идиллий» — «Accours, jeune Chromis» и «J'étais un faible enfant».⁷⁶ Поэт, серьезно увлекшийся с середины 1820-х годов восточной поэзией, пробовал писать антологические стихи и в ориентальном духе. Такова, например, его «Фиалка. (Подражание Ибн-Руми)»,⁷⁷

т. е. подражание персоязычному поэту XIII в. Дж. Руми. Это отвечало принципиальному убеждению Ознобишина в родственности восточной поэзии и поэзии древнегреческой: «...здесь и там говорит она почти одним языком, употребляет подобные выражения и образы и кажется одушевленной одним гением».⁷⁸

В составе рукописного сборника Ознобишина «Мечты» (1821—1822) сохранилось еще несколько пьес, восходящих к Антологии, одна из которых обозначена как переведенная из Гердера («Как драгоценный перл, волнами принесенный»). Однако не только этим, но даже и печатным переводам Ознобишина все же присущи серьезные недостатки, касающиеся языка и стиля. Вот почему Дельвиг не был несправедлив к Ознобину, когда в своей рецензии на «Гинекион» заметил о помещенных в нем греческих оригиналах: «Знающие греческий язык с наслаждением перечтут эти золотые стихи, пощаженные всегубящим временем и искаженные неискусным русским переводчиком».⁷⁹

5

Из немногочисленных стихотворений М. Ю. Лермонтова «в древнем роде» к собственно антологической поэзии можно отнести, по-видимому, лишь «Цевницу» (1828), «Дитя в люльке. (Из Шиллера)» (1828)⁸⁰ и «Пана» (1829). «Заблуждение Купидона» (1828), как справедливо отметил Ю. П. Суздальский, это пьеса в анакреонтической манере; в стихотворении «Пир» (1829) варьируются гораццианские мотивы.⁸¹ Долгое время интерес Лермонтова к античной теме связывался исключительно с уроками А. Ф. Мерзлякова и занятиями в литературном кружке С. Е. Раича. Однако в действительности антологические стихотво-

рения Лермонтова продолжают традиции Батюшкова и Пушкина; не случайно большинство из них тяготеет к элегии.⁸²

В «Цевнице» чисто антологическая тема осложнена элегическими мотивами «последней любви», «святого воспоминания», «веселия, уж взятого гробницей». Более выдержан с этой точки зрения «Пан. (В древнем роде)», отмеченный влиянием Шенье через посредство пушкинских «Подражаний древним». Оригинальным лермонтовским привнесением в мифологическую основу пьесы является то, что Пан выступает здесь в качестве учителя певца:

В одной руке его стакан, в другой свирель!
Он учит петь меня; и я в тиши дубравы
Играю и пою, не зная жажды славы,⁸³

что близко не только к пушкинской «Музе»,⁸⁴ но и к ее источнику, 3-му фрагменту идиллии Шенье, в котором изображается процесс обучения игре на флейте. Ориентацию не на перевод Мерзлякова из Гомера «Гимн Пану», а на фрагменты идиллий Шенье и пушкинские «Подражания древним» обнаруживает и идиллический момент в решении темы стихотворения. То, что именно в этом направлении развивались интересы молодого Лермонтова, доказывает и его цикл фрагментов 1832 г. («Склонись ко мне, красавец молодой» и др.), также связанных с Шенье.⁸⁵

Лирическая миниатюра вообще занимает значительное место в творчестве Лермонтова. Однако лишь очень немногие из произведений этого рода могут быть отнесены к антологическим пьесам. Психологическая напряженность, конфликтность лермонтовской лирики несовместимы с антологической поэтикой. Вследствие «диффузии жанров» антологическое стихотворение в зрелом творчестве Лермонтова не представлено как отдельный жанр, антологическое начало соединяется в нем с другими и вне их не существует.

Выше мы уже отмечали использование стихотворной формы Батюшкова, употребленной им в «Моем гении» и «Пробуждении», Е. А. Баратынским. Ориентация на Батюшкова характерна отчасти для антологической поэзии Баратынского, равно как и для всего его творчества.⁸⁶ Подобно самому Батюшкову, Баратынский начал с альбомной «легкой поэзии». Целый ряд его ранних стихотворений связан именно с этой традицией. Некоторые из них полностью укладываются в рамки «легкой поэзии». Другие же, сохраняя изящество формы, утрачивают присущую *poésie fugitive* поверхностность и «остроту». К их числу относятся, например, стихотворения «Женщине пожилой, но все еще прекрасной» (1818 (?)), «Любовь и Дружба. (В Альбом)» (1819), «Разлука» (1820), «Поцелуй» (1822).

В отдельных произведениях сказываются традиции анакреонтической поэзии. Так, «анакреонтизировано» Баратынским стихотворение «Лета», перевод антологической пьесы Ш. Мильвуа «Le fleuve d'oubli»:

Душ холодных упованье,
Неприяженный ручей,
Чье докучное журчанье,
Усыпляет Элизей! . . .⁸⁷

Иногда — впрочем, довольно редко — встречаются мифологические образы и мотивы. Так, чисто антологической грации исполнена «Эпиграмма» («Не трогайте парнасского пера») (1826), где сразу после античного образа следует его нейтрализация:

Уносят их летийские струи —
На пальчиках чернила остаются.⁸⁸

По-настоящему как антологический поэт Баратын-

ский выступил лишь в 1829 г., опубликовав в «Северных цветах» небольшой цикл под заглавием «Антологические стихотворения». В него вошли пять пьес: «Как ревностно ты сам себя дурачишь!», «Старательно мы наблюдаем свет», «Мой дар убог, и голос мой не громок», «Глупцы не чужды вдохновенья», «Не подражай: своеобразен гений».⁸⁹ Не исключено, что общий заголовок этим стихотворениям был дан Дельвигом, получившим их от Баратынского в Москве осенью 1828 г.⁹⁰ Так или иначе, он мог быть предопределен их принципиальной краткостью, лаконизмом, а также теми чертами, которые И. В. Киреевский определял как «эта мерность изящная, эта благородная щеголеватость».⁹¹ При этом неровность ритма и форма рассуждения, которую, как правило, принимают эти стихи, отчасти ощущаются как черты «Антологии» во французском понимании этого слова.

В 1839 г. поэт опубликовал еще один цикл под тем же жанровым заголовком «Антологические стихотворения»: «Благословен, святое возвестивший!», «Были бури, непогоды», «Еще, как патриарх, не древен я».⁹² Помещая после десятилетнего перерыва новую серию своих антологических пьес в плетневском «Современнике», пытавшемся продолжать традиции писателей пушкинского круга, поэт мог вкладывать в это особый смысл. Наконец, последняя подборка «Антологических стихотворений» Баратынского появилась в том же «Современнике» в следующем году,⁹³ причем две его пьесы — «Мудрецу» и «Все мысль да мысль! . . .» — объединены этим общим заглавием вместе с двумя стихотворениями других авторов — мадригалом и эпиграммой. Это объединение свидетельствует о том, что для самого Плетнева было характерно довольно широкое представление об «антологическом стихотворении», куда включалась и «Антология» во французском смысле этого слова. И тем не менее антологи-

ческие стихи Баратынского, несущие на себе печать «легкой поэзии», выходят далеко за ее пределы и представляют собой глубоко своеобразное явление собственно антологической поэзии.

Большинство их относится к той разновидности этого жанра, которая в конечном счете восходит к увещательным эпиграммам древних. Для них характерно как бы обращение лирического субъекта к определенному или неопределенному адресату, иногда просто к предмету рассуждения (лирическое «ты», вызвавшее суждение О. Э. Мандельштама о «провиденциальном собеседнике» Баратынского), своего рода «увещевание», часто выраженное или намеченное уже в первом стихе: «Как ревностно ты сам себя дурачишь!», «Не подражай: своеобразен гений», «Храни свое неопасенье», «О верь: ты, нежная, дороже славы мне», «О мысль! тебе удел цветка». Увещательные эпиграммы Греческой Антологии — несомненно, лишь один и к тому же конечный источник названных черт поэтики антологической миниатюры Баратынского. Баратынский был обязан этими свойствами, с одной стороны, тому обстоятельству, что, по известным словам Дельвига в письме к Пушкину, «правила французской школы всосал с материнским молоком»⁹⁴ (в этом смысле его антологические пьесы связаны с апологами и моралите французских антологий). С другой стороны, черты эти отличаются также поэтические гномы Дельвига, через посредство которого Баратынский оказался связан с новоевропейской, в первую очередь шиллеровской, и античной традициями увещательной эпиграммы. Баратынский начинает писать подобные стихи в конце 1820-х годов, между тем как у Дельвига антологические апофтегмы встречаются уже с середины 1820-х.

Нетрудно заметить, что, например, стихотворение Баратынского «Старательно мы наблюдаем свет»

(〈1829〉), посвященное слабости человеческого разума перед загадкой жизни, в сущности, варьирует тему, заданную началом дельвиговской эпиграммы «Мы»:

Бедные мы! что наш ум? сквозь туман озаряющий факел
Бурею гонимый наш челн по морю бедствий и слез. . .⁹⁵

Только если Дельвиг делает акцент на связи познания с ощущением собственного несчастья (мысль, которая также затем будет развита Баратынским в его поздней философской поэзии), то Баратынский констатирует неспособность человеческого интеллекта выйти за пределы общеизвестных истин.

Помимо пьес, обозначенных как «антологические» при публикации, целый ряд других стихотворений Баратынского выдержан в этом же ключе. Это, например, такие стихотворения, как «Эпиграмма» («Не трогайте парнасского пера»), «Муза», «Бывало, отрок, звонким кликом», «Мой Элизий», «Мой неискусный карандаш», «Храни свое неопасенье», «Болящий дух врачует песнопенье», «О, верь: ты, нежная, дороже славы мне», «О мысль! тебе удел цветка», «Сначала мысль воплощена». Почти совсем нехарактерна для всех этих антологических стихотворений Баратынского пластика. Не случайно влияние на поэта творчества А. Шенье было (по сравнению, например, с его воздействием на Пушкина) незначительным, хотя Баратынскому и принадлежат два перевода из этого «ученого подражателя»: «Наяда», восходящая к 10-му фрагменту идиллий, с ориентацией на который была написана и пушкинская «Нереида» (1820),⁹⁶ и стихотворение «Под бурею судеб, унылый, часто я» (1828), перевод 34-й элегии Шенье. Зато антологические стихотворения Баратынского допускают включение в них сатирического момента («Как ревностно ты сам себя дурачишь», «Обеды»). И главное, «утонченность наружной отдел-

ки всегда скрывает в них сердечную мысль, глубоко и заботливо обдуманную».⁹⁷ «Антологичность» их — не в «наивно-эпиграмматической» форме (в ней выполнены только три: «Алкивиад», «Мудрецу» и «Ропот») и не в античных образах, которых в них совсем немного, а в гармоническом совершенстве и лапидарности формы.

Поздняя антологическая поэзия Баратынского затронута влиянием философского скептицизма. Слабость человеческого разума перед загадкой бытия («Старательно мы наблюдаем свет»), невозможность покоя в земной жизни («Мудрецу»), драматизм положения писателя как невольника мысли («Все мысль да мысль») — все эти темы, решенные поэтично и неожиданно, поднимают антологическую поэзию Баратынского на небывалую высоту философской поэзии, на которую она, пожалуй, больше и не поднималась, а разве лишь приближалась в немногих стихотворениях Бунина, Вяч. Иванова.⁹⁸

7

«Диффузия» жанров, которую мы наблюдали у Лермонтова, оказала серьезное влияние на дальнейшую судьбу русского антологического стихотворения. Со второй половины 1820-х годов антологическое начало, продолжая сохранять за собой особую жанрово-стилистическую форму, получает в русской поэзии и иное выражение. Оно входит в поэтическое произведение уже и как некое качество за пределами собственно «антологического рода» поэзии. Примером этого непосредственного антологизма формы являются любовные элегии В. И. Туманского.⁹⁹ Вот, например, стихотворение «Милой деве» (1822), яркий образец антологического творчества этого примечательного поэта пушкинской плеяды:

Другим судьба послала милый дар
Пленять твой ум, пленять твоё бесстрашие,
Угадывать твой потаенный жар
И похищать души твоей участие;
Пусть других с тобою нежит счастье,
Пусть, тебе покорствуя, они
Забудут мир, желания, измену
И в долгие прекрасной жизни дни
Молодой любви твоей познают цену.
Без зависти, смиренный до конца,
Их тайный друг, твой обожатель тайный,
Я буду ждать, что ласкою случайной
Когда-нибудь ты наградишь певца.¹⁰⁰

Антологизм как некое качество стиха — в 1820—1830-е годы явление распространенное. Пластическая, гармоническая миниатюра становится достоянием всякого профессионального поэта. Эта новая форма выражения в русской поэзии антологического начала делает подчас весьма затруднительным выделение произведений, которые следует отнести к собственно антологическим стихотворениям. Не случайно уже Белинского, бравшегося за такое разграничение, это приводило к не слишком убедительным решениям. Отмечая, что «поэт может вносить в антологическую поэзию содержание совершенно нового и, следовательно, чуждого классицизму мира, лишь бы только мог выразить его в рельефном и замкнутом образе, этими волнистыми, как струи мрамора, стихами, с этой печатью виртуозности, которая была принадлежностью только древнего резца», критик причислял к таким пьесам стихотворения Пушкина «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Ненастный день потух», «Я вас любил» и «Безумных лет угасшее веселье». Но «Воспоминание» и «Под небом голубым страны своей родной», по мнению Белинского, «уже не могут быть отнесены к разряду антологических стихотворений сколько по содержанию, слишком полному думы

и вникания и притом так грустных и печальных, столько и по форме поэтической, но не пластической». ¹⁰¹ Думается, однако, что как в тех, так и в других имеет место тот непосредственный антологизм формы, о котором шла речь выше. Что же касается жанра, к которому следует отнести названные стихотворения, то одни из них представляют собой элегии, другие же не имеют ярко выраженной жанровой природы.

Говоря о жанровой природе русской антологической миниатюры, мы отмечали в этой главе близость ее к элегии, идиллии, мадригалу и к собственно эпиграмме. В последнем случае антологическая миниатюра предельно кратка и носит более объективный характер или сохраняет связь с надписью. Так, в цикле Батюшкова «Из Греческой Антологии» 6-е стихотворение, «„Куда, красавица?“ — „За делом не узнаешь“», представляет собой чистый диалог, 7-я пьеса, «Сокроем навсегда от зависти людей», — это всего лишь обращение-призыв к возлюбленной, а последняя, 13-я миниатюра имеет вид эпитафии. Более объективный, близкий к эпическому характер имеют и антологические апофтегмы Баратынского: ведь мысли в подобных гномических эпиграммах «высказываются не как субъективное чувство и чисто индивидуальная рефлексия, а также с точки зрения производимого впечатления не обращаются к чувству с целью тронуть по сердечным мотивам, но вводят в сознание содержание как должное для человека, как почетное, пристойное». ¹⁰²

В сущности, древняя антологическая поэзия также довольно разнообразна. Известно, что Греческая Антология включает как стихотворения, связанные с надписью на стеле, надгробии или статуе, так и пьесы, не имеющие никакого эпиграфического оттенка. Однако разнообразие древней антологической поэзии

сдерживалось, с одной стороны, большей краткостью пьес, а с другой — элегическим дистихом, размером, как отмечал Белинский, по преимуществу «гармоническим и пластическим»,¹⁰³ и следовательно, более подходящим для такого содержания, которое не теряет связи с предметом.

Собственные формы Греческой Антологии, будучи выдержаны в стихотворениях новейших поэтов, накладывали на них точно такой же отпечаток. Так, гекзаметрическая (т. е. писанная элегическим дистихом) эпиграмма русских поэтов, также иногда сосредоточенная на внутренней сфере, как правило, отличалась тем не менее более объективным характером (например, пушкинский «Труд»), а чаще всего была и вовсе эпической. В этом одно из главных внутренних различий между двумя основными разновидностями антологического жанра в русской поэзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: *Бенитцкий А. П.* 1) Две картины. Из Антологии // *Цветник*. 1809. Ч. 2. С. 363; 2) К статуе Александра // Там же. 1810. Ч. 5. С. 228; *Кошанский Н.* Цветы греческой поэзии. М., 1811. С. 286.

² См., например, стихотворения «Лаиса отдает свое зеркало в храм Венеры. (Из Антологии)» Б. К. Бланка (Московский зритель. 1806. Ч. 2. Июнь. С. 62), «Устаревшая Лаиса» Н. И. Бутырского (Лицей. СПб., 1806. Ч. 2, кн. 3. С. 17), «Вот зеркало мое — прими его, Киприда!» Пушкина (Вестник Европы. 1814. Ч. 77. С. 117), «Лаиса при посвящении своего зеркала Венере» Д. Самсонова (Благонамеренный. 1820. Ч. 10. С. 375). Конечным источником всех их является эпиграмма Платона (АР, VI, 1). Однако очевидно, что все переводы осуществлены с французского подражания Вольтера «Sur Lais qui remet son miroir dans le temple de Vénus».

³ См., например, стихотворения Н. Левицкого «Прекрасная сосна. (Из Антологии)» и «Стрекоза» («Малютка-стрекоза! Не запоешь ты боле») (Украинский вестник. 1817. Ч. 8, № 10. С. 55).

⁴ Вестник Европы. 1810. Ч. 52, № 14. С. 124.

⁵ *Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 261. Ср. перевод с подлинника Д. В. Дашкова:

Ермий доволен немногим; всегда благосклонно приемлет

Дани простые: млеко, мед, похищенный с дубов.

Меньше умерен Иракл. Он любит отборные жертвы. . .

(Поэмы 1820—1830-х годов. Л., 1972. С. 83; первоначально: Московский телеграф. 1828. № 1. С. 46).

⁶ *Voltaire*. Epigrammes imitées de l'Anthologie grecque // Contes, satires, épîtres, poésies diverses, odes, stances, poésie mêlées, traductions et imitations. Paris, 1842. P. 464—466.

⁷ *Schiller F.* Sämtliche Werke. Wien, 1816. Bd 10. S. 241. В переводе М. Л. Михайлова: «Скорбный, от сна пробудясь, родины он не узнал» (*Шиллер И.-Х.-Ф.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 96). В свою очередь эпиграмма Шиллера, по-видимому, является переработкой из Греческой Антологии (АР, IX, 458).

⁸ *Analecta veterum poetarum graecorum Philippi Brunchii*. Paris, 1772—1776. Т. 1—3; *Anthologia Graeca / Curavit Fr. Jacobs*. Lipsiae, 1813—1817. Т. 1—3.

⁹ О Греческой Антологии. СПб., 1820. С. 11, 2.

¹⁰ *Фридман Н. В.* Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 239.

¹¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 5. С. 255.

¹² По справедливому замечанию В. Б. Сандомирской, Батюшков «в своем выборе скорее руководствовался собственным вкусом и преобладающим интересом к изображению внутреннего мира человека, к анализу чувств и тонких душевных движений; благодаря этому среди 12 отобранных и переведенных им стихотворений мы встречаем одну чистую элегию — плач по умершей («В обители ничтожества унылой. . .») и несколько пьес, содержание которых составляют жалобы и сетования влюбленных и которые читателем XVIII и XIX вв. также должны были восприниматься как элегии («Свидетели любви и горести моей», «Увы! глаза, потухшие в слезах», «Изнемогает жизнь. . .» и др.)» (*Сандомирская В. Б.* Из истории пушкинского цикла «Подражания древним» (Пушкин и Батюшков) // *Временник Пушкинской комиссии*. 1975. Л., 1979. С. 28).

¹³ Источники двух переложений Батюшкова из Антологии указаны в статье Н. М. Ботвинник «О стихотворении Пушкина „Нет, я не дорожу мятежным наслаждением. . .“» (*Временник Пушкинской комиссии*. 1976. Л., 1979. С. 149, 155).

¹⁴ Греческая эпиграмма. М., 1960 (перевод Л. В. Блуменау).

¹⁵ О Греческой Антологии. С. 20.

¹⁶ *Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 230.

¹⁷ Там же. С. 229.

¹⁸ О Греческой Антологии. С. 16.

¹⁹ *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 186.

²⁰ О Греческой Антологии. С. 22—23.

²¹ В современном переводе стихотворение так и озаглавлено: «Приношение Киприде» (Греческая эпиграмма. С. 103).

²² Закономерная конъектура И. Н. Медведевой и Б. В. Томашевского, введенная в первое и второе издания «Малой серии» «Библиотеки поэта» (*Батюшков К. Н.* 1) Стихотворения. Л., 1936. С. 182—183, 225—226; 2) Стихотворения. 2-е изд. Л., 1941. С. 258—259), к сожалению, не была принята в последующих изданиях. Дополнительное обоснование этой конъектуры см. в моей заметке «Об одном антологическом стихотворении Батюшкова» (Русская литература. 1982. № 3. С. 203—204).

²³ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 225.

²⁴ «Подражание Ариосту» Батюшкова цитировал в качестве примера итальянской поэзии в духе Антологии Белинский, замечая при этом, что «по сродству с классическим гением древности итальянские поэты должны часто напоминать древних вообще, а следовательно, и их антологическую поэзию» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 250).

²⁵ J.-G. Herders Blumen aus der morgenländischen Dichtern. Das Rosental // J.-G. Herders Sämmtliche Werke. Wien, 1818. Bd 10.

²⁶ J.-G. Herders Blumen aus der Griechischen Anthologie // J.-G. Herders Sämmtliche Werke. Wien, 1818. Bd 9. Источники установлены в докладе А. А. Карпова на «Апрельских чтениях» 1982 г. кафедры русской литературы филолог. факультета ЛГУ.

²⁷ Не подкрепив текстуальными сопоставлениями, эту связь бегло отметила Л. И. Савельева в книге «Античность в русской литературе конца XVIII—начала XIX века» (Казань, 1980. С. 80).

²⁸ *Востоков А. Х.* Стихотворения. Л., 1935. С. 287.

²⁹ См.: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 70.

³⁰ Полярная звезда на 1825 год. СПб., 1825. С. 279.

³¹ Ср. суждение Е. Г. Эткинда о том, что «для Батюшкова некоторые черты внешней формы были как бы нейтральны» (*Эткинд Е. Г.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1974. С. 153).

³² См.: *Брагинский И. С.* 1) Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина // Народы Азии и Африки. 1965. № 3. С. 117—126; 2) Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина. II // Там же. 1966. № 4. С. 139—146.

³³ Библиотека для чтения. 1834. Т. 11. С. 18.

³⁴ *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л., 1950. С. 39.

³⁵ *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 576.

³⁶ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 332.

³⁷ Отмечено в докладе П. Паламарчука, прочитанном на научной конференции в Вологде в июне 1987 г., посвященной 200-летию со дня рождения К. Н. Батюшкова.

³⁸ Отмечено Н. В. Фридманом в его книге «Поэзия Батюшкова» (М., 1971. С. 250).

³⁹ Озеров В. А. Трагедии. Стихотворения. Л., 1960. С. 142.

⁴⁰ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 577.

⁴¹ Греческая эпиграмма. М., 1960. С. 273.

⁴² J.-G. Herders Sämmtliche Werke. Berlin, 1882. Bd 26. S. 43, 116. За помощь в переводе гердеровских эпиграмм благодарю Г. А. Тиме.

⁴³ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 240.

⁴⁴ См.: Майков Л. Н. К. Н. Батюшков. Жизнь и творчество. М., 1895. С. 15.

⁴⁵ См.: Кениг Г. Очерки русской литературы. Пб., 1862. С. 94—95.

⁴⁶ Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. С. 235.

⁴⁷ См.: Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним» (Пушкин и Батюшков). С. 28.

⁴⁸ См.: Вацуро В. Э. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Русская литература. 1964. № 3. С. 46—50.

⁴⁹ Об интересе к Шенье в России см.: *Stremouchou D. André Chénier en Russie // Revue de littérature comparée. Paris, 1957. T. 131. P. 529—549.*

⁵⁰ Плетнев П. А. Соч. и переписка. СПб., 1885. Т. 1. С. 54.

⁵¹ О Греческой Антологии. С. 19—20.

⁵² Плетнев П. А. Соч. и переписка. Т. 1. С. 54—55.

⁵³ Там же. С. 60.

⁵⁴ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1880. Т. 3. С. 200.

⁵⁵ Там же. Т. 4. С. 197.

⁵⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 259.

⁵⁷ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 332.

⁵⁸ Скорее всего Дельвиг послал Глинке «Цветы из Греческой Антологии» Гердера; впрочем, не исключено, что это было одно из изданий Греческой Антологии, возможно немецкое, например: *Anthologia Graeca. Curavit Fr. Jacobs. Lipsiae, 1813—1817. T. 1—3.*

⁵⁹ Дельвиг А. А. Соч. Л., 1986. С. 149.

⁶⁰ Стихотворения Глинки обсуждались на заседаниях Вольного общества любителей российской словесности 4 октября и 20 декабря 1820 г. Это дало возможность И. И. Грибушину исправить датировку их с 1821 г. на 1820 г. См.: *Грибушин И. И. Из истории*

русской антологической эпиграммы // Проблемы литературных жанров. Томск, 1975. С. 47.

⁶¹ По мнению И. И. Грибушина, стихотворение «К недостойному бессмертию» «с греческим источником не связано, но некоторые фразы его ведут к оде Горация „К Мельпомене“» (*Грибушин И. И.* Из истории русской антологической эпиграммы. С. 47). Однако отсылка самого Глинки: «Из Антологии» — вряд ли случайна.

⁶² *Глинка Ф. Н.* Избр. произв. Л., 1957. С. 203 (первоначально: Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. № 11. С. 206).

⁶³ Там же. С. 204 (первоначально: Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. № 11. С. 267).

⁶⁴ См.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 93.

⁶⁵ *Покровский И.* Могила Анакреона. (Из Гете) // *Благонмеренный*. 1819. Ч. 7, № 16. С. 207; *Дмитриев М.* 1) Гробница Анакреона // *Вестник Европы*. 1824. № 7. С. 190; 2) *Уединение* // Там же. С. 117.

⁶⁶ *Ознобишин Д. П.* Гинекион. СПб., 1830. С. 37.

⁶⁷ См.: *Поэты 1820—1830-х годов*. Л., 1972. Т. 2. С. 685—686 (примеч. В. С. Киселева-Сергенина).

⁶⁸ *Сомов О.* Обзорение российской словесности за вторую половину 1829 и первую 1830 г. // *Северные цветы на 1831 год*. СПб., 1830. С. 48—49. См. также аналогичный краткий отзыв А. А. Дельвига в «Литературной газете» (1830. № 41. 20 июля. С. 40).

⁶⁹ В. С. Киселев-Сергенин полагает, что эпикурейские мотивы сближают «Гинекион» с лирикой С. Е. Раича (*Поэты 1820—1830-х годов*. Т. 2. С. 66), однако гораздо более верным нам представляется утверждение исследователя о том, что «вслед за Батюшковым и Пушкиным он (Ознобишин. — С. К.) осваивает стиль изящной эротической лирики» (Там же).

⁷⁰ *Ознобишин Д. П.* Гинекион. С. 13.

⁷¹ Греческая эпиграмма. С. 342 (перевод Л. В. Блуменау).

⁷² *Ознобишин Д. П.* Гинекион. С. 20. См. также: *Поэты 1820—1830-х годов*. Т. 2. С. 76—78.

⁷³ ИРЛИ, ф. 213, № 63.

⁷⁴ *Уралия на 1826 год*. М., 1826. С. 68—70. Все эти стихи входят в состав рукописного собрания стихотворений Ознобишина, озаглавленного «Мечты» (1821—1822) (см.: ИРЛИ, ф. 213, № 22).

⁷⁵ *Невский альманах на 1827 год*. СПб., 1826. С. 70.

⁷⁶ *Ознобишин Д. П.* 1) *Потерянные поцелуи (из Шенья)* // *Уралия на 1826 год*. С. 82; 2) *Неера (из Шенья)* // *Северная*

лира на 1827 год. М., 1827. С. 111. Ср.: *Chénier A. Oeuvres complètes*. Paris, 1819. P. 69, 22.

⁷⁷ Северные цветы на 1827 год. СПб., 1826. С. 321.

⁷⁸ *Ознобишин Д. П.* Пустыня Канду. Из Брама-Пураны, древнего эпического стихотворения индийцев // ИРЛИ, ф. 213, № 26, л. 3.

⁷⁹ *Дельвиг А. А.* «Гинекион» // Литературная газета. 1830. № 41. 20 июля. С. 40.

⁸⁰ При жизни Лермонтова не публиковалось. Внимание Лермонтова к этой антологической эпиграмме Шиллера могло быть привлечено ее переложением на русский язык, появившимся за подписью «Г. С.» в «Венке граций» (1829. С. 40).

⁸¹ См.: *Суздальский Ю. П.* Античные литературы // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 34. Собственно к Антологии возводила приписанный Лермонтову «Экспромт» («Три грации считались в древнем Риме»), см.: *Маслов М.* Античные мотивы в русской литературе // Сборник Историко-филологического общества, состоящего при Харьковском университете. Харьков, 1908. Т. 15. С. 75—78. Между тем авторство Лермонтова вызывает большие сомнения, так как стихи эти, вписанные им в альбом, ранее были опубликованы без имени автора в московском издании «Листок» (1831. № 16. 24 февраля). Стихотворение это, как отмечал М. Маслов, представляет собой переделку антологической эпиграммы, конечный источник которой находится у Каллимаха (АР, V, 146).

⁸² См.: *Вацуро В. Э.* Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов. С. 46—49. О восприятии Лермонтовым античности см. также: *Краков А. Я.* Лермонтов и античность // Сборник статей в честь В. П. Бузескула. Харьков, 1914. С. 792—815.

⁸³ *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. Л., 1979. Т. 1. С. 45.

⁸⁴ См.: *Чистова И. С.* «Пан» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 624.

⁸⁵ См.: *Вольперт Л. И.* Шенье // Лермонтовская энциклопедия. С. 624.

⁸⁶ См.: *Гофман М. Л.* Поэзия Баратынского. Историко-литературный этюд. Пг., 1915. С. 7.

⁸⁷ *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1951. С. 91.

⁸⁸ Там же. С. 125.

⁸⁹ Северные цветы на 1829 год. СПб., 1829. С. 170—172.

⁹⁰ См.: *Вацуро В. Э.* «Северные цветы». История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978. С. 140—141.

⁹¹ *Киреевский И.* Обзорение русской словесности 1829 года // *Киреевский И. В.* Избр. статьи. М., 1984. С. 53.

⁹² Современник. 1839. Т. 15, № 3. С. 157.

⁹³ Там же. 1840. Т. 18 № 2. С. 253—254.

⁹⁴ Дельвиц А. А. Соч. Л., 1986. С. 285.

⁹⁵ Там же. С. 55.

⁹⁶ См.: Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Вып. 6. С. 131.

⁹⁷ Киреевский И. В. Избр. статьи. С. 199.

⁹⁸ Зато далеко идущее влияние (впрочем, также относительное по самой невозможности следовать столь самобытной образности) имела поэтическая метафорика Баратынского. Так, начало стихотворения Мандельштама «Еще далеко мне до патриарха» (1931) — явная перифраза стихотворения «Еще, как патриарх, не древен я» (1839) Баратынского. К Баратынскому, по-видимому, восходит и один из сквозных образов лирики Мандельштама, образ «летийских струй», использованный Баратынским в «Эпиграмме» («Не трогайте парнасского гера», 1826) и стихотворении «Спасибо злобе хлопотливой» (1842 (?)).

⁹⁹ «Вслед за Пушкиныи Туманский сближает элегию и с антологической лирикой», — отмечает В. Э. Вацуро (Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 253).

¹⁰⁰ Туманский В. И. Стихотворения и письма. СПб., 1912. С. 99.

¹⁰¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 259.

¹⁰² Гегель Г.-В.-Ф. Соч. М., 1958. Т. 14. С. 228.

¹⁰³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 261.





Глава четвертая

РУССКАЯ АНТОЛОГИЧЕСКАЯ ЭПИГРАММА
1820—1830-х ГОДОВ

В то время как школа К. Н. Батюшкова разрабатывала форму антологической миниатюры, собственно эпиграммы в манере Греческой Антологии вслед за Востоковым создавали В. К. Кюхельбекер, А. А. Дельвиг, несколько позднее Н. И. Гнедич, А. С. Пушкин, В. А. Жуковский и др. Наряду с условными формами воссоздания древнегреческой антологической поэзии, которые использовали последователи Батюшкова, в русской лирике конца 1810-х—начала 1820-х годов появляются уже и собственные ее формы: элегический дистих, белый стих. Семантика метра, размеры пьесы и природа поэтического высказывания определяли жанр. Эпическая пьеса небольшого объема, писанная элегическим дистихом, как правило, включала в себя и эпиграмматический момент. Ямбические же стихи антологического характера (чаще всего шестистопные или четырехстопные и в особенности александрины) обыкновенно представляли собой чистую лирику и не имели ничего от надписи.

Если в античной поэзии элегический дистих употреблялся достаточно широко не только в эпиграммах, но и в элегиях, то в русской он стал принадлежностью

главным образом антологической эпиграммы. Можно вспомнить, правда, что элегическим дистихом написано «Осьмнадцатое столетие» Радищева, близкое к традиции античной медитативной элегии, но в основном все же размер этот ассоциировался с эпиграммами. Впрочем, и в пределах пушкинской эпохи был один поэт, нередко нарушавший это соответствие, к антологической поэзии которого мы здесь и перейдем.

1

После Востокова первым к элегическому дистиху систематически стал прибегать Кюхельбекер. Первые его обращения к этому размеру вызваны были прощанием с лицейскими друзьями. Естественно возникали в душе поэта мысли о вечности и мгновении, забвении и памяти, для выражения которых элегический дистих предоставлял богатые возможности. Стихи эти проникнуты предромантическими мотивами свободы человеческого духа («Разлука»):

Мы никому, друзья, не подвластны душою; в минувшем,
В будущем можем мы жить, в сладостной, светлой мечте,
отъединенности от суетного света («К Филону»):

Счастье в самих нас: в суетном мире забот хлопотливых,
Шумных веселий и мук счастья я не ищю,

верности друзьям и юношеским обетам («К Матюшкину»):

Ты не нарушишь обетов святых, о Матюшкин! в отчизну
Прежнюю к братьям любовь с прежней душой принесешь!¹

Нетрудно заметить сугубо лирический характер некоторых из этих пьес. С другой стороны, очевидно, что, например, стихотворение «К Матюшкину» и с точки зрения объема несколько велико для эпиграммы.

Тем не менее сам Кюхельбекер не только эту пьесу в 16 стихов, но и 22-строчную «Отчизну» (1817) относил к «мелким стихотворениям».² Все это связано с тем, что элегический дистих для Кюхельбекера не только антологический, но и «Тибуллов размер», т. е. размер тибулловских элегий. В элегии «Закуп» (1823) поэт писал:

Сладкий глагол элегической, нежно тужащей камены,
Ты, о Тибуллов размер, о вожденнейший стих,
Мною покинутый в час роковой, когда я впервые,
Зов Мельпомены познав, ямбом себя вооружил! —
Снова к тебе обращаюсь теперь, утешитель в печалях:
Я тишину воспою, счастье родимой семьи!
Вас воспою, золотые холмы, вас, мирные доли;
Благословляю тебя, тихий, возлюбленный прах! . . .³

Такое восприятие элегического дистиха предопределило, естественно, широкое вторжение элегической стихии в стихотворения, писанные этим размером. Даже те из них, которые по структуре близки к эпиграммам, проникнуты элегическими настроениями и представляют собой своего рода смешанные формы. Так, например, десятистрочное стихотворение 1820 г. «Ясные грезы от вас, о бессмертные жители неба!» сам Кюхельбекер недаром назвал «Элегией». Еще более явно элегический момент выражен в «Элегии» 1817 г. — «Цвет моей жизни не вянь! О время сладостной скорби», в которой поэт в свои «с небольшим двадцать лет» оплакивал «отцветшую молодость, разочарование».⁴ Нечто среднее между небольшой медитативной элегией в духе древних и распространенной антологической эпиграммой декламационного или увещательного характера представляют собой стихотворения «Сократизм» (1817), «Memento mori» (1817), «К Пушкину» (1818), «Ночь» (1818—1820), «Седой волос» (1820), «Снова я вижу тебя, прекрасное, светлое море» (1820—1821), «К богу видений» (1821).

Наряду со смешанными формами, однако, в творчестве Кюхельбекера не редкость и законченные антологические эпиграммы. Таковы «Разлука» (1817), «К Филону» (1817), «Возраст счастья» (<1820>), «Жизнь» (1820), «Бурное море при ясном небе» (1820). При этом очевидна близость всех этих стихотворений к той форме увещательной и декламационной эпиграммы морально-дидактического характера (своего рода антологическая гнома, или апофтегма), какой она сложилась в «Эпиграммах», «Заметках», «Мелочах» и «Реках» Шиллера. Исполненные и поэтичности и ярко выраженного интеллектуального начала, названные антологические циклы Шиллера стали своего рода попыткой возродить былое органическое единство мысли и образа, которое он с таким восхищением отмечал у греков в своих «Письмах об эстетическом воспитании человека»: «Обладая одновременно полнотой формы и содержания, одновременно мыслители и художники, одновременно нежные и энергичные, — вот они пред нами в чудной человечности объединяют юность воображения и зрелость разума».⁵ Неудивительно, что эти изящные поэтические мысли-миниатюры Шиллера пользовались таким вниманием русских поэтов начиная с Востокова, Батюшкова, Лермонтова и многих других.

Не прошел мимо них и Кюхельбекер. Ориентация на Шиллера его антологических эпиграмм особенно очевидна в стихотворении «Возраст счастья», воспевающим счастье «младенческого, сладостного возраста». Нетрудно заметить, что его первая часть:

Краток, но мирен и тих младенческий, сладостный возраст!

Но — ах, не знает цены дням безмятежным дитя.

Юноша в буре страстей, а муж, сражаясь с буйством,

По невозвратном грустят в тяжкой и тщетной тоске. . .⁶ —

это свободная вариация на тему шиллеровского «Играющего мальчика» (1795):

Spiele, Kind, in der Mutter Schooß! Auf der heiligen Insel
Findet der trübe Gram, findet die Sorge dich nicht;
Liebend halten die Arme der Mutter dich über dem Abgrund,
Und in das fluthende Grab lächelst du schuldlos hinab.
Spiele, liebliche Unschuld! Noch ist Arkadien um dich,
Und die freie Natur folgt nur dem fröhlichen Trieb;
Noch erschafft sich die üppige Kraft erdichtete Schranken,
Und dem willigen Muth fehlt noch die Pflicht und der Zweck.
Spiele! Bald wird die Arbeit kommen, die hag're, die ernste,
Und der gebiethenden Pflicht mangeln die Lust und der Muth.⁷

(Мальчик, играй на коленях у матери. — Остров священный —
Здесь не отыщет тебя, верь, ни забота, ни скорбь.
Держат любовно тебя материнские руки над бездной,
Ты и в могильный провал с милой улыбкой глядишь.
Прелесть невинная, тешься! Еще ты в Аркадии милой,
К радостям только влечет вольной природы порыв;
Грани цветению сил лишь только в воображенье,
Воле еще незнаком долг, и смысл, и цель.
Тешься, ведь скоро придет работа — суровое дело,
Больше потребует долг, чем захочется дать⁸).

Элегические ламентации по безмятежной младости в «Возрасте счастья» сменяются оригинальным образом странника, попадающего из гостеприимного жилища под грозовой дождь. Именно с таким странником Кюхельбекер сравнивает взрослого человека, ввергнутого из детства в возраст суровых испытаний:

Так из объятий друзей вырывается странник; но вскоре
Вздригнет, настижен грозой, взглянет в унылую даль:
Ищет — бедный! — любви, напрасно хижины ищет;
Он одинок — и дождь хлещет навстречу ему,
Ветер свистит и рокочут сердитые громы,
И, осветя темноту, молния тучи сечет.⁹

Смысл шиллеровской эпиграммы — в неизбежном наступлении зрелости с ее тревожностями; Кюхельбекер же подчеркивает элегический мотив «тоски по невозвратном». Это частное отличие связано с общими отличиями антологических эпиграмм Кюхельбекера от образцов этого жанра, принадлежащих Шиллеру.

Эпиграммы Кюхельбекера, как и его преддекабристское творчество вообще, были призваны создать романтический образ гонимого поэта, поэта-страдальца.¹⁰ Намеченный в «Возрасте счастья» расхожий романтический конфликт идеала с действительностью, которого нет у Шиллера, находим и в «Жизни». Между тем по форме это тоже антологическая апофтегма, наиболее широко в новоевропейской антологической традиции представленная у Шиллера.

Казалось бы, на первый взгляд чисто описательная эпиграмма «Бурное море при ясном небе» в финальных стихах также обнаруживает апофтегматическое начало:

Дикий Нептун ропотал, кипел и в волнах рассыпался,

А с золотой высоты, поздней зарей освещен,

Радостный Зевс улыбался ему, улыбался вселенной:

Так, безмятежный, глядит вечный закон на мятеж

Шумных страстей; так смотрит мудрец на ничтожное буйство:

Сила с начала веков в грозном величьи тиха.¹¹

Впрочем, последние антологические пьесы Кюхельбекера, относящиеся к периоду его заграничного путешествия, во время которого он, в частности, виделся с Гете, открывают вдруг в элегическом поэте неизведенные запасы мудрого аполлонизма («Бурное море при ясном небе», «К Промефею», «Снова я вижу тебя»). Несомненно, это связано с личным влиянием Гете, а может быть, и с ориентацией Кюхельбекера на его антологическое творчество. Одна из этих пьес — «К Промефею» — даже и обращена к самому Гете. Показательно, что в 1820 г. Кюхельбекер писал об одной из антологических эпиграмм Батюшкова, что в ней «дышит глубокое чувство новейшей элегии, соединенное с тою живостию, с тою полнотою, которыми руководствуются самые даже унылые произведения греков».¹²

Жанр антологической эпиграммы рано уходит из

творчества Кюхельбекера, вырванного с 1825 г. из общественной и литературной жизни России. Однако заслуга Кюхельбекера в становлении русской антологической эпиграммы была существенной. В особенности ценны уже наметившееся движение от унылой элегичности к «аполлонизму», а также антологическая апофтегматика, в дальнейшем воспринятая Дельвигом. После нескольких опытов Востокова антологическое творчество Кюхельбекера стало настоящей проверкой изобразительных возможностей и границ жанра.

Интерес поэта к «антологическому роду», как и вообще к античной поэзии, был вполне осознанным и целенаправленным. Откликнувшись особой рецензией на выход брошюры «О Греческой Антологии», которую он назвал «одним из самых приятных, из самых важных явлений текущей российской словесности», Кюхельбекер писал в ней, что «присоединенные переводы некоторых эпиграмм должны были перелить что-то греческое, что-то классическое в душу всякого, способного к тому». Это «классическое» — а поэт сам называл себя «пристрастным любителем всего древнего»¹³ — и нашло воплощение в его антологических опытах.

2

Дельвиг как антологический поэт дебютировал в печати двумя «надписями к статуям» — «Надписью на статую флорентинского Меркурия» и «Купидону».¹⁴ Это были первые в русской поэзии антологические эпиграммы экфрастического типа в чистом, в отличие от «Надгробной М. И. Козловскому» Востокова, виде. От Дельвига эту форму позднее воспринял Пушкин, который создал несколько подлинных шедевров, относящихся к данной специфической разновидности антологической эпиграммы.

Если Востоков не только сочинял свои собственные антологические эпиграммы, но и переводил древние, то Дельвиг, как и Кюхельбекер, выступал в этом жанре исключительно с оригинальными произведениями. Это отнюдь не означает, что оба они были плохо знакомы с Греческой Антологией. Достаточно напомнить в этой связи эпиграмму Дельвига «Ф. Н. Глинке. (Присылая ему Греческую Антологию)» (<1820>). В то же время она обнаруживает и хорошее знакомство Дельвига с новоевропейской антологической традицией. Так, строки:

Рви их, любимец богов, и сплетай из них русским каменам
Неувядаемые, в Хроновом царстве, венки,¹⁵ —

очевидно, содержат реминисценцию из эпиграммы Шиллера «Илиада»:

Рвите Гомеров венки и считайте отцов совершенной,
Вечной поэмы его. . .¹⁶

Реминисценция эта делает вполне понятной ориентированность большинства антологических эпиграмм Дельвига на антологическую апофтегму, характерную для большинства его стихотворений в этом жанре: «Мы» (1824), «Эпитафия» (1824), «На смерть В. . . ва» (1827), «Утешение» (<1827>), «Эпиграмма» (<1827>), «Смерть» (<1827>), «Четыре возраста фантазии» (1829), «Удел поэта» (1829), «Грусть» (1829), «Слезы любви» (1829), «Поэт» (1830). Если у Кюхельбекера мы находим лишь несколько опытов в этом роде, то Дельвиг, задолго до того как эта форма была широко представлена переводами из Шиллера, утвердил и популяризировал ее в русской поэзии. Нет ничего удивительного при такой ориентации Дельвига, что его антологические эпиграммы, отражающие в каком-то преломленном виде личный опыт поэта («Эпиграмма», «Слезы любви»), тяготеют к философской поэзии.

П. А. Вяземский, сблизившись с Дельвигом незадолго до его смерти, летом 1830 г., «отыскал в нем человека мыслящего, здраво и самобытно обдумавшего многое в жизни». ¹⁷ Вот эта внутренняя мыслительная работа наиболее непосредственным образом проявлялась именно в антологических эпиграммах Дельвига. Характерно, что параллели к ним мы находим в рецензиях Дельвига, воспоминаниях о нем. Так, например, со стихотворением «Утешение»:

Смертный, гонимый людьми и судьбой, расставаяся с миром,
Злобу людей и судьбы сердцем прости и забудь.
К солнцу в последнее взор обрати, как Руссо, и утешься:
В тернах заснувшие здесь, в миртах пробудятся там —

(и в то же время с эпиграммой «Четыре возраста фантазии») перекликаются до некоторой степени воспоминания Вяземского: «В эту же поездку речь наша как-то коснулась смерти. Я удивился, с какою ясною и спокойною философиею говорил он о ней; казалось, он ее ожидал. В словах его было какое-то предчувствие, чуждое отвращения и страха; напротив, отзывалось чувство не только покорное, но благоприветливое». ¹⁸ Запись в записной книжке Вяземского о той же поездке на дачу Завальевского на Петергофской дороге еще более четко определяет те особенности мировосприятия Дельвига, которые отразились в выше названных эпиграммах: «Возвращаясь с Дельвигом, говорили о бессмертии души. Он ему верит». ¹⁹

Последние два года жизни Дельвига отмечены нередким обращением к теме поэта и поэзии, в том числе и в рамках антологической эпиграммы, что, разумеется, отчасти связано с оживлением его издательской и литературно-критической деятельности («Удел поэта», «Поэт»). Любопытно, что, например, идея антологической эпиграммы «Удел поэта» (1829) в иной, публицистической форме была выражена Дель-

вигом в его рецензии на пушкинского «Бориса Годунова». В рецензии Дельвиг формулирует свою мысль в общем плане: «Истинный талант выше денег ценит свое искусство. Сколько история представляет поэтов, которые, терпя крайнюю бедность, не продавали своего таланта и, питаясь черствым хлебом и водою, не спеша, готовили для просвещенных современников и справедливого потомства яству бессмертную, нектар и амброзию, вкусную пищу древних богов и существ, не ограничивающих круг бытия своего краткою земною жизнью». ²⁰ В эпиграмме эта мысль, естественно, представлена более конкретно, иллюстрирована примерами. На вопрос «юноши» к «песнопевцу»: «В чьих ты, счастливцев, роскошных садах надышался весною?» — «гений поэта» отвечает:

Где? Я нашел песнопевца на ложе недуга, беднее
Старца Гомера, грустнее Тасса, страдальца любви!
Но я таким заставал и Камознса в дикой пещере,
Так и Сервантес со мною скорбь и тюрьму забывал! ²¹

Наличие столь близких публицистических параллелей к литературным произведениям, разумеется, вызывает вопрос, насколько Дельвигу удавалось претворить свои мысли и чувства в поэзию, а в зависимости от этого должен, по-видимому, решаться и вопрос о том, насколько плодотворно было стремление Дельвига придать своим антологическим эпиграммам апофтегматический характер. В связи с этим стоит обратиться к полемике вокруг единственного прижизненного сборника стихотворений Дельвига, вышедшего в 1829 г. и содержавшего несколько пьес подобного рода. Так, например, в рецензии К. А. Полевого на этот сборник говорилось: «Давно хотелось спросить еще у господ поэтов о нижеследующем. Неужели они почитают поэтическими произведениями те гекзаметрические двустишия, четырестишия и проч.,

каких несколько находим мы и в сочинениях барона Дельвига («Мы», «Эпитафия», «Смерть»). Всякий умный человек (тут не нужно быть даже поэтом) напишет подобных изречений сколько вам угодно. У греков они имели особенную цену: цветок, дерево, ручей, дыхание ветра, статуя, столб — для них все имело свое значение только в отношении к великой силе, приводящей их в гармонию (<...>) для нас такое выражение невозможно, ибо мы чувствуем и мыслим иначе, а форма всегда принимает свой вид от внутренней мысли». Оценивая стихотворение Дельвига «Мы»:

Бедные мы! что наш ум? — сквозь туман озаряющий факел
Бурей гонимый наш челн по морю бедствий и слез;
Счастье наше в неведеньи жалком, в мечтах и безумстве:
Свечку хватает дитя, юноша ищет любви,²²

К. А. Полевой писал: «Мысль самая обыкновенная; выражена совсем не поэтически; в последних стихах даже мало складу».²³

«Московскому телеграфу» вторила «Галатей», в которой рецензент — по-видимому, сам издатель С. Е. Раич — рассуждал по поводу основной идеи антологической эпиграммы «Смерть»:

Мы не смерти боимся, но с телом расстаться нам жалко:
Так не с охотою мы старей сменяем халат.²⁴

«Апологические стихи древних, — говорилось в этой рецензии, — отличаются краткостью и какою-то яркостью мыслей, точностью и истиною, но есть ли в приведенных стихах хотя признак истины? Неужели в самом деле кто-нибудь из нас дорожит жизнью не более старого халата? Что подумают об нас потомки, если они будут верить новым поэтам, как мы верим древним? В силу выше приведенного двустишия, если оно дойдет до них, что легко может случиться,

ибо хорошие писатели не умирают, — они почтут нас теми гиперборейцами, которые, по словам Геродота, равнодушно, хотя неохотно, расставались с жизнью как с старым халатом, т. е., давши приятелям пир, бросались в море».²⁵

Подобная педантичная критика не учитывала только одного: личного характера таких стихов, выражавших подчас сиюминутные мысли и настроения автора, вовсе не претендовавших на «народность». И вполне естественно, что уже в критике того времени справедливость была восстановлена. Неизвестный критик, подписавшийся «М. Л—в», опубликовал в том же «Московском телеграфе» особую статью под заглавием «Замечания на статью о стихотворениях барона Дельвига». «Если мы удивляемся Гетевым подражаниям древним, — писал он, — почему не отдать справедливости и необыкновенному таланту барона Дельвига (<...> Барон Дельвиг чувствовал, что он понимает дух древних (<...> Разбирая стихотворения барона Дельвига, к удивлению моему, я принужден хвалить многие из эпиграмм, которые не нравятся вышеозначенному господину критику, например „Смерть“ (<...> Здесь скрыта мысль истинно глубокая, и выражена со всею простотою и беспечною древнего, который о смерти думал как о законе необходимости и, любя светскую жизнь, не страшился темного царства смерти».²⁶ В «Эпитафии» Дельвига («Жизнью земною играла она, как младенец игрушкой») критик отмечал ту же «простоту в сравнении», но тем не менее он счел нужным сказать: «грек не сказал бы там: это что-то навевает раздумьем романтизма».²⁷ Но «раздумьем романтизма» отмечена и дельвиговская эпиграмма «Смерть»: заимствованное у Вяземского («Прощание с халатом» <1817>) сравнение с халатом означает у Дельвига не гиперборейскую, а христианскую беспечность по от-

ношению к смерти — беспечность, основанную на выше описанной вере в бессмертие души, которой, однако, «жалко расстаться» с телом. Справедливое по пафосу заступничество за Дельвига М. Л—ва оказывается не совсем верным по существу.

Вопрос тем самым упирался в более общие вопросы, которые первым затронул еще К. Полевой. «Можно ли подражать искусству древних? — вопрошал он и решительно отвечал: — Подражать одним формам их, но не духу и формам вместе: вот что возможно для современников наших. Это и делает барон Дельвиг».²⁸ Несколько иное решение этого вопроса находим у М. Л—ва: «В наше время может быть свой классицизм романтический».²⁹ Очевидно, он предполагает, что вместе с формами при подлинно творческом подражании воспроизводятся и некоторые существенные, содержательные моменты, т. е. отчасти и дух древних. Например, очевидно, что это касается такого важного момента, как пластицизм древней антологической поэзии. С другой стороны, залогом подлинного творчества в традиционной форме является насыщение ее собственными, личными мыслями и чувствами, которые принадлежат автору как человеку определенного народа и эпохи. По-видимому, именно это же наличие определенных существенных элементов «древности» у Дельвига и имел в виду И. В. Киреевский, когда писал: «Его муза была в Греции; она воспитывалась под теплым небом Аттики; она наслушалась там простых и полных, естественных, светлых и правильных звуков лиры греческой; но ее нежная краса не вынесла бы холода мрачного Севера, если бы поэт не прикрыл ее нашею народною одеждою, если бы на ее классические формы он не набросил душегрейку новейшего уныния».³⁰

Хорошо известно, что Н. И. Гнедич далеко не сразу начал переводить «Илиаду» гекзаметром. К элегическому дистиху он и вовсе обратился лишь в конце своего творческого пути. Жанр антологической эпиграммы появляется в его творчестве под влиянием Дельвига, причем вышло так, что последний как бы завещал этот жанр Гнедичу. Когда-то Дельвиг прославил бессмертие Гнедича, в то время как смерть стояла у порога поэта (Гнедич был тяжело болен). Теперь сам Гнедич обращался к безвременно ушедшему из жизни другу:

Милый, молодой наш певец! на могиле, уже мне грозившей,
 Ты обещался воспеть дружбы печальную песнь;
 Так не исполнилось! Я над твоею могилою ранней
 Слышу надгробный плач дружбы, и муз, и любви! . . .³¹

Эпиграмма Гнедича «На смерть барона А. А. Дельвига» (1831), по-видимому, написана по типу греческих надгробных эпиграмм ксенов. Ксенами у греков назывались члены ксении, особого союза представителей разных родов, впоследствии полисов. После смерти одного из ксенов другие ставили ему стелу с надписью. Обычно это было именно обращение к умершему члену ксении. Ориентация Гнедича на надгробные эпиграммы ксенов тем более вероятна, что ко второму стиху сам поэт сделал примечание: «Покойный Дельвиг во время опасной моей болезни, в дружеских разговорах, обещал написать стихи в случае смерти моей». Гнедич использует в этой эпиграмме и свой опыт перевода «Илиады». Так, «бренная земля» получает у него эпитеты, которые в гомеровском эпосе употреблялись по отношению к Аиду: «Мрачное царство вражды, грустное светлой душе!». В стихе: «В мир неземной ты унесся, небесно-прекрасного алч-

ный» — гомеровский стиль воссоздается с помощью употребления прилагательного «алчный» в функции причастия.

Сходный характер имеет и другая эпиграмма Гнедича, обращенная к Дельвигу, — «К нему же при погребении» (1831), также исполненная веры в бессмертие души:

Друг, до свидания! Скоро и я наслажусь моей частью:
Жил я, чтобы умереть; скоро умру, чтобы жить!³²

Кроме этого, своего рода маленького антологического цикла на смерть Дельвига перу Гнедича принадлежат еще две эпиграммы — «Дума» и «Амбра». «Дума» (1832) проникнута романтическим культом любви как «цели земного бытия»:

Кто на земле не вкушал жизни на лоне любви,
Тот бытия земного возвышенной цели не понял;
Тот предвкусить не успел сладостной жизни *другой*:
Он, как туман, при рождении гибнущий, умер не живши.³³

Возможно, она связана с традицией греческой любовной и христианской эпиграммы. Ср., например, эпиграмму Носсиды (AP, V, 170):

... Кто не был любим Афродитой,
Тот не видал никогда цвета божественных роз.³⁴

В то же время стихи эти носят глубоко личный характер. Ср. последнюю запись в «Записной книжке» Гнедича: «Главный предмет моих желаний — домашнее счастье: моих? Едва ли это не цель и конец, к которым стремятся предприятия и труды каждого человека. Но увы — я бездомен, я безроден. Круг семейственный есть благо, которого я никогда не ведал. Чуждый всего, что бы могло меня развеселить, ободрить, я ничего не находил в пустоте домашней, кроме хлопот, усталости, уныния. Меня обременяли все за-

боты жизни домашней без всякого из ея наслаждений». ³⁵ «Дума» необычна по форме, так как представляет собой сочетание пентаметра с гекзаметром, а не наоборот.

Стихотворение «Амбра» — весьма редкий в русской лирике пример «наивной» эпитаграммы, ориентированной не на антологическую традицию, а на традицию латинской эпитаграммы. В «Амбре» Гнедич использовал мотив эпитаграмм Марциала о пчеле и муравье, попавших в янтарь (IV, 32 и VI, 15). ³⁶

В целом антологические эпитаграммы Гнедича отличаются «ученый» характер, почти все они связаны в той или иной степени с традицией классической античной поэзии. Отличительной особенностью их является соединение антологических мотивов с христианскими, как, например, в эпитаграмме «На смерть барона А. А. Дельвига»:

Ты, во вратах уже неба, с фиалом бессмертия в длани,
Песнь несловесную там с звездами утра поешь! ³⁷

Определяющее значение дельвиговских антологических эпитаграмм выявляется не только по отношению к антологическому творчеству Гнедича. Влияние их распространяется и на Пушкина. Если учесть более сложным образом проявившееся воздействие на Баратынского, то можно с некоторым основанием говорить об основополагающей роли антологических эпитаграмм Дельвига для судьбы этой жанрово-стилевой разновидности вообще.

Несомненно, именно под влиянием Дельвига развивалось и антологическое творчество такого второстепенного поэта, как М. Д. Деларю. В этом нет ничего удивительного: ведь Деларю входил в дельвиговский кружок. И все же зависимость эта могла быть меньшей, если бы Деларю в большей степени, как ему и советовал Дельвиг, «доверялся» своей Му-

зе.³⁸ Увы, его немалочисленные, если иметь в виду общий незначительный объем творчества, антологические эпиграммы: «Могила поэта. (Посвящается памяти Веневитинова)», «Анфологическое четверостишие», «Статуя Перетты в Царскосельском саду», «Слеза любви. (Посвящ^ается) б^аронессе С. М. Дельвиг)». «Цветок на могилы убитых в Турецкую войну», «Два двестишия (из Шиллера)», «Поэт и перо» — не блещут «собственными, не заимствованными красотами». ³⁹ Скорее они оправдывают пушкинскую оценку поэзии Деларю: «. . .ни капли творчества, а много искусства». ⁴⁰ Возможно, избыток пиетета перед Дельвигом как личностью сослужил ему плохую службу при его самоопределении как поэта. Не только стиль, но и даже самый выбор предметов в антологических эпиграммах Деларю наводит на мысль о Дельвиге. «Анфологическое четверостишие» и «Слеза любви» непосредственно написаны в память о поэте, а «Могила поэта» вызывает в памяти дельвиговскую антологическую эпиграмму «На смерть В^{еневитино}ва».

К концу 1820-х годов популярность оригинальной антологической эпиграммы становится так велика, что даже весьма далекий от серьезной поэзии, но чуткий к литературной моде М. А. Бестужев-Рюмин считает необходимым сочинить и напечатать в своем альманахе «Северная звезда» две антологические эпиграммы на самые расхожие темы: «На скоротечность юности» и «Гордой красавице». ⁴¹

4

В 1825—1828 гг. со своими переводами из Греческой Антологии выступил Д. В. Дашков. Это знаменовало начало нового этапа русской антологической поэзии. Наряду со свободными авторскими переложениями, подражаниями Антологии и оригинальной

антологической лирикой возникают филологические переводы. Впрочем, вначале Дашков изучал Греческую Антологию по переводам Гердера. Выучив в 1818—1820 гг. древнегреческий язык, он принял участие в издании брошюры «О Греческой Антологии». Наконец, в своей собственной переводческой деятельности Дашков постепенно пришел к отказу от гердеровских переводов и начал следовать непосредственно греческим оригиналам. Таким образом, в своем развитии он повторил основные фазы того пути, который прошла до него русская антологическая поэзия.

На выбор эпиграмм для перевода, по-видимому, сильное влияние оказали «Цветы из Греческой Антологии» Гердера, по которым он первоначально изучал Греческую Антологию. Большая часть переведенных Дашковым эпиграмм ранее была переведена на немецкий язык Гердером. Точно так же, как Гердер, Дашков и озаглавил все свои появившиеся в печати подборки эпиграмм.⁴²

Гердеровские «Цветы» включают в себя около 680 переложений (в печатных изданиях Греческой Антологии находится свыше 4000 эпиграмм). Обосновывая целесообразность произведенного им отбора, Гердер в предисловии к «Цветам» писал: «Книга, полная стихов, напоминает стол, который ломится от яств и на котором каждое отдельное лакомство теряет свою прелесть из-за своих соседок».⁴³ В трех публикациях Дашкова содержатся 82 переведенные им эпиграммы; еще два его неизданных перевода дошли до нас в рукописи.⁴⁴

При всей количественной несоизмеримости произведенной Дашковым работы по переводу греческих эпиграмм с аналогичной деятельностью Гердера недооценивать ее не приходится. Во-первых, это было самое большое в то время собрание греческих эпиграмм в русских переводах и таким оно оставалось еще

долгие годы, вплоть до выхода в 1935 г. сборника переводов Л. В. Блуменау.⁴⁵ Во-вторых, многие из них были точнее гердеровских; по крайней мере Дашков очень рано осознал необходимость не только обращения к подлиннику, но и филологического подхода к нему. Как явствует из неопубликованных писем Дашкова к Н. И. Гнедичу, в основном он пользовался «Греческой Антологией» в издании Якобса; когда же у Якобса однажды не оказалось нужной ему эпитафии, Дашков не удовлетворился гердеровским ее переложением и обратился к Гнедичу с просьбой списать для него ее текст из Антологии Плануда.⁴⁶ Серьезное внимание Дашков уделял и просодии древних: так, он просит у Гнедича «коротенькую таблицу всем изменениям экзаметра и трагического пентаметра» и спрашивает, правда ли, что «поздние греческие поэты брали с пентаметром вольности, которых не позволяли себе древние».⁴⁷

Если Гердер преклонялся перед греческой простотой, воплотившейся в Антологии,⁴⁸ то Дашкова, судя по всему, в первую очередь влекли возвышенность и героико-стоицистское начало. В подходе Дашкова к Антологии сказалось тяготение поэта к высоким эпическим сюжетам («Аякс во гробе», «Щит Ахиллесов», «Полиник и Этеокл»), трагическим мотивам возмездия («Ивик»), наказания за трусость («Спартанская мать»), неизбежной казни за преступления («Отсроченная казнь», «Ограбленный труп»). Не даром из 84 переведенных им эпитаграмм третья часть — эпитафии и лишь 8 эпитаграмм любовных. Явственно звучит спартанская тема («Жертва отчизне», «Спартанцы при Фермопилах», «Спартанский борец», «Спартанская мать»). Отчетливо выразилась приверженность переводчика к вариациям в духе античного стоицизма) («К смерти» — из Агафия, «К жизни» — из Эзопа), экклезиастическим мотивам тщетности и

скоротечности всего земного («Суета жизни» — из Паллада, «Желания» — из Лукиллия, «Умерший к земледельцу» — из неизвестного автора, «Голос из гроба младенца» — из Македония Ипата, «Гроб погибшего в кораблекрушении» — из Платона, «Время, истукан Лисиппов» — из Посидиппа, «Скоротечность» — из неизвестного автора, «Поздно разбогатевший» — из неизвестного автора). Особый, значительный блок образуют эпиграммы, посвященные высокому предназначению поэта и бессмертию творца, философа («К истукану Ниобы», «К истукану Афродиты в Книде», «Пракситель», «Гроб Исиода», «Омир», «Иродот», «Еврипид», «Собака на гробе Диогена», «Смерть Орфея» и др.).

Источники 45 переведенных Дашковым эпиграмм Греческой Антологии ранее были указаны в комментариях к первому тому издания «Поэты 1820—1830-х годов». Приведем источники остальных эпиграмм (авторы эпиграмм указаны самим Дашковым при их заглавиях).

«Возмездие (Аполлонид)» — АР, IX, 265; «Изваяние Александра (Архелай)» — АР, XVI, 120; «Щит Ахиллесов (Неизвестный)» — АР, IX, 115b; «Спартанцы при Фермопилах (Антипатр Сидонский)» — АР, VII, 252; «Трофей Филиппов (Туллий Гемин)» — АР, IX, 288; «К истукану Победы в Риме, с отбитыми крылами (Неизвестный)» — АР, IX, 647; «К истукану богини Немесы (Неизвестный)» — АР, XVI, 223; «Желания» (Лукиллий)» — АР, X, 31 (в действительности принадлежит Лукиану); «Гроб рыбака (Сафо)» — АР, VII, 505; «Гроб Тимона (Леонид Александрийский)» — АР, VII, 316 (автором называют также Антипатра Сидонского); «К изваянию Пана при источнике, текущем без журчания» — АР, IX, 825; «К пчелке (Мелеагр)» — АР, V, 163; «Путь добрых (Игисипп)» — АР, VII, 545;

«Гроб юноши (Неизвестный)» — АР, VII, 361; «Гроб погибшего в кораблекрушении (Платон Философ)» — АР, VII, 265; «Награжденное сострадание (Карфилид)» — АР, IX, 52; «Немеса рядом с Надеждою (Неизвестный)» — АР, IX, 146; «Приношение Фиву (Мнасалк)» — АР, VI, 9; «Спартанский борец (Дамагит)» — АР, VII, 432; «Заяц, морским псом гонимый (Германик Кезарь)» — АР, IX, 18; «Киприда на помории (Анит)» — АР, IX, 144; «К истукану Афродиты в Книде (Неизвестный)» — АР, XVI, 162; «Могущество Эрота (Паллад)» — АР, XVI, 207; «Фидиев Зевс (Филипп Фессалоникский)» — АР, XVI, 81; «К Мироновой краве (Неизвестный)» — АР, IX, 715 (возможно, принадлежит Анакреону); «〈К Мироновой краве〉 (Леонид Тарентский)» — АР, IX, 719; «〈К Мироновой краве〉 (Антипатр Сидонский)» — АР, IX, 721; «Коза, кормящая волка (Неизвестный)» — АР, IX, 47; «Орел на гробе Платона (Неизвестный)» — АР, VII, 62; «Иссякший ключ (Антифил Византийский)» — АР, IX, 549; «Гроб праведного (Каллимах)» — АР, VII, 451; «Величие Рима (Алфей Митилинский)» — АР, IX, 526; «〈Омир〉 (Леонид Тарентский)» — АР, IX, 24; «Аристофан (Платон Философ)» — Арр., III, 33; «Зевс и Эрот (Неизвестный)» — АР, IX, 108; «Венок (Мелеагр Гадарский)» — АР, V, 143; «Дары (Мелеагр Гадарский)» — АР, V, 196; «Небесный образ (Руфин)» — АР, V, 15.

В обращении к некоторым эпиграммам сказалось, очевидно, существование уже в русской поэзии переводов их, сделанных ранее без соблюдения размера подлинника. Так, вероятно, этим вызваны переложения эпиграмм неизвестного автора на «Афродиту» Праксителя и Филиппа Фессалоникского на «Зевса» Фидия, переведенных с французских текстов-посредников И. И. Дмитриевым, перевод «Спящего Эрота»

Платона, уже представленного в русской поэзии Державиным; можно вспомнить также, что переложения Дашкова, озаглавленные «Ермий и Алкид», «Сетованье об умершей» и «Утопший к пловцу», восходят к свободно интерпретированным Батюшковым эпиграммам Антипатра Сидонского, Мелеагра и Феодорида. С другой стороны, многие пьесы Греческой Антологии впервые были представлены на русском языке в переводах Дашкова, и именно его переводы обратили внимание русских поэтов на эти тексты. Так, например, из девяти стихотворений Жуковского, восходящих к Греческой Антологии, пять («Номег», «Некогда муз пригласил к себе Геродот дружелюбный», «Роза», «Голос младенца из гроба», «Фидий, иль сам громовержец к тебе нисходил от Олимпа») представляют собой переложения ранее переведенных Дашковым эпиграмм.

Поскольку Дашков начал переводить греческие эпиграммы задолго до появления в печати его первой подборки и работа эта вследствие широких литературных связей автора имела значительный резонанс, то переводы его, по-видимому, стимулировали развитие оригинальной антологической эпиграммы уже с начала 1820-х годов. Это сказалось в утверждении элегического дистиха как антологического размера русской поэзии, введении в нее разных типов антологической эпиграммы и, главное, в осознании необходимости филологического изучения оригинала (публикации переводов Дашкова были сопровождаемы его собственными обширными филологическими примечаниями). Благодаря Дашкову русские поэты получили возможность познакомиться со многими ранее неизвестными антологическими сюжетами, текстами. Так, например, одна из эпиграмм Паллада, варьированная Батюшковым в стихотворении «Ты знаешь, что изрек», возможно, привлекла внимание поэта благодаря общению

с Дашковым еще в период подготовки брошюры «О Греческой Антологии»: именно к этому времени, по-видимому, относится начало работы Дашкова над переводами греческих эпиграмм,⁴⁹ среди которых находим и данную эпиграмму («Суета жизни»⁵⁰).

Оригинальные антологические эпиграммы Дашкова немногочисленны. Его поэтическое предисловие к «Цветам» «Приношение к друзьям» так и не было им самим опубликовано.⁵¹ Что же касается «Надписей к изображению некоторых итальянских поэтов», то они печатались (в «Северных цветах на 1828 год»), но без имени автора, и авторство Дашкова считается предположительным.⁵² К уже высказанным в литературе аргументам в пользу его можно добавить еще один. Сходный характер имеет большинство эпиграмм Греческой Антологии из последней подборки переводов Дашкова, появившейся в первом номере «Московского телеграфа» за 1828 г., — это декламационные и описательные эпиграммы или эпитафии, посвященные — каждая персонально — величайшим поэтам античности: «Омир», «Иродот», «Еврипид», «Аристофан» и др. Заглавие третьей надписи, «Гроб Ариоста», аналогично помещенной Дашковым еще в «Северных цветах на 1825 год» эпиграмме «Гроб Исиода» (из Алкея Мессенского).

В «Полярной звезде на 1825 год» наряду с подборкой переводов Дашкова был опубликован и перевод К. П. Масальского «Весна (Идиллия Мелеагра). С греческого»:

Бури и вьюги печальной зимы улетали с эфира!
Вновь улыбнулась весне цветоносной румяная Ора;
Мрачное поле украсилось бледно-зеленой травой;
Вновь деревья, распускаясь, молодыми оделись листьями. . .⁵³

Масальский верно оценил жанр стихотворения Мелеагра. Это идиллия, одна из немногих идиллий,

вошедших в состав Греческой Антологии (АР, IX, 363).

Кроме нее Масальский перевел из Антологии эпиграмму Паллада (АР, X, 65), проникнутую характерным для этого язычника раннехристианской эпохи ощущением тщетности и преходящести жизни:

Счастье ль сопутствует нам, или бедствия вслед пронесутся;
Все мы достигнем равно пристани мирной: в земле.⁵⁴

Перу поэта принадлежит еще одна антологическая эпиграмма: это стихотворение «Почести», вольный перевод из шиллеровских «Эпиграмм». В отличие от опытов Дашкова все эти переводы Масальского довольно далеки от текста оригинала и, следовательно, принадлежат иной, старой переводческой традиции.

Это же характерно и для «Отрывков из Антологии» Н. И. Розенмейера. Под этим заглавием он опубликовал в 1825 г. на страницах журнала «Благонамеренный» переводы девяти древнегреческих эпиграмм. Публикация сопровождалась пометой: «Астрахань. 27 августа 1825».⁵⁵ Впоследствии Розенмейер переиздал эти свои переводы.⁵⁶

Переводы Розенмейера, действительного члена Вольного общества любителей российской словесности еще с 25 апреля 1816 г., 6 октября 1824 г. обсуждались и были одобрены на заседании «ученой республики».⁵⁷ Если вспомнить еще статью Плетнева «Два антологические стихотворения» и эпиграммы Ф. Н. Глинки, опубликованные в «Трудах Вольного общества», то, по-видимому, можно говорить о том, что Греческая Антология занимала определенное место в ряду «ученых упражнений» членов «ученой республики».

К переводам размером оригинала Розенмейера, возможно, побудили переводы Дашкова, первая подборка которых появилась в «Северных цветах на 1825 год» уже в начале этого года.⁵⁸ Однако перело-

жения Розенмейера сделаны не с подлинника, а с немецких переводов Гердера, причем Розенмейер сохраняет и заглавия гердеровских переводов.

Укажем здесь номер книги и эпиграммы в «Цветах из Греческой Антологии» Гердера (римская цифра означает номер книги, арабская — номер эпиграммы),⁵⁹ а также конечные источники переводов Розенмейера в Греческой Антологии (в скобках):

1. «Гробница Софокла» — II, 3 (АР, VII, 21);
2. «Весна» — II, 36 (АР, V, 144);
3. «Прекрасная сосна» — IV, 15 (АР, XVI, 12)
4. «Певице» — III, 18 (АР, V, 139);
5. «Напрасный страх» — I, 37, (АР, X, 115);
6. «Посредственный жребий» — IV, 20 (АР, X, 102);
7. «Торжище жизни» — IV, 17 (АР, X, 103);
8. «Человеческая природа» — IV, 25 (АР, VII, 327);
9. «Одно желание» — II, 32 (АР, XV, 35).

Таким образом, «Отрывки из Антологии» Розенмейера вписываются не столько в историю освоения в России Греческой Антологии, сколько в историю немецко-русских литературных отношений. Кстати сказать, именно устойчивый интерес к немецкой словесности прослеживается в основном по выступлениям Розенмейера в «ученой республике».⁶⁰ К сожалению, «Отрывки из Антологии» Розенмейера заслуживают критики за неточности в языке и метре. См., например: «Странник, воссядь под обширную тенью сей сósны; приятно. . .» («Прекрасная сосна»); «Паном Аркадским клянуся, Зенóфила, ты восхищаешь. . .» («Певице»); «Если б я был ветерком и возмог, в полудённый зной лета. . .» («Одно желание»).

В 1825 г., когда Дашков впервые выступил в печати со своими переводами, в Петербург приехал В. С. Печерин, продолживший в 1830-е годы традицию фило-

логического подхода к переводам из Антологии. Профессиональный филолог-классик, ученик известного эллиниста Ф. Б. Грефе, издававшего одного из самых ярких поэтов Антологии Мелеагра, Печерин в первые годы своей деятельности был не меньшим энтузиастом Антологии, чем Дашков. «Мне казалось, что мы с нашим академиком Грефе звезды с неба снимаем»,⁶¹ — вспоминал он впоследствии об изучении поэзии древних.

Печерин также переводил многие из эпиграмм, уже переведенных Державиным («Горячий ключ»), Дмитриевым («Зевс и Эрот», «К изваянию Зевса Олимпийского») и Батюшковым («Здесь, венки мои, здесь над двойчатою дверью висите», «Горькие слезы в Аид безотрадный, сквозь хладную землю», «Эпиграмма Антипатра. (Нереиды оплакивают разрушение Коринфа)»). Кроме того, он еще вступал в своеобразное заочное поэтическое состязание — может быть, и не всегда осознанное — с Дашковым (ср. его «Путник, ты зришь Илион, гремевший некогда славой»⁶² и «Прежде погаснет сияние вечных светил небосклона» Дашкова (АР, IX, 575), «Чашу налей и примолви трикратно: за здравие Гелиодоры!»⁶³ и «Кубок налей и зови триакратно Илиодору» Дашкова, «Горькие слезы в Аид безотрадный, сквозь хладную землю»⁶⁴ и «Слезы тебе приношу, преселившейся в область подземну» Дашкова). При этом Печерин хорошо знал предшествовавшие его собственным переводы русских поэтов из Антологии: в его статье «О греческой эпиграмме», первом хоть сколько-нибудь систематическом очерке истории древней и новой антологической поэзии, есть и небольшой раздел, посвященный русским переводам из Антологии. Автор обнаруживает весьма изрядную осведомленность в этом вопросе и только относительно переводов Дашкова, высоко им оцененных, не дает исчерпывающих сведений, назы-

вая лишь первую их подборку в «Северных цветах».⁶⁵

По сравнению с переводами Дашкова печеринские переложения выполнены более гладким языком, лишены ярко выраженной архаизирующей тенденции. Источники в Антологии шести переводов Печерина были определены ранее.⁶⁶ Источники остальных его переводов приводим ниже.

«Где Пракситель? где ныне Поликлета искусные длани» — из Руфина (АР, V, 15); «В дар посылаю тебе, Родоклея, венок из прекрасных» — из Руфина (АР, V, 74); «Очи, Мелита, твои — очи Геры, а руки — Паллады» — из Руфина (АР, V, 94); «Уж распустились фиалки, цветет уже жаждущий влаги» — из Мелеагра (АР, V, 144); «Весело блещет мой кубок, как будто гордясь, Зенофила» — из Мелеагра (АР, V, 171); «Трижды, светильник, тобой поклялась Гераклея — порою» — из Асклепиада (АР, V, 7); «Здесь, венки мои, здесь над двойчатую дверь висите» — из Асклепиада (АР, V, 145); «Спишь, Зенофила, мой нежный цветок? . . . Ах, если б я ныне» — из Мелеагра (АР, V, 174); «Чашу налей и примолви трикратно: за здоровье Гелиодоры!» — из Мелеагра (АР, V, 136); «Клей — поцелуй твой, Тимария, огонь — твои очи» — из Мелеагра (АР, V, 96); «Быстрый мой вестник, комар, полети! на ушко Зенофилы» — из Мелеагра (АР, V, 152); «Вечно в ушах раздаются Эрота приятные звуки» — из Мелеагра (АР, V, 212); «Горе! не сладостный брак, но Аид, Клеариста, суровый» — из Мелеагра (АР, VII, 182); «Горькие слезы в Аид безотрадный, сквозь хладную землю» — из Мелеагра (АР, VII, 476); «Горячий ключ» — из Мариана Схоластика (АР, IX, 627); «На смерть кузнечика» — из Аристолика Родосского (АР, VII, 189); «К Мииску» — из Мелеагра (АР, XII, 159); «К изваянию Александра Великого, творению Ли-

сиппа. № 2» — из Посидиппа (АР, XVI, 119); «Зевс и Эрот» — из неизвестного автора (АР, IX, 108); «Надгробная» — из Каллимаха (АР, VII, 451); «〈Надгробие Платону-философу〉» — из неизвестного автора (АР, VII, 62); «〈Могила Аякса〉» — из Асклепиада (АР, VII, 145).

В отличие от Дашкова, культивировавшего эпитафию, излюбленной разновидностью антологической эпиграммы для Печерина была любовная. Особое внимание по примеру своего учителя Грефе Печерин уделяет такому мастеру любовной эпиграммы, как Мелеагр. Из 28 дошедших до нас переводов Печерина десять — это переложения из Мелеагра, причем семь объединены в особую группу под заглавием «Эпиграммы из Мелеагра».⁶⁷ Избранные Печериным эпиграммы для перевода обнаруживают также его устойчивый интерес к мотивам красоты, спасенной искусством («Путник, ты зришь Илион»), волшебной силы искусства («К изваянию Александра Великого, творению Лисиппа», «К тому же изваянию», «К изваянию Зевса Олимпийского, творению Фидия»), смерти как обители «сладкого покоя» («На смерть кузнечика», «Надгробная»). Последний мотив, взятый в его более общем виде — как «желание лучшего мира», стремление к «сладкому покою», — звучит также и в переложении Печерина из Шиллера («Желание лучшего мира»)⁶⁸ Таким образом, самый выбор эпиграмм для перевода и некоторая особая их акцентировка выдавали определенные романтические устремления молодого поэта. Впрочем, акцентировка эта была минимальной и почти не нарушала верности оригиналу. Несмотря на очевидную противоположность творческих складов Дашкова и Печерина, роль поэтов в истории русской антологической поэзии была сходной. Они дали первые филологические переводы из Антологии, положив тем самым начало традиции, утвердившейся лишь во второй половине XIX в.

Особого внимания заслуживают антологические эпиграммы Жуковского. Среди них и переводы (из Гете, Гердера, неизвестного шведского поэта), и оригинальные произведения, создававшиеся поэтом на протяжении почти двух десятилетий.

До самого последнего времени антологическая поэзия Жуковского оставалась совершенно нетронутой частью творческого наследия поэта. Она не только почти не попадала в сферу внимания исследователей,⁶⁹ но и крайне редко проникала на страницы современных изданий Жуковского. Так, его главный антологический цикл — стихотворения из альбома, подаренного Е. П. Ростопчиной, — впервые опубликованный еще М. П. Погодиным,⁷⁰ в советское время печатался лишь дважды.⁷¹

Впрочем, в своем подлинном, неискаженном виде эти стихи Жуковского до сих пор недоступны широкому читателю. Лишь совсем недавно в первой части монографии «Библиотека В. А. Жуковского в Томске» были восстановлены подлинные тексты стихотворений из альбома, подаренного Ростопчиной. Выяснилось также, что все они, кроме последнего стихотворения, представляют собой подражания и переводы эпиграмм И.-Г. Гердера, в свою очередь восходящих к Греческой Антологии.⁷²

Произведения Жуковского, дошедшие до нас на страницах альбома, подаренного графине Евдокии Петровне Ростопчиной, были созданы в 1837 г. и относятся, таким образом, к позднему творчеству поэта. Однако первые его антологические стихи были написаны гораздо раньше. Уже в раннем творчестве Жуковского можно обнаружить следы знакомства — пусть и опосредованного — с Греческой Антологией, антологические мотивы. Так, давно уже было вы-

сказано мнение, что в стихотворении «Дружба» (1805):

Скатившись с горной высоты,
Лежал на прахе дуб, перунами разбитый;
А с ним и гибкий плющ, кругом его обвитый. . .
О Дружба, это ты!⁷³ —

Жуковский подражал эпиграмме древнегреческого поэта Антипатра Сидонского (II—I в. до н. э.) о засохшем платане, покрытом зеленеющей виноградной лозой (АР, IX, 231).⁷⁴ В конечном итоге эпиграмма Жуковского действительно восходит к Греческой Антологии, но поэт, по-видимому, воспринял эту тему через посредство какого-то неизвестного нам новоевропейского поэта.

В эпиграмме древнего автора проводится мысль о том, что только верность после смерти является подтверждением истинной любви: «Меня, засохший платан, покрывает обвившаяся вокруг виноградная лоза, меня заставляет зеленеть чужая листва. Между тем раньше я прятал в своих свежих ветках ее гроздь и был не беднее ее листьями (<...> Пусть же другие, в виду примера со мной, на будущее время выбирают себе такую подругу, которая умела бы остаться в одиночестве, благодарной трупу».⁷⁵ У Жуковского аллегория «применена» к русской природе, но смысл ее также в утверждении верности настоящих друзей и после смерти.

Любопытно, что эта, по словам С. С. Уварова, «прелестная надпись, которую Якобс называет *suave carmen*» («нежная песнь»),⁷⁶ была позднее переведена (с французского переложения Уварова «*Le platane sec au voyageur*») К. Н. Батюшковым («Явор к прохожему»). Как и у Жуковского, в переводе Батюшкова эта античная тема превратилась в романтическую апологию дружбы:

... Зевеса умоли,
Прохожий, если ты для дружества способен,
Чтоб друг твой моему был некогда подобен
И пепел твой любил, оставшись на земли.⁷⁷

Стихотворение Жуковского «Дружба» только включает в себя мотивы, восходящие к Греческой Антологии. С точки же зрения формы оно представляет собой «острую» эпиграмму. Раннее творчество поэта в малых жанрах лирической поэзии вообще не выходило за пределы этого новейшего типа эпиграммы, мадригала и других разновидностей альбомной «легкой поэзии». Овладение антологической поэтикой придет к поэту позднее.

В творчестве Жуковского 1800—1810-х годов «острым» эпиграммам принадлежит заметное место. Целый ряд сатирических эпиграмм Жуковский создал в 1806 г., а к 1814—1815 гг. относятся так называемые «долбинские» эпиграммы поэта. В то же время Жуковский рано начал писать гекзаметрические стихи («Счастье», перевод из Шиллера, 1809). Встречается у него даже такая своеобразная жанровая форма, как гекзаметрический мадригал («На смерть семнадцатилетней Эрминии», 1805). В гекзаметре Жуковский видел не только древний размер; поэт полагал возможным пользоваться им в стихотворениях, вовсе никак не связанных с античностью. Таковы стихирассуждения Жуковского («К Филону», «К самому себе», 1813). Жуковский был убежден в широких возможностях гекзаметра. «Я уверен, что никакой метр, — писал он о гекзаметре в письме к И. И. Дмитриеву 12 марта 1837 г., — не имеет столько разнообразия, не может быть столько удобен как для высокого, так и для самого простого слога».⁷⁸

Будучи вообще связан прежде всего с немецкой традицией освоения античности, Жуковский и к антологической поэзии пришел через немецких поэтов.

Так, первая его антологическая эпиграмма «Обеты» (1821) представляет собой перевод стихотворения И.-В. Гете «Сельское счастье» («Ländliche Glück»). Любопытно, что «Обеты», как и «Дружба», посвящены теме верности ушедшим из жизни друзьям:

Будьте, о духи лесов, будьте, о нимфы потока,
Верны далеким от вас, доступны близким друзьям!
Нет их, некогда здесь беспечною жизнью живших;
Мы, сменя их, им вслед смиренно ко счастью идем. . .⁷⁹

Жуковский не вполне еще справляется здесь с элегическим дистихом, допуская некоторые неточности в пентаметрах.⁸⁰ Следует отметить, однако, что до Жуковского один лишь А. Х. Востоков сохранял элегический дистих в переводах антологических эпиграмм.⁸¹ Лишь в 1820-е годы, уже после создания перевода Жуковского,⁸² русские поэты начинают сохранять элегический дистих в переложениях антологических эпиграмм Гете.⁸³

В 1829—1830 гг. Жуковский переводит еще две антологические эпиграммы, на сей раз из Гердера («Цветы из Греческой Антологии»). Немецкие оригиналы были помещены поэтом на страницах его журнала «Собиратель».⁸⁴ Оба стихотворения — «Нопег» и «Некогда муз пригласил к себе Геродот дружелюбный» — довольно точно передают оригиналы Гердера.⁸⁵ В конечном счете они восходят к эпиграммам Греческой Антологии — Филиппа Фессалоникского (АР, IX, 575) и неизвестного автора (АР, IX, 160). Ранее эти эпиграммы непосредственно из Греческой Антологии, но сверяясь также и с переложениями Гердера, перевел Д. В. Дашков.⁸⁶ Можно полагать, что именно эти два стихотворения гердеровского собрания обратили на себя внимание Жуковского, как созвучные его убежденности в бессмертии поэта, вере его в чудесное происхождение истинного творчества.

Цикл антологических стихотворений из альбома, подаренного Ростопчиной, был создан в результате нового обращения Жуковского к гердеровским «Цветам из Греческой Антологии». Черновые автографы трех стихотворений — «Роза», «Лавр» и «Фидий» — были обнаружены на страницах XXI тома тюбингенского собрания сочинений Гердера, бывшего в библиотеке Жуковского.⁸⁷ Вместе с шестью другими пьесами в феврале—марте 1837 г. они были записаны поэтом на страницах альбома, подаренного Ростопчиной.

Не только три стихотворения, набросанные первоначально на свободных листах XXI тома Гердера, но и еще четыре других представляют собой, как показала Н. Б. Реморова, переводы из «Цветов из Греческой Антологии» Гердера.⁸⁸ С точки зрения соответствия гердеровским текстам эти стихотворения уже подробно проанализированы.⁸⁹ Однако их конечные греческие источники до сих пор не установлены. Уместно привести их здесь:

«Роза» («Утро одно — и роза поблекла; напрасно, о дева») — неизвестного автора (АР, XI, 53);

«Лавр» («Вы, обуянные Вакхом пезцы Афродитиных оргий») — Антипатра Фессалоникского (АР, IX, 282);

«Надгробие юноши» («Плавал, как все вы, и я по волнам ненадежных жизни») — неизвестного автора (АР, IX, 574);

«Голос младенца из гроба» («Матерь Луцина и мать Земля здесь одне благосклонны») — Македония (АР, VII, 566);

«〈Младость и старость〉» (О веселая младость! О печальная старость!) — Безантина (АР, IX, 118);

«〈Фидий〉» («Фидий, иль сам громовержец к тебе нисходил от Олимпа...») — Филиппа Фессалоникского (АР, XVI, 81);

«Завистник» («Завистник ненавидит») — Паллада (АР, X, 91).

Таким образом, выбор Жуковским стихотворений для перевода при чтении гердеровских «Цветов из Гердерской Антологии» последовательно падает (хотя Гердер не указывает своих источников и в изданиях того времени не было соответствующего комментария) на поэтов эллинистической эпохи: Антипатра Фессалоникского (I в. н. э.), Македония (VI в. н. э.), Безантина (I—II в. н. э.), Филиппа Фессалоникского (I в. н. э.), Паллада (VI в. н. э.). И это не случайно. Созданные в пору приближения старости, эти стихи воспроизводят главным образом мотивы недолговечности красоты: ⁹⁰

Утро одно — и роза поблекла; напрасно, о дева,
Ищешь ее красоты; иглы одни ты найдешь;

растерянности и бессилия человека перед жизнью:

Мать Луцина и мать Земля здесь одне благосклонны
Были минуту ко мне. Та помогла мне жизнь получить,
Тихо другая прикрыла меня; ничего остального.
Кто я, откуда, куда — жизнь не поведала мне;

быстротечности молодости и скорого наступления старости:

О веселая младость! О печальная старость!
Та поспешно от нас! Эта стремительно к нам!

Тема последнего стихотворения в несколько ином плане — как безвременная смерть молодого человека — затрагивается и в «Надгробии юноши»:

Плавал, как все вы, и я по волнам ненадежных жизни.
Имя мое Аганар. Скоро мой кончился путь.
Буря неожиданно восстала; хотел я противиться буре,
Юный, бессильный пловец; волны умчали меня.

В состав цикла Жуковского входят также описательные эпиграммы «Лавр» и «Фидий», содержащие мотивы преклонения перед чистотой, божественного происхождения прекрасного. Вторая из этих эпиграмм, таким образом, продолжает в антологическом творчестве поэта темы эпиграмм, посвященных Гомеру и Геродоту. Эти семь переводных эпиграмм довольно близко соответствуют их конечным греческим первоисточникам, — разумеется, не столько текстуально, сколько по смыслу. Из значительных изменений смыслового характера можно отметить лишь замену обращения к прохожему в эпиграмме неизвестного древнегреческого поэта на обращение к деве («Роза»), несомненно более близкое новейшей поэтической культуре.

Несколько отличны от большинства эпиграмм стихотворения «Судьба», «Завистник» и «〈А. С. Пушкин〉». Особенностью первого из них является библейская, ветхозаветная образность. Образ Судьбы:

С светлой главой, на тяжких свинцовых ногах между нами
Ходит судьба! Человек, прямо и смело иди! —

заимствован Жуковским из Книги пророка Даниила (II, 31—33), где упоминается «какой-то большой истукан»: «Огромный был этот истукан, в чрезвычайном блеске стоял он перед тобою, и страшен был вид его. У этого истукана голова была из чистого золота, грудь его и руки его — из серебра, чрево его и бедра его — медные, голени его — железные, частью глиняные».⁹¹ С Библией связано и самое решение темы. Призыв смотреть Судьбе в лицо:

Если, ее повстречав, не потупишь очей и спокойным
Оком ей взглянешь в лицо — сам просветлеешь лицом,
Если ж, испуганный ею, пред нею падешь ты, наступит
Тяжкой ногой на тебя, будешь затоптан в грязи, —

как известно, восходит к той же ветхозаветной легенде о людях, которые отказались поклониться золотому истукану, изваянному по повелению царя Навуходоносора, были преданы казни сожжением и спасены из огня ангелом господним (Кн. Даниила, III).⁹² Однако в то же время стихотворение написано в полном соответствии с традиционным мотивным наполнением греческих эпиграмм. Ср., например, стихотворение «Судьба» с эпиграммой эллинистического поэта Паллада (АР, X, 73):

Если влечешься, Судьбою влеком, так влекись не противясь.
Как ты не рвись, — все равно будешь Судьбою влеком,⁹³

с которой Жуковский мог познакомиться по гердеровскому переложению «Das Schicksal».⁹⁴

Стихотворение «Завистник» еще более тесно связано с Греческой Антологией: в увещательной и моралистической эпиграмме древних тема зависти вообще встречается довольно часто. Как установила Н. Б. Реморова, пьеса Жуковского является опять-таки довольно близким к оригиналу переводом из гердеровских «Цветов» («Der Neider»). В свою очередь текст Гердера, очевидно, восходит, как это уже было отмечено выше, к вольной переработке этой эпиграммы того же Паллада (АР, X, 91):

Когда любимца бога кто-то злом язвит,
Он предстает пред всеми как большой глупец;
Ведь на себя же бога ополчает он,
В нем возбуждая зависть и великий гнев:
Людей, любимых богом, мы должны любить.⁹⁵

Любопытно, что этот перевод Жуковского выполнен не в антологической, а в анакреонтической манере:

Завистник ненавидит
Любимое богами;

Безумец — он в раздоре
С любящими богами. . .

Возможно, что Жуковский использовал отчасти и другую эпиграмму Гердера — «Зависть» («Der Neid»), перевод из неизвестного древнегреческого поэта (АР, XI, 193):

Neid, du grosses Uebel! Doch ist das Gute noch in dir,
Das du mit eigenem Pfeil felber das Herz dir durchbohrst.⁹⁶

(Зависть, ты большое зло! Но есть и хорошее в тебе:
Что ты собственной стрелой свое же сердце пронзаешь).

Ср. у Жуковского:

Из всех цветов прекрасных
Он пьет одну отраву. . .

Написанное вскоре после трагической гибели друга, стихотворение «〈А. С. Пушкин〉» содержит печальные размышления над телом усопшего, первоначально изложенные поэтом в письме к С. Л. Пушкину.⁹⁷ Мысль о какой-то новой одухотворенности умершего поэта, о сопричастности его к какому-то новому бытию естественно явилась в этих стихах Жуковскому, для которого вера в Провидение была не только поддержкой в жизни, но и постоянной поэтической темой. Однако заслуживает внимания то обстоятельство, что мысль эта воплощена в стихотворении «〈А. С. Пушкин〉» весьма сходным образом с эпитафией неизвестного древнегреческого поэта (АР, VII, 695), гердеровское переложение которой уже приводилось в параллель к пьесе Жуковского.⁹⁸ Приведем здесь буквальный перевод греческой эпиграммы: «Ты видишь лицо добродетельной Кассии, хоть она и умерла, но по добродетелям души красота узнается лучше, чем по достоинствам тела».⁹⁹ Античные представления об отделении от человека после его смерти души, нашедшие отражение в этой и подобной ей эпиграммах,

под пером поэта получили иную, христианскую огласовку.

Оттолкнувшись от традиционного мотива античной эпитафии, Жуковский создал стихотворение, далекое от эпиграмматической формы. С точки зрения жанра оно скорее приближается к античной элегии. Элегический дистих стихотворения «〈А. С. Пушкин〉» — это не антологический, а «Тибуллов размер», «сладкий глагол элегической, нежно тужащей Камены». ¹⁰⁰ Стихи элегичны и по тону:

Он лежал без движенья, как будто по тяжкой работе
Руки свои опустив; голову тихо склоня,
Долго стоял я над ним, один, смотря со вниманьем
Мертвому прямо в глаза. . .

Таким образом, произведения Жуковского из альбома, подаренного Ростопчиной, образуют группу свободных подражаний не только антологической, но и анакреонтической («Завистник») и элегической («〈А. С. Пушкин〉») поэзии древних. Вместе с тем дух Антологии действительно присутствует, как мы пытались показать выше, во всех этих пьесах. В этом смысле они и составляют своего рода «цикл в антологическом духе», ¹⁰¹ хотя, не будучи совершенно однородными в жанровом отношении, стихи эти разнообразны и по содержанию. Правда, некоторые из эпиграмм, как уже отмечалось выше, варьируют близкие мотивы («Надгробие юноши», «Роза», «Голос младенца из гроба», «Младость и старость»). Они воспроизводят созвучные самому Жуковскому мысли о приближении старости и смерти.

Для того чтобы представить себе события, определившие эти настроения Жуковского, нужно вспомнить время создания цикла и историю альбома. Первоначально он принадлежал Пушкину и предназначался поэтом для работы над новыми произведениями.

После смерти Пушкина альбом перешел к Жуковскому, который вписал в него десять новых своих стихотворений (девять названных выше и вариант стихотворного вступления к «Ундине»), а затем передал его молодой поэтессе графине Ростопчиной. В сопроводительном письме от 25 апреля 1838 г. Жуковский писал: «Посылаю вам, графиня, в память книгу, которая может иметь для вас некоторую цену. Она принадлежала Пушкину; он приготовил ее для новых своих стихов и не успел написать ни одного; мне она досталась из рук смерти, я начал ее; то, что в ней найдете, не напечатано нигде. Вы дополните и dokonчите эту книгу его. Она теперь достигла настоящего своего значения. . .». ¹⁰²

Смерть Пушкина и общая тягостная общественная атмосфера того времени и определили характер цикла. «Пушкинский подтекст» выходит на поверхность в трех последних стихотворениях. В стихотворении «Он лежал без движенья» Пушкин не назван, но речь идет о его смерти. ¹⁰³ Обращение к стихам Гердера о зависти, очевидно, также не случайно, и в стихотворении «Завистник» мы имеем своего рода нравственную оценку убийцы Пушкина, хотя пьеса, разумеется, имеет и более отвлеченный, универсальный смысл. Этот универсальный смысл несет и стихотворение «Судьба»; однако помещенное между пьесами «Завистник» и «Он лежал без движенья» и написанное вскоре после смерти Пушкина, оно несомненно представляет собой размышление на ту же тему. Мысль о том, что судьбу нужно встречать «спокойным оком», «не потупив очей», будучи подкреплена и ветхозаветными реминисценциями, непосредственно была вызвана, вероятно, известными событиями последних лет жизни Пушкина, в результате которых поэт смело шагнул навстречу своей судьбе.

Более сложным образом эти события преломились

в первых стихотворениях цикла. Н. Б. Реморова совершенно права, когда пишет о том, что «с именем Пушкина, с размышлениями о его безвременной гибели связаны все стихотворения цикла, а не одно последнее произведение».¹⁰⁴ Стихотворения «Роза», «Лавр», «Надгробие юноши», «Голос младенца из гроба», «Младость и старость», «Фидий» не имеют непосредственных «применений» к судьбе Пушкина, но в самом общем плане выбор для перевода именно этих эпиграмм определила смерть поэта. В некоторых из стихотворений альбома, подаренного Ростопчиной, можно видеть (не забывая о другом, универсальном смысле) даже своего рода иносказание. «Лавр» — это и о пушкинской чистоте, которую нужно было «читать»; «Надгробие юноши» — и о преждевременной гибели поэта, не смогшего противостоять «буре»; «Фидий» — о чудесном гении пушкинской поэзии; «Судьба» — о пушкинской смелости перед ликом судьбы и смерти.

В поэтическом наследии Жуковского можно выделить еще один антологический цикл, который до сих пор не привлекал к себе внимания. Это стихи неизвестных лет, вписанные поэтом в тетрадь под заглавием «Эолова арфа»: «Могила», «Любовь», «К младенцу», «Утешение», «К сестрам и братьям», «Жалоба», «Тоска» и «Стремление».¹⁰⁵

Уже судя по заглавиям, стихи эти представляют собой произведения отвлеченно-моралистического содержания, это стихи-рассуждения. В стихотворении «Стремление», например, Ц. С. Вольпе видел антологическую эпиграмму гномического типа.¹⁰⁶ В чисто антологической форме, однако, выдержано лишь «Утешение», концовка которого сходна с заключительными строками стихотворения «Судьба»:

Если же силу души потеряешь в страданьи и страхе,
К небу глаза подыми: силу Он новую даст!¹⁰⁷

Остальные стихи писаны гекзаметром («Могила», «Стремление»), амфибрахием (двухстопным — «Любовь», трехстопным — «Жалоба»), хореем (трехстопным — «К сестрам и братьям», четырехстопным — «Тоска») и трехстопным ямбом («К младенцу»).

Несмотря на разнообразие форм, стихи из тетради, озаглавленной «Эолова арфа», так же как и стихотворения из альбома, подаренного Ростопчиной, обладают внутренним единством. Венец человеческой жизни — могила; содержание ее — любовь; сладостно младенчество, а в горе утешитель — господь; любовь нас связывает с неземным миром, земное бытие кратковременно, молодость радуется весне, а старость чувствует приближение смерти, тайная грусть обнаруживает стремление к потусторонней жизни — таков лирический сюжет цикла, скорее всего переводного. Если это предположение верно, то вполне возможно, что источник его также находится у Гердера, однако в «Цветах из Греческой Антологии» его нет, да и сами стихотворения Жуковского отличаются чисто христианским мировосприятием, возможным уже лишь в поэзии нового времени. Быть может, со временем будет найден источник и этого второго антологического цикла Жуковского. Что касается года его создания, то И. М. Семенко предположительно датировала эти стихотворения 1828 г.¹⁰⁸ Некоторая близость мотивов этого цикла к стихотворениям из альбома, подаренного Ростопчиной, наводит на мысль о том, что он по крайней мере дописывался позднее — вероятнее всего, в конце 1830-х годов.¹⁰⁹

По-видимому, последним произведением Жуковского в жанре антологической эпиграммы было стихотворение «Ведая прошлое, видя грядущее, скальд вдохновенный» (1838). Это своего рода поэтический памятник русского поэта скандинавскому героическому эпосу:

Силе волшебной возвышенных песен покорствуют гробы,
В самом прахе могил ими герои живут.¹¹⁰

«Скальд» — уникальная в русской антологической поэзии эпиграмма, восходящая к шведскому источнику, стихотворению одного из шведских поэтов — «Stäld mellun samtiden och efterverlnden».

Известно суждение Белинского о том, что Жуковский «только через Шиллера познакомился с древнею Элладою»; Шиллер же, по словам критика, «смотрел на Грецию преимущественно с романтической стороны ее».¹¹¹ Стихи Жуковского из альбома, подаренного Ростопчиной, и из тетради под заглавием «Эолова арфа», которых Белинский знать не мог, обнаруживают еще один источник знакомства поэта с древнегреческой поэзией, причем с такой, которая отражает совсем другую сторону античности. Переводы Жуковского из Греческой Антологии — это не радостные апофеозы эллинских богов и героев, как в «Торжестве победителей» (1828), «Жалобах Цереры» (1831) и «Элевзинском празднике» (1833), получивших столь высокую оценку Белинского, и не «первобытная поэзия, которая так светла и тиха, так животворит и покоит, так мирно украшает все нас окружающее, так не тревожит и не стремится ни в какую туманную даль»,¹¹² как в переводах Жуковского из Гомера.¹¹³ Эпиграммы поэта из названного альбома — это подражания поэтам эллинистической Греции, отразившим в своих стихах ощущение уходящей жизни, неизбежности смерти.

Воспитанный на традициях немецкой поэтической культуры, Жуковский подражал древнегреческой антологической поэзии лишь в ее собственных формах белого стиха и элегического двустипхия. Это было связано с принципиальной позицией поэта в вопросе о русском гекзаметре, богатыми поэтическими возможностями которого он всегда восхищался. «Я радуюсь,

между прочим, и старому гекзаметру, который, вобще нашим почетным любимцам Феба, ближе к гармонии вдохновенных лир, чем сухой и прозаический ямб, освященный привычкою»,¹¹⁴ — писал Жуковский Н. И. Гнедичу в конце 1814—начале 1815 г., вскоре после того, как последний начал переводить «Илиаду» Гомера размером подлинника.

Антологические эпиграммы поэта составляют прекраснейшие цветы Русской Антологии, маленькие шедевры русской антологической поэзии.

6

Жанр оригинальной антологической эпиграммы был достаточно своеобразной и сложной формой, предназначенной главным образом для серьезного поэтического содержания. Немногие поэты овладели им достаточно хорошо, немногие испытывали постоянную и глубокую потребность обращаться к этому жанру. Однако спорадические обращения к нему встречаются у самых разных поэтов.

Так, например, почти не писали в «антологическом роде» поэты-любомудры. В жесткие эстетические рамки «Московского вестника» антологические стихи не укладывались.¹¹⁵ По мнению его критиков, они — в лучшем случае нечто «изящное», т. е. копирование совершенной природы, и безусловно уступают «высокому».¹¹⁶ «Это, вероятно, первые произведения его детства», — так отозвались они о стихотворениях Пушкина, опубликованных в «Опыте Русской Анфологии», среди которых наряду со стихами ранних лет находим и «подражания древним» из сборника 1826 г.¹¹⁷ «Можно думать, — полагает исследователь, — что для любомудров были более приемлемы немногочисленные опыты Раича в области философской лирики, где античная стихия существует как

источник уподоблений, иллюстрирующий мысль или дополнительный к основному образу».¹¹⁸

Действительно, по мнению Любомудров, в России вообще еще не пришло время антологической поэзии: «Греки собрали все небольшие отрывочные стихотворения с тою целию, чтобы не дать погибнуть и тем малым последним цветам, на которые, как замечает Шлегель, рассыпалась их поэзия. Их точно можно сравнить с лепестками, слетевшими с огромных деревьев во время их богатого цветения. Французы, которые думали создать литературу свою на основании греческой, в подражание грекам издали также свою Антологию; но тогда уже, когда их словесность совершила определенный круг и показала то, что она произвести может. Собравши с своей литературной нивы обильную жатву, французы на досуге от трудов подобрали и упавшие колосья. А наша нива еще не созрела, мы и не думаем жать ее, а уж колосья собираем».¹¹⁹

Однако, несмотря на эту декларацию, некоторые из поэтов-любомудров, как А. С. Хомяков и К. С. Аксаков, все же не прошли мимо жанра антологической эпиграммы. Опыт Хомякова «Подражание древним» не случайно был опубликован в «Литературной газете» Дельвига, признанного мастера этого рода. Стихотворение, несомненно, оригинально. Диалог-спор о том, кому из олимпийских богов следует приносить жертвы, является здесь лишь «античной» формой, которую Хомяков насыщает традиционными романтическими мотивами:¹²⁰

Феб златовласый один от дерзкой фортуны свободен,
Жертвы ему одному гордый приносит певец.¹²¹

Что касается Константина Аксакова, то его обращение к жанру антологической эпиграммы было связано с увлечением Гете. В ряду других произведе-

ний немецкого поэта, переведенных Аксаковым в 1838—1839 гг., — XIV элегия из цикла «Римские элегии». Стихотворение представляет собой бытовую сценку, диалог между влюбленным юношей и мальчиком. Юноша призывает мальчика зажечь ему лампу:

... я милой своей дожидаюсь.
Утешь же, лампа, меня, ночи ты вестник драгой!

Диалог у Гете выполнен в простонародном ключе, и «Элегия» Аксакова сохраняет этот характер оригинала:

«Мальчик! зажги мне огня!». — «Светло еще, тратишь ты только Светильню и масло напрасно: и ставни еще не закрыты. Спряталось только за дома от нас, а не за горы солнце. Должно пождать с полчаса; недолго до звона ночного». — «Несчастный, поди и исполни...».¹²²

В начале 1839 г. Белинский писал о К. С. Аксакове Н. В. Станкевичу: «Он давно уже стал выходить из призрачного мира Гофмана и Шиллера, знакомиться с действительностью, и в числе многих причин обязан этому здоровой и нормальной поэзии Гете».¹²³ В этом преодолении романтической односторонности, в сближении с действительностью, очевидно, сыграла некоторую роль и антологическая поэзия Гете.

Примеры обращения к жанру антологической эпиграммы находим также и у Е. А. Баратынского, автора множества антологических миниатюр. К антологической эпиграмме Баратынский пришел в конце своего творческого пути, что соответствует общеромантическому движению от условных форм воссоздания антологической поэзии древних к собственным ее формам.

Самая ранняя из трех пьес, «Алкивиад» (1835), представляет собой портрет честолюбивого воина, близкий к экфрасису. Другие две — «Ропот» (1841) и «Мудрецу» (1840) — уже не имеют ничего древнего

в содержании. «Европейские неги» и «тревожное слово творчества» заставляют отбросить всякую мысль о переводном характере этих пьес. Но опыты Баратынского выполнены с учетом традиционного мотивного наполнения греческой эпиграммы. Так, «Ропот» («Красного лета отравы, муха досадная, что ты») напоминает аналогичные, увещательные эпиграммы, обращенные к кузнечикам, цикадам и т. п.

Баратынский — едва ли не единственный из русских поэтов, свободно совмещавший в своем творчестве обе разновидности антологической поэзии. Обратившись в своем позднем творчестве к жанру антологической эпиграммы, он в то же время продолжал писать и новые антологические миниатюры. Иногда поэт и печатал их вместе. Так, эпиграмма «Мудрецу» впервые была опубликована под общим заголовком «Антологические стихотворения» вместе со стихотворением «Все мысль да мысль».¹²⁴

Из «архаистов» кроме Кюхельбекера к «антологическому роду» поэзии обращался также П. А. Катенин. Антологические эпиграммы его были написаны уже в конце литературной деятельности, в 1840 г. Выбор Катенина, переведшего несколько эпиграмм из Антологии, пал на эпиграммы Македония (АР, VII, 566) и неизвестных авторов (АР, V, 135; XVI, 12). Все три перевода восходят к «Цветам из Греческой Антологии» Гердера.¹²⁵ Первая эпиграмма, «Матерь Земля и Матерь Утроба! благие мне оба», интересна тем, что в ней проявились стилистические устремления поэта. Вместо «Матери Люцины»¹²⁶ в книге Гердера у Катенина «Матерь Утроба». Любопытно сравнить перевод Катениным последних стихов:

...отколе я взялся?

Что я был, и кто? все вдруг скрылося тьмой —

с переводом Жуковского, сделанным в 1837 г., но опубликованным гораздо позже:

Кто я, откуда, куда — жизнь не поведала мне.

Тяготение к просторечию и предпочтение славянской кальки греческому мифологическому имени в антологической эпиграмме оказывались явно неуместными.

Второй перевод, напротив, выполнен чистым литературным языком и в этом плане резко отличается от перевода этой же эпиграммы Востоковым. Достаточно сопоставить хотя бы первые строки. У Востокова: «Милая скляночка, свет-долгошейка, с круглою душой. . .»; у Катенина: «Милый мой собеседник, кувшин долгошейный. . .».

Впрочем, опыты Катенина носят отчасти пробный характер.¹²⁷ Первый перевод еще совсем неудачен, неясным остается самый смысл двух первых строк; второй и третий переводы — явно лучше. Это же касается и гекзаметра — в нем много хореев, в том числе и на первых стопах:

Путник! сядь под сосну для отдыха, слушай, как ветер. . .¹²⁸

Тогда же Катенин пишет и две оригинальные антологические эпиграммы. Первая из них, «Если б смерть не противна была, кто б жизни не сбросил», напоминает вариации на тему благостности смерти Эзопа и Агафия, ранее переведенные Дашковым и представленные у Гердера (соответственно AP, X, 123 и X, 69); впрочем, стоицистский пафос ее смягчен мотивом трагического выбора:

Но жестокий выбор предложен судьбой человеку:
Жизнь или смерть, а смерть хуже жизни самой.¹²⁹

Вторая эпиграмма, «Жил-был недавно в Поднебесьи, сиречь по-русски в Китае», автобиографична и построена на сатирическом иносказании в духе Фонвизина и Крылова.¹³⁰

Как мы видели выше, русская антологическая эпиграмма 1820—1830-х годов представляет собой до-

вольно широкое явление, которое включает как чисто эпические надписи, где «словом, написанным на предмете», объясняется то, «что само по себе пластично», так и лирические пьесы. По определению Гегеля, последние относятся к лирике лишь по обработке, содержание же их имеет эпический характер: такой характер эпиграмма приобретает в том случае, «если только в качестве надписи она не высказывает лишь совсем кратко и объективно, что представляет собою вещь, но если к этому высказыванию присоединяется какое-нибудь чувство и если тем самым содержание из своей предметной реальности перекладывается во внутреннюю сферу. Именно в таком случае субъект больше не сдается перед объектом, а, наоборот, как раз в нем проявляет себя, раскрывает в отношении к нему свои чувства, свои субъективные шутки, остроумные сопоставления и внезапные мысли».¹³¹

Собственно русский материал из истории антологической эпиграммы как будто бы даже корректирует это классическое положение. В некоторых пьесах Дельвига (например, в «Грусти»), Гнедича («К Дельвигу, при погребении»), Деларю («Анфологическое четверостишие») лирическое начало, как кажется, явно преобладает: «объект» едва-едва заметен. В особенности характерны так называемые смешанные или промежуточные между элегией и эпиграммой формы в ряду гекзаметрических пьес Кюхельбекера.

Все это совсем неудивительно, если иметь в виду теоретические представления русских поэтов об эпиграмме древних. Так, например, С. С. Уваров справедливо отмечал, что у греков «каждая небольшая пьеса, размером элегическим писанная (т. е. гекзаметром и пентаметром), называлась эпиграммою. Ей все служит предметом: она то поучает, то шутит и почти всегда дышит любовью. Часто она не что иное, как мгновенная мысль или быстрое чувство,

рожденное красотами природы или памятниками искусства. Иногда греческая эпиграмма полна и совершенна, иногда небрежна и неоконченна, как звук, в дали исчезающий». ¹³² В. С. Печерин соотносил греческую эпиграмму с достаточно широким явлением современной ему поэзии: «Она обнимала почти весь круг нашей, так называемой смешанной поэзии (<...>) Жизнь со всем ее пестрым разнообразием, все явления в области природы и искусства, все возможные случаи в жизни народов и неделимых лиц, тончайшие явления мысли и нежнейшие оттенки чувствований, — одним словом, все, что может быть занимательным для мыслящего человека, все, что возбуждает сочувствие образованного человека — все соделалось предметом эпиграммы». ¹³³ Преувеличения в этих словах нет: достаточно сравнить их с мнением современного теоретика античной эпиграммы, пишущего о том, что в ней представлен «весь спектр тем современной газеты». ¹³⁴

По сравнению с антологической миниатюрой гекзаметрическая эпиграмма была, как правило, не только объективнее, но и возвышеннее. Сама природа элегического дистиха, построенного на плавном ходе многостопного дактилохорея с чередующимися мужскими и женскими рифмами, предопределяла степенное и поэтически возвышенное ее звучание.

Струи фонтана встают в гекзаметре стройной колонной,
И в пентаметре вновь мерным напевом падут ¹³⁵ —

живописал этот размер Фр. Шиллер. И это уподобление вполне оправданно. Эпическая плавность, нарушение и восстановление симметрии открывали также большие возможности для создания впечатления пластичности, тогда как лирическая пульсация разноstopного ямба благоприятствовала поискам психологической естественности. Все эти возможности были полнее всего реализованы в антологической поэзии Пушкина.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Кюхельбекер В. К. Избр. произв.: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 79, 80.
- ² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 264, 265.
- ³ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 182.
- ⁴ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 265.
- ⁵ Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1938. Т. 8. С. 300.
- ⁶ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 125.
- ⁷ Friedrich Schillers Sämmtliche Werke. Wien, 1816. Bd 10. S. 264.
- ⁸ Перевод Е. Дунаевского (Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 111).
- ⁹ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 125.
- ¹⁰ См.: Королева Н. В. В. К. Кюхельбекер // Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 31.
- ¹¹ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 136.
- ¹² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 452.
- ¹³ Там же. С. 452, 451.
- ¹⁴ Невский зритель. 1820. № 2. С. 94.
- ¹⁵ Дельвиг А. А. Соч. Л., 1986. С. 149.
- ¹⁶ Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 213.
- ¹⁷ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 443.
- ¹⁸ Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 352.
- ¹⁹ Вяземский П. А. Записные книжки. М., 1963. С. 181.
- ²⁰ Литературная газета. 1831. № 1. 1 января. С. 7.
- ²¹ Дельвиг А. А. Соч. С. 184.
- ²² Там же. С. 55.
- ²³ Московский телеграф. 1829. Ч. 27. С. 359.
- ²⁴ Дельвиг А. А. Соч. С. 61.
- ²⁵ Галатей. 1829. Ч. 4, № 19. С. 190.
- ²⁶ Московский телеграф. 1829. Ч. 28. С. 184—186.
- ²⁷ Там же. С. 187.
- ²⁸ Там же. Ч. 27. С. 359.
- ²⁹ Там же. Ч. 28. С. 185.
- ³⁰ Денница. Альманах на 1830 год. М., 1830. С. 50.
- ³¹ Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 146.
- ³² Там же. С. 147.
- ³³ Там же. С. 151.
- ³⁴ Греческая эпиграмма. М., 1960. С. 85.
- ³⁵ Гнедич Н. И. Записная книжка // Н. И. Гнедич. Несколько данных для его биографии по неизданным источникам. СПб., 1884. С. 76.

- ³⁶ Гнедич Н. И. Стихотворения. С. 814 (примеч. И. Н. Медведовой).
- ³⁷ Там же. С. 146.
- ³⁸ Дельви́г А. А. Соч. С. 345.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. XIV. С. 162.
- ⁴¹ Северная звезда на 1829 год. СПб., 1829. С. 128, 292.
- ⁴² [Дашков Д.]. Цветы, выбранные из Греческой анфологии // Северные цветы на 1825 год. СПб., 1825. С. 305—312; Полярная звезда на 1825 год. СПб., 1825. С. 279; Московский телеграф. 1827. Ч. 17, отд. 2. С. 3—11; 1828. Ч. 19. С. 46—52.
- ⁴³ Herders Sämtliche Werke. Berlin, 1882. Bd 26. S. 9.
- ⁴⁴ Опубликованы в кн.: Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 74, 83.
- ⁴⁵ Греческие эпиграммы. М.; Л., 1935.
- ⁴⁶ ГПБ, ф. 197, оп. 1, № 42, л. 1—2.
- ⁴⁷ Там же, л. 6—7.
- ⁴⁸ Herders Sämtliche Werke. Bd 26. S. 10.
- ⁴⁹ См.: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 699 (примеч. В. Э. Вацуро).
- ⁵⁰ Северные цветы на 1825 год. С. 309.
- ⁵¹ Впервые: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 72.
- ⁵² Там же. С. 702—703.
- ⁵³ Полярная звезда на 1825 год. СПб., 1825. С. 105—106.
- ⁵⁴ Масальский К. Сочинения, переводы и подражания в стихах. СПб., 1831. С. 61, 79.
- ⁵⁵ Благонамеренный. 1825. № 38. С. 360—363.
- ⁵⁶ Астраханская флора. Астрахань, 1827. С. 199—202.
- ⁵⁷ См.: Базанов В. Г. Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 439.
- ⁵⁸ Вацуро В. Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978. С. 287.
- ⁵⁹ Herders Blumen aus der griechischen Anthologie // Herders Sämtliche Werke. Bd 26.
- ⁶⁰ См.: Базанов В. Г. Ученая республика. С. 382, 385, 389, 435.
- ⁶¹ Цит. по: Бобров Е. Литературная деятельность В. С. Печерина // Литература и просвещение в России XIX в. Казань, 1901. Т. 1. С. 102.
- ⁶² Впервые в кн.: Гершензон М. О. Жизнь В. С. Печерина. М., 1910. С. 23.
- ⁶³ Комета Белы на 1833 год. СПб., 1833. С. 251.
- ⁶⁴ Там же. С. 254.
- ⁶⁵ Современник. 1838. Т. 12, № 3. С. 88—89.

⁶⁶ См.: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. С. 730—731 (примеч. В. С. Киселева-Сергенина).

⁶⁷ Комета Белы на 1833 год. С. 251—254.

⁶⁸ Переложение это появилось в печати в 1831 г., т. е. относится примерно к тому же времени, что и переводы Печерина из Антологии. См.: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. С. 459, 729.

⁶⁹ Об антологической поэзии Жуковского не упоминают даже авторы специальных работ на тему «Жуковский и античность». См.: *Базинер О. Ф.* Краткая характеристика отношения Жуковского к классической древности // Записки Общества по истории, филологии и праву при Варшавском университете. Варшава, 1903. Вып. 2. С. 63—85; *Савельева Л. И.* Античность в русской поэзии конца XVIII—начала XIX века. Казань, 1980. С. 43—60.

⁷⁰ Русский (газета). 1867. № 11—12.

⁷¹ См.: *Жуковский В. А.* 1) Собр. соч.: В 4 т. М., 1960. Т. 1. С. 392—393; 2) Соч.: В 3 т. Л., 1980. Т. 1. С. 315—317.

⁷² См.: *Реморова Н. Б.* 1) Художественные произведения Гердера в чтении и переводах Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 182—209; 2) К вопросу о лирическом цикле у В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Томск, 1982. Вып. 8. С. 38—51.

⁷³ *Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 39.

⁷⁴ Русский прозаический перевод см.: *Алексеев В. А.* Избранные эпиграммы Греческой Антологии. СПб., 1896. С. 138.

⁷⁵ *Алексеев В. А.* Избранные эпиграммы Греческой Антологии. С. 63.

⁷⁶ О Греческой Антологии. СПб., 1820. С. 24.

⁷⁷ Там же. С. 25.

⁷⁸ *Жуковский В. А.* Собр. соч. Т. 4. С. 631.

⁷⁹ Там же. Т. 1. С. 362.

⁸⁰ См.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. 2-е изд. Л., 1981. С. 94.

⁸¹ См. его стихотворения: «Изящнейшие феномены» (из Шиллера, 1906), «Брату и сестре, отменно пригожим, но кривым» (из Иеронима Амальтея или из Авзония, 1806), «К возлюбленной» (из Греческой Антологии, 1807). См.: *Востоков А. X.* Стихотворения. Л., 1935.

⁸² Перевод этот появился в печати лишь в 1827 г. (Московский телеграф. 1827. Ч. 16, № 14), но в литературных кругах мог быть известен и ранее.

⁸³ См., например, стихотворения В. Тилло «Анакреонова могила. (Из Гете)» (Новости литературы. 1824. Кн. 8. С. 64) и «Филомела» (Там же. 1823. Кн. 3. С. 48). См. также переводы

неизвестного автора из цикла «Прорицания Бакида» (Московский вестник. 1828. Ч. 8, № 5. С. 5; № 6. С. 141; № 8. С. 36).

⁸⁴ Собратель. 1829. № 1. С. 9; № 2. С. 29.

⁸⁵ Herders Blumen aus der griechischen Anthologie. Buch IV. N 2; Buch VII, N 2.

⁸⁶ См. стихотворения Дашкова «Омир» (Московский телеграф. 1827. № 1. С. 46) и «Иродот» (Там же. № 17. С. 3).

⁸⁷ См.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 182—183.

⁸⁸ Там же. С. 192—193.

⁸⁹ Там же. С. 182—207.

⁹⁰ Стихотворения Жуковского из альбома, подаренного Ростопчиной, цитируются по текстам, приведенным в статье Н. Б. Реморовой «К вопросу о лирическом цикле у В. А. Жуковского» (Проблемы метода и жанра. Томск, 1982. Вып. 8. С. 39—40).

⁹¹ Заимствование из Библии отмечено Н. Б. Реморовой, см.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 206.

⁹² Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 206.

⁹³ Памятники поздней античной поэзии и прозы II—V веков. М., 1964. С. 107 (перевод Ю. Ф. Шульца).

⁹⁴ Параллель из Гердера принадлежит Н. Б. Реморовой. «Главная мысль „Судьбы“ Жуковского, — отмечает исследовательница, — по существу противоположна мысли, выраженной в гердеровском произведении» (Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 201). Через гердеровское переложение Жуковский, таким образом, лишь воспринял тему в самом общем плане.

⁹⁵ Византийский временник. М., 1964. Т. 26. С. 273 (перевод Ю. Ф. Шульца).

⁹⁶ У Гердера есть еще одна эпиграмма на ту же тему — «Der Neid» (I, 28):

Als der gekreuzigte Thrax in einem höheren Kreuze
Hangen den Nachbar sah, bis er zusammen und starb.

(«Когда распятый Фракс увидел, что сосед его висит на более высоком кресте, то он закусил губу от зависти и умер»).

⁹⁷ Сравнение текста стихотворения с текстом письма к С. Л. Пушкину см.: *Топоров В. Н.* Из исследований в области поэтики Жуковского // *Slavica Hierosolymitana*. The Magnes Press. 1977. P. 41.

⁹⁸ Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 207.

⁹⁹ Эпиграмма эта до настоящего времени на русский язык не переводилась.

¹⁰⁰ *Кюхельбекер В. К.* Избр. произв. Т. 1. С. 182.

¹⁰¹ Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 207.

¹⁰² ИРЛИ, Онегинское собр., 28.466.ССПБ.138.

¹⁰³ Можно согласиться с Н. Б. Реморовой в том, что заглавие «А. С. Пушкин», под которым это стихотворение печатается иногда в современных изданиях, сужает универсальный смысл пьесы и неприемлемо (см.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 208). Однако еще менее удачным представляется старое заглавие, данное М. П. Погодиным, — «Покойник». Очевидно, стихотворение «Он лежал без движенья» следует печатать без заглавия, а в комментариях сообщать о том, какие события вызвали его появление.

¹⁰⁴ Реморова Н. Б. К вопросу о лирическом цикле у В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Томск, 1982. Вып. 8. С. 49.

¹⁰⁵ ГПБ, ф. 286 (архив В. А. Жуковского), оп. 1, № 26, л. 122—123. Впервые эти стихи были опубликованы И. А. Бычковым (Бумаги В. А. Жуковского, поступившие в имп. Публичную библиотеку в 1884 г. / Разобраны и систематизированы Ив. Бычковым. СПб., 1887. С. 67—70).

¹⁰⁶ См.: Жуковский В. А. Стихотворения / Ред. и примеч. Ц. С. Вольпе. Л., 1940. Т. 2. С. 577.

¹⁰⁷ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. Т. 1. С. 305.

¹⁰⁸ Там же. С. 416.

¹⁰⁹ Не случайно, например, Ц. С. Вольпе датировал одно из стихотворений этого цикла — «Стремление» — 1837 г. См.: Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 2. С. 577.

¹¹⁰ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. Т. 1. С. 318.

¹¹¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.; Л., 1955. Т. 7. С. 224.

¹¹² Там же. С. 200—206.

¹¹³ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 658. См.: Шестаков С. В. А. Жуковский как переводчик Гомера // Чтения в Обществе любителей русской словесности в память А. С. Пушкина. 1902. Т. 22. С. 3—43; Дестунис Г. О переводе Одиссея В. А. Жуковского // Журнал Министерства народного просвещения. 1850. Ч. 57, отд. II. С. 59—98; Егуннов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л., 1964. С. 357—373.

¹¹⁴ Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 4. С. 561.

¹¹⁵ См.: Вацуро В. Э. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Русская литература. 1964. № 3. С. 49.

¹¹⁶ Московский вестник. 1828. Ч. 9. С. 186.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Вацуро В. Э. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов. С. 49. Об отношении Любомудров к античной культуре подробнее см.: Burmeister A. Les lubomoudry et l'héritage de la culture antique // Revue des études slaves. Paris, 1967. Т. 46. P. 81.

- ¹¹⁹ Московский вестник. 1828. Ч. 9, № 10.
- ¹²⁰ См.: Егоров Б. Ф. Поэзия А. С. Хомякова // Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 88.
- ¹²¹ Литературная газета. 1830. 22 декабря. С. 290.
- ¹²² Поэты кружка Н. В. Станкевича. М.; Л., 1964. С. 361.
- ¹²³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 366.
- ¹²⁴ Современник. 1840. Т. 18, № 2. С. 253.
- ¹²⁵ Соответствие двух стихотворений гердеровским текстам установила Г. В. Ермакова-Битнер (Катенин П. А. Избр. произв. М.; Л., 1965. С. 698—699).
- ¹²⁶ Люцина — одно из прозвищ богини Юоны (Геры) как покровительницы деторождения.
- ¹²⁷ Не случайно поэт не опубликовал их. Впервые эти эпиграммы были напечатаны: Ученые записки Ленингр. гос. ун-та. Сер. филолог. наук. 1939. № 33, вып. 2. С. 301.
- ¹²⁸ Катенин П. А. Избр. произв. С. 250.
- ¹²⁹ Там же. С. 250.
- ¹³⁰ Там же. С. 696 (примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер).
- ¹³¹ Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике. Кн. 3. С. 226.
- ¹³² О Греческой Антологии. С. 6.
- ¹³³ [Печерин В. С.]. О греческой эпиграмме // Современник. 1838. Т. 12, № 3. С. 74, 75—76.
- ¹³⁴ Мальчукова Т. Г. Жанр и композиция эпиграммы // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1978. С. 147.
- ¹³⁵ Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 111.





Глава пятая

АНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ
ПУШКИНА

В творчестве Пушкина русская антологическая поэзия достигла своей вершины. «Пушкин почти ничего не переводил из Греческой Антологии, но писал в ее духе так, что его оригинальные пьесы можно принять за образцовые переводы с греческого. Это большой шаг вперед перед Батюшковым, не говоря уже о том, что на стороне Пушкина большое преимущество и в достоинстве стиха. Посмотрите, как эллински, или как артистически (это одно и то же), рассказал Пушкин о своем художественном призвании, почувствованном им еще в лета отрочества (. . .), — восклицал Белинский, цитируя пушкинскую «Музу». — Да, несмотря на счастливые опыты Батюшкова в „антологическом роде“, таких стихов еще не бывало на Руси до Пушкина!».¹

Традиции античной поэзии, почерпнутые как из Овидия, Горация, Анакреона, Греческой Антологии,² так и через посредство поэтов нового времени вообще играли существенную роль в формировании в творчестве Пушкина классического стиля русской лирики.³ В разное время его привлекали разные стороны ан-

тичности и соответствующие им жанрово-стилевые формы: анакреонтические пьесы и стихи в горацянском духе, застольные песни и дифирамбы, идиллии в духе древних, подражания сатирам Ювенала. Особенное значение на протяжении всего творческого развития Пушкина имела для него традиция антологической поэзии древних, донесенная до него А. Шенье, К. Н. Батюшковым, А. А. Дельвигом. Приобщение поэта именно к этой традиции неизменно подчеркивал и Белинский: «Его неистощимая и многосторонняя художественная деятельность обогатила нашу литературу множеством превосходнейших произведений в антологическом роде, в которых дивная гармония его стиха сочеталась с самым роскошным пластицизмом образов».⁴

1

«Самобытные мелкие стихотворения Пушкина, — писал Белинский, — не восходят далее 1819 года».⁵ В поэзии Пушкина лицейского и первого петербургского периодов малые жанры представлены главным образом «острыми» эпиграммами, мадригалами, стихотворениями в альбом — произведениями в старом, французском понимании Антологии. Через посредство французской традиции в эти годы Пушкин воспринимает и Греческую Антологию.

В 1814 г. И. И. Пущин опубликовал в «Вестнике Европы» свой перевод фрагмента из «Лицея» Ж.-Ф. Лагарпа об эпиграмме и надписи древних. В качестве примеров у Лагарпа было приведено несколько эпиграмм в переводах Вольтера. Пущин в своем переводе поместил стихотворные переложения этих эпиграмм, выполненные И. И. Дмитриевым, К. Н. Батюшковым, А. Д. Илличевским и Пушкиным. Последний перевел для этой публикации одну эпи-

грамму — «Sur Laïs qui remit son miroir dans le temple de Vénus», которая конечным своим источником имеет эпиграмму Платона (АР, VI, 1). Следуя Вольтеру, трансформировавшему антологические эпиграммы древних в «острые», Пушкин сохранил в этом стихотворении («Вот зеркало мое — прими его, Киприда! . .») рваный, неровный ритм и пуанту на конце:

Но я, покорствуя судьбине,
Не в силах зреть себя в прозрачности стекла,
Ни той, которой я была,
Ни той, которой ныне.⁶

Кроме того, он несколько распространил катрен Вольтера, удаляя его тем самым от эпиграмматической формы.⁷

Французская традиция освоения Греческой Антологии заслоняла для Пушкина-лицеиста Антологию в ее подлинном, «наивном» виде. Из всего многообразия жанрово-стилевых форм античности в ранней пушкинской лирике была представлена лишь анакреонтика с ее «игриво-шаловливой эротикой и застольной поэзией, выраженной в небольших, изящных по форме стихах, объединенных краткой и острой мыслью».⁸ По верному замечанию Д. П. Якубовича, «в ранний период античность предстояла Пушкину преимущественно своей декоративно-мифологической, номенклатурной стороной».⁹

К собственно антологической поэзии, воспринятой первоначально через посредство Шенье и Батюшкова и облаченной в формы стихотворной культуры нового времени — александрийского стиха, а также четырех- и шестистопного ямба с перекрестной и охватной рифмовкой, Пушкин впервые обратился в конце 1810-х—начале 1820-х годов. В «Стихотворениях

А. Пушкина» (СПб., 1826) антологические опыты этих лет были собраны в разделе «Подражания древним». В него вошли 12 пьес: «Муза», «Дориде», «Редет облаков летучая гряда», «Юноша» (другое заглавие — «Сафо», см.: II, 1167), «Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду» (впоследствии озаглавленное «Нереида»), «Дионея», «Дорида», «Дева», «Ночь», «Приметы», «Земля и море» и «Красавица перед зеркалом».

Первоначально эти стихотворения составляли основу пушкинского замысла «Эпиграммы во вкусе древних». Под этим заглавием большинство из вышеприведенных пьес были перебелены поэтом в так называемой третьей кишиневской тетради. Однако среди 19 пьес, объединенных общим заголовком «Эпиграммы во вкусе древних», находим и послания («Катенину» («Кто мне пришлет ее портрет»), «К Чедаеву»), и шутивную надпись («К портрету Вяземского»), и стихи в альбом («В альбом» («Пройдет любовь, умрут желанья»), «Аделе»), и «острые» эпиграммы («Эпиграмма» («Клеветник без дарованья»), «Эпиграмма» («Оставляя честь судьбе на произвол»), «Эпиграмма» («У Клариссы денег мало»)), и элегии («Увы! зачем она блистает», «Я пережил свои желанья», «Воспомянем упоенный»), и сатирическую миниатюру («Христос воскрес»). Таким образом, заголовок соответствует лишь части стихотворений, вписанных под ним. По мере заполнения тетради Пушкин оставался верен первоначальному замыслу лишь до шестой пьесы («К портрету Вяземского»). Первые пять стихотворений — «Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду», «Редет облаков летучая гряда», «Морской берег. Идиллия Мосха», «Мила красавица, когда свое чело», «Увы! зачем она блистает», записанные в один прием с пометой «1820. Юрзуф», — действительно соответствовали зна-

чению, которое Пушкин вкладывал в то время в понятие «Эпиграммы во вкусе древних».¹⁰

Понятие это сложилось под воздействием брошюры К. Н. Батюшкова и С. С. Уварова «О Греческой Антологии» (СПб., 1820).¹¹ Батюшков создавал нечто среднее между эпиграммой и элегией.¹² Аналогичный характер носит и цикл стихотворений Пушкина, первоначально озаглавленный «Эпиграммы во вкусе древних». Здесь и своего рода антологические элегии («Редет облаков летучая гряда»), и «отрывки» («Приметы» («Элегический отрывок»)), и смешанные формы, такие как «Дионея», которую сам Пушкин определял то как «идиллию», то как «отрывок».

Для Пушкина форма «отрывка» была характерной особенностью античной и прежде всего древнегреческой эпиграмматической поэзии, дошедшей до нас в составе Палатинской Антологии. Поэт воспринял ее в первую очередь через посредство так называемых «фрагментов» идиллий и элегий Шенье, первое собрание стихотворений которого, включавшее в себя также и раздел «Фрагменты», было издано в Париже в 1819 г. и сразу привлекло к себе внимание русских поэтов.¹³

Форма «отрывка», черты элегии и идиллии — все это результат знакомства Пушкина с антологической поэзией Батюшкова и Шенье. В «Эпиграммах во вкусе древних» Пушкин, таким образом, примыкал к традиции воссоздания древнегреческой поэзии в условных, современных формах.

Уже в 1826 г., публикуя некоторые стихотворения из этого неосуществленного и несобранного цикла, Пушкин, по-видимому, сознавал, что даже те немногие из них пьесы, которые, как определял их позднее Белинский, «отличаются характером античности»,¹⁴ не являются «эпиграммами во вкусе древних». В первой части «Стихотворений А. Пушкина» они входят в раз-

дел, заглавие которого имеет теперь более общий характер — «Подражания древним». Этот заголовок как нельзя лучше отражает неоднородный жанровый характер пушкинских антологических опытов. Из двенадцати пьес лишь две — «Юноша» («Сафо») и «Красавица перед зеркалом» — близки к эпиграммам. Впрочем, и они скорее «отрывки» мадригального характера.

Отличительной особенностью эпigramмы, как «острой», так и антологической, является завершенность. В антологической эпigramме, эпigramме «во вкусе древних», эта завершенность предопределена уже самим стихотворным размером прообраза — элегическим дистихом с его чередованием женской клаузулы в первом стихе гекзаметра и мужской клаузулы во второй, пентаметрической части дистиха. Отсюда «впечатление какой-то исключительной отделанности, законченности».¹⁵ Напротив, антологические миниатюры, писанные ямбом и в особенности александрийским стихом, отличаются «открытостью», неоконченностью. Эта «некадансированность» создается в них женскими клаузулами в последней паре стихов, рифмованных между собой. Не случайно такой парой кончал большинство своих антологических пьес Батюшков, вообще пользовавшийся ямбом с перекрестной и охватной рифмовкой:

А вы, цветы, благоухайте
И милой локоны слезами напитайте!¹⁶

Кстати, именно как собрание надписей и лирических отрывков представлял себе Батюшков состав Антологии. «Под именем Антологии, — читаем мы в подготовленной им совместно с Уваровым брошюре, — разумеем мы собрание мелких стихотворений, включая в сие число надписи и отрывки».¹⁷ Впечатление недосказанности у Пушкина усиливается иногда употреб-

лением глаголов несовершенного вида на конце стихов последней пары александрин:

Младую, белую как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала.

(II, 156)

И весь я полон был таинственной печали,
И имя чуждое уста мои шептали.

(II, 82)

Таким образом, антологические стихотворения Пушкина 1820-х годов, писанные шестистопным ямбом или александрийским стихом, не являются эпиграммами в собственном смысле слова. Они представляют собой лирические «отрывки» элегического, идиллического или мадригального характера.

Жанровый тип пушкинских «Эпиграмм во вкусе древних» отчасти связан с Батюшковым, вслед за которым Пушкин включает в «Эпиграммы» и элегии («Редеет облаков летучая гряда», «Увы! зачем она блистает»). Однако существенное влияние на тип пушкинского антологического стихотворения оказала и форма фрагмента, которую Пушкин воспринял от Шенье, тем более что именно из произведений этого рода он более всего заимствовал в своих «Подражаниях древним».

Вопрос о том, на кого из этих двух поэтов преимущественно ориентирован пушкинский цикл, решался по-разному. С давних времен исследователи писали главным образом об определяющем влиянии Шенье.¹⁸ Однако не так давно было показано значение для Пушкина батюшковской традиции.¹⁹ Вопрос о соотношении этих двух традиций остается открытым. По-видимому, в антологических опытах Пушкина 1820-х годов они каким-то образом пересеклись и дали некий сплав. Именно об этом свидетельствуют многочисленные примеры.

Так, стихотворение «Муза» содержит мотивы 4-й элегии, а также 2-го фрагмента идиллий Шенье. В целом же оно представляет собой вольную разработку Пушкиным темы 3-го фрагмента идиллий Шенье — поэтической картинки обучения игре на флейте.²⁰ Вл. Соловьев писал, имея в виду «Музу», что «Пушкин двадцатилетний брал у Шенье и содержание вместе с формой»,²¹ но сам поэт полагал, что стихотворение «отзывается стихами Батюшкова».²²

Глубокие тематические и текстуальные связи с Шенье отмечены также в «Нереиде», связанной с 6-м фрагментом идиллий,²³ «Дионее», близкой к 5-й элегии, «Дориде», точно воспроизводящей 9-й стих из 26-й элегии, в стихотворении «Сафо», перекликающемся с идиллией «Lyde».²⁴ Есть ли в пушкинских «Подражаниях древним» такие реминисценции из Батюшкова? До сего времени была отмечена лишь одна: в стихотворении «Дориде» Пушкин реминисцирует некоторые стихи 8-й эпиграммы Батюшкова «Из Греческой Антологии» — «В Лаисе нравится улыбка на устах».²⁵ Сам поэт говорил о зависимости от Батюшкова стихотворения «Муза». Можно предположить, что, помимо общности стиля и манеры, он имел в виду близость на уровне образов и мотивов. В этом случае речь могла идти о сопровождающих центральную тему «оживления» тростника «божественным дыханьем» Музы мотивах идеального пейзажа и об образе «девы» (в произведениях Батюшкова они встречаются постоянно). В качестве ближайшего аналога назовем «Элегию из Тибулла» (1814), где находим уподобление Делии «деве чистой», «идеальный пейзаж» с «дубами», упоминание «фригийских жриц» и «мирных пастырей». Примерные соответствия этому находим у Пушкина: Муза названа «девой тайной», «идеальный пейзаж» представлен «немой тенью дубов», а лирический герой стихотворения наигрывает

«песни мирные фригийских пастухов». Однако даже если эти наши предположения относительно «Музы» и справедливы, нельзя все же признать, что реминисценции из Шенье в пушкинских «Подражаниях древним» 1826 г. занимают более значительное место.

В большей степени на Шенье, чем на Батюшкова, ориентируется Пушкин и в области метрики. Восемь из двенадцати пьес цикла «Подражания древним» выполнены александрийским стихом,²⁶ — размером, чуждым антологическим стихотворениям Батюшкова, причем именно в той его разновидности, которую разработал Шенье: с богатой рифмой, подвижной цезурой и свободным enjambement'ом.²⁷

Вопрос о стилевой ориентации более сложен, поскольку речь идет о разноязычных произведениях. По мнению В. Б. Сандомирской, «сопоставление стиля антологических стихов Пушкина и переводов Батюшкова позволяет видеть, что и здесь Батюшков был его учителем: отсутствие попыток стилизации, отсутствие архаизмов, минимальное число славянизмов (причем используются только такие, которые воспринимаются не как славянизмы, а как необходимая принадлежность поэтического языка, как поэтический синоним слов, принятых в обыденном употреблении), современный литературный язык, точнее — язык современной „легкой“ поэзии (по терминологии Батюшкова), очищенный от олицетворений и фигур, свойственных классицизму».²⁸ Но, может быть, отсутствие архаизмов и минимальное число славянизмов не обязательно связано именно с Батюшковым? Ведь Шенье, в арсенале которого в связи с особенностями лексического состава французского языка не было особых слов для создания эффекта древности, также пользовался главным образом современным литературным языком. Батюшкову Пушкин, вероятно, был обязан теми «поэтическими славянизмами»,

которые отметила у него исследовательница. Неполногласные формы («хлад», «власы»), лексические славянизмы («цвница», «персты», «лобзающий», «леты») — все это, и в особенности усеченные прилагательные («стройны тополи», «печальны тучи»), к которым питал особую склонность Батюшков,²⁹ — результат влияния его стихотворного цикла «Из Греческой Антологии».

По-видимому, несколько ближе к Шенье, чем к Батюшкову, и общий тон пушкинских антологических эпиграмм 1820-х годов. Как уже отмечалось выше, в статику французского текста Уварова, скованного законами и поэтическими нормами классицизма XVIII в., Батюшков привносил динамическое начало. В его переводах из Антологии преобладают вопросительные и восклицательные конструкции, вообще много риторики, и следа которой нет у Пушкина. Что же касается Шенье, то у него «совершенно не свойственный классическому размеру, певучий, несколько заунывный, меланхолический и созерцательно-нежный тон», «исчезают всякая торжественность и важность, улетучивается холодок официальности»; «поэт уже не проповедует, не вещает, не словословит, — он просто и незатейливо вступает в обычный лирический разговор, признание или исповедь».³⁰ И эта характеристика вполне применима к пушкинским «Подражаниям древним».

С Шенье по преимуществу было связано у Пушкина и то стремление к предметности и психологической сложности образов, которым совершенно чужд Батюшков. «Любовь к вещам и умение остро и четко передать их контуры — одна из типичнейших черт антологической манеры Шенье. Он любил отчетливым штрихом запечатлевать в своих строках очертания античных цветов и листвы или следить волнообразные узоры кудрей на плечах нимфы и моло-

дого Вакха, увенчанного виноградною лозою».³¹ Эту черту воспринял и Пушкин. В самых различных стихотворениях, даже и не связанных с Шенье текстуально, с помощью ярких, предметных деталей он создает на редкость выразительные картины: «По звонким скважинам пустого тростника Уже наигрывал я слабыми перстами», «Над ясной влагою — полубогиня грудь Младую, белую как лебедь, воздымала И пену из власов струею выжимала» (II, 164, 156). Именно от Шенье появляются у Пушкина и такие сложные психологические образы, как «задумчивая лень», «речей приятная небрежность», «твой взор потупленный желанием горит».

Таким образом, в целом пушкинские «Подражания древним» по манере ближе к Шенье, чем к Батюшкову. Это, кстати, хорошо чувствовали поэты поколения, пришедшего на смену пушкинскому. Так, И. С. Тургенев с некоторым преувеличением писал в 1853 г. П. В. Анненкову: «Вы, я думаю, знаете, что почти все антологические стихотворения Пушкина переведены из А. Шенье?».³²

Н. В. Гоголю принадлежит следующая характеристика мелких, в том числе и антологических пьес Пушкина 1820-х годов: «Это собрание его мелких стихотворений — ряд самых ослепительных картин. Это тот ясный мир, который так дышит чертами, знакомыми одним древним».³³ Есть все основания полагать, что этими чертами Пушкин обязан не только Шенье и Батюшкову, но и отдельным древнегреческим поэтам.

Известно, что к 5-й идиллии Мосха в переводе и прозаическом пересказе Н. Ф. Кошанского восходит «Земля и море» Пушкина.³⁴ Высказывалось предположение, что элегия «Редет облаков летучая гряда» связана с 8-й идиллией Биона (приписывалась также Мосху) — с обращением к Гесперу и призывом быть

другом поэту и его возлюбленной.³⁵ Несомненно, что к античным, римским образцам восходят «Приметы»: скорее всего к описанию примет в первой книге Вергилиевых «Георгик». ³⁶ Делались также сопоставления «Девы» с фрагментом Саффо «Обиженной» и стихотворения «Сафо» с 4-м отрывком Анакреона.³⁷

Как видим, общая выдержанность пушкинских «Подражаний древним» в духе древних несомненна, и она делает неизбежным многочисленные параллели между Пушкиным и древними поэтами. Однако, имея в виду слабые познания поэта в классических языках и в целом не такое уж хорошее к началу 1820-х годов знание античной поэзии, нам остается при этом, как кажется на первый взгляд, сослаться лишь на тот «многосторонний, глубокий художнический инстинкт», который, по словам Белинского, заменял Пушкину «изучение древности, в школе которой воспитывались все европейские поэты». ³⁸ И тем не менее чудес не бывает. Дело все же не столько в инстинкте, сколько в хорошем знакомстве с античной традицией через посредство Шенье и русских поэтов-неоклассиков. Так, например, обращение у Пушкина к вечерней звезде, Гесперу («Редет облаков летучая гряда»), вызывает в памяти аналогичные мотивы в Греческой Антологии (в качестве примера можно привести эпиграммы Платона Астеру, в которых обыгрывается значение этого имени: «звезда», — AP, VII, 669 и 670). Однако Пушкин скорее мог ориентироваться на 18-ю элегию Шенье (подражание 16-й идиллии Биона) — «*Bel astre de Vénus. . .*», обращенную к Диане.

Аналогичным образом в качестве источника «Нереиды» можно представить эпиграмму Руфина (AP, V, 73):

Боги! не знал я, не знал, что купается здесь Киферея,

Кинув на плечи рукой волны развитых кудрей.

Будь милосердна ко мне, о богиня! Прости, не преследуй

Гневом за то, что узрел образ божественный твой...
Но — это ты, Родоклея, — не Пафия! Где же такую
Взять ты могла красоту? Не у богини ль отняв? ³⁹

Разумеется, в отличие от эпиграммы Руфина, где лирический герой лишь принимает красавицу за богиню, пушкинская пьеса многозначна: это и поэтическое описание nereиды, и в то же время изображение красавицы, уподобленной морской нимфе; «полубогиня» — сказано как бы одновременно и о дочери Нерее, и о смертной обладательнице божественной красоты. Но многозначность эта отчасти метафорическая: читателю ясно, что, восхищенный красотой реальной купающейся девушки, лирический герой скорее всего лишь «принимает» ее за nereиду. Таким образом, несмотря на различия в поэтическом претворении мотива, очевидна генетическая связь его у Пушкина с Греческой Антологией. Но и в этом случае она опосредована Шенье. Это становится ясно при сопоставлении «Nereиды» не с «Je sais quand le midi. . .», ⁴⁰ а с другим «фрагментом идиллий» — «Accours, jeune Chromis. . .», в финале которого читаем:

Néère, ne vas point te confier aux flots
De peur d'être déesse; et que les matelots
N'invouent au milieu de la tourmente amère,
La blanche Galathée et la blanche Néère.⁴¹

В вольном переводе Д. П. Ознобишина, опубликованном в 1827 г., это место передано следующим образом:

Неера, берегись казаться над волнами,
Чтоб не сочли тебя богиней, и порой
Ловцы не стали б звать стихий в час мятежный
С Дорисой нежною Нееры белоснежной!⁴²

Вспомним, что Шенье и был для Пушкина «un imitateur savant (?) et rien de (plus) (?)» («ученый подражатель (?) и ничего более (?)»). «От него, — замечал поэт, — так и пашет [древно(стию)] Феокритом и Анфологию» (XIII, 380—381, 567). «Пластическая рельефность выражения, строгий классический рисунок мысли, полнота и оконченность целого, нежность и мягкость отделки пушкинских антологических миниатюр», которые, по словам Белинского, обнаруживали в Пушкине «счастливого ученика мастеров древнего искусства»,⁴³ были усвоены поэтом прежде всего через посредство этого «ученого подражателя».

В отличие от антологических эпиграмм, которые в большинстве своем имеют эпический характер, антологическая миниатюра является глубоко лирической жанрово-стилевой формой антологической поэзии. В 1820-е годы, когда Пушкин искал новые формы воплощения идеала полноты и свободы внутренней жизни, именно эта лирическая разновидность антологической поэзии привлекла внимание поэта. В сущности, в построении «пластически-прекрасного идеала»,⁴⁴ в углублении психологического содержания лирики и заключался замысел пушкинских «Подражаний древним» 1826 г. Вместе с тем пушкинские антологические опыты 1820-х годов были серьезным этапом на пути к достижению того «классического пластицизма формы», который «при романтической эфирности, летучести и богатстве философского содержания» и составлял, по словам Белинского, «идеал новейшей поэзии».⁴⁵ Глубокая оценка значения ранних антологических опытов Пушкина для дальнейшей эволюции его поэзии принадлежит Аполлону Григорьеву. Эти опыты, по словам критика, показали, что поэт, долго носивший в себе «мутно-чувственную струю ложного классицизма», вышел из

нее «наивен и чист (<...> Эта мутная струя впоследствии очистилась у него до наивного пластицизма древности, и, благодаря стройной мере его натуры, ни одна словесность не представит таких чистых и совершенно ваятельных стихотворений, как пушкинские». ⁴⁶

2

В письме к А. А. Бестужеву от 13 июня 1823 г. Пушкин назвал группу своих стихотворений «моя Анфология». «Не лзя ли вновь осадить цензуру и, со второго приступа, овладеть моей Анфологией?» (XIII, 64), — спрашивал поэт у издателя «Полярной звезды», которому, очевидно, ранее послал ряд произведений этого рода. Мы можем с большой долей вероятности предполагать, что среди пьес, которые Пушкин отнес к «Анфологии», были «Увы! зачем она блистает», «К портрету Вяземского», «Нереида» и «Редет облаков летучая гряда», опубликованные в «Полярной звезде» на 1823 и 1824 гг.

Другие стихотворения этой группы — по цензурным причинам или по причине размолвки с Бестужевым, опубликовавшим стихи с опечатками, — так и не появились в «Полярной звезде». Судить о пушкинской «Анфологии» мы можем, таким образом, лишь по публикации в сборнике «Стихотворения А. Пушкина» 1826 г., где 12 его стихотворений напечатаны в разделе «Подражания древним», и по третьей кишиневской тетради поэта, где 19 стихотворений помещены под заголовком «Эпиграммы во вкусе древних». Учитывая, что некоторые из пушкинских «Подражаний древним» 1826 г. ко времени написания письма к Бестужеву еще не были собраны, а также то, что все названные выше стихотворения входили в третью кишиневскую тетрадь, можно полагать, что именно

«Эпиграммы во вкусе древних», или по крайней мере первые из записанных под этим заглавием пьес, Пушкин и называл своей «Анфологией».

Перебеленные автографы антологических стихотворений Пушкина в третьей кишиневской тетради датированы. Это позволяет поставить вопрос об их автобиографической основе. Связанные с литературной традицией, восходящей в конечном итоге к древнегреческой эпиграмматической поэзии, стихи эти были вызваны к жизни вполне конкретными биографическими обстоятельствами поэта, преломленными авторским замыслом и литературными моделями. Вот почему наряду с литературным фоном антологических стихотворений особого внимания заслуживает также и фон биографический.

Первые пять стихотворений — «Нереида», «Редает облаков летучая гряда», «Земля и море», «Красавица перед зеркалом» и «Увы! зачем она блистает» — по видимому, были записаны в третью кишиневскую тетрадь 9 февраля 1821 г.⁴⁷ Пушкин в это время находился в Киеве, где гостил у генерала Н. Н. Раевского и общался с членами его семейства. Первые два созданы раньше, в Каменке, в ноябре—декабре 1820 г. «Земля и море» (здесь под заглавием «Морской берег») помечено 8 февраля. Четверостишие «Красавица перед зеркалом» обозначено 9 февраля 1821 г. Наконец, элегия «Увы! зачем она блистает» написана еще в период пребывания Пушкина в Гурзуфе. Таким образом, все эти пять стихотворений относятся ко времени общения Пушкина с семьей Раевских. Почти все стихотворения (кроме «Красавицы перед зеркалом») навеяны крымскими впечатлениями, и вопрос об их биографической основе связывается, таким образом, с вопросом об увлечении поэта, возникшем в Гурзуфе. Дальнейший характер записей в третьей кишиневской тетради позволяет

высказать соображения об автобиографической основе не только этих пяти, но и некоторых из последующих любовных элегий и антологических пьес.

В большинстве наиболее авторитетных пушкиноведческих исследований принята та точка зрения, согласно которой по крайней мере некоторые из стихотворений, созданных в Крыму или навеянных крымскими впечатлениями, связаны с настроениями, возникшими в ходе общения поэта со старшей дочерью генерала Н. Н. Раевского Екатериной Николаевной. Эта точка зрения имеет в своем основании ряд свидетельств, исходивших как от самого Пушкина, так и от его ближайшего окружения. Оговоримся сразу, что вопрос о том, насколько глубоко Пушкин был увлечен Екатериной Раевской, мы оставляем в стороне. Для нас важно то, что у Пушкина появились реальные впечатления, которые питали любовную тему в его творчестве.

В числе свидетельств прежде всего отзыв о Екатерине Раевской самого Пушкина в письме к брату, написанном сразу же по окончании крымского путешествия: «Мой друг, счастливейшие минуты жизни моей провел я посреди семейства почтенного Раевского (<...> Все его дочери — прелесть, старшая — женщина необыкновенная. Суди, был ли я счастлив: свободная, беспечная жизнь в кругу милого семейства; жизнь, которую я так люблю и которой никогда не наслаждался, — счастливое, полуденное небо; прелестный край; природа, удовлетворяющая воображение, — горы, сады, море; друг мой, любимая моя надежда есть — увидеть опять полуденный берег и семейство Раевского (<...> Теперь я один в пустынной для меня Молдавии» (XIII, 19). Об увлеченности поэта Е. Н. Раевской свидетельствуют также и ее собственные слова об отношениях с Пушкиным, после того как она вышла замуж за М. Ф. Орлова,

в письме к А. Н. Раевскому от 12 ноября 1821 г.: «Пушкин больше не корчит из себя жестокого, он очень часто приходит к нам курить свою трубку и рассуждает или болтает очень приятно».⁴⁸ К этому пока добавим лишь рассказ М. Н. Раевской,⁴⁹ записанный с ее слов П. И. Бартеневым: «Там (в Гурзуфе. — С. К.) ждала путешественников остальная семья Раевского, жена Софья Алексеевна (Константинова) и еще две дочери, старшая всем Екатерина (теперь Орлова) и Елена лет 16-ти. Пушкин особенно любезничал с первой, спорил с ней о литературе и пр. Елена была девушка очень стыдливая, серьезная и скромная».⁵⁰

В Гурзуфе Пушкиным было написано стихотворение «К ***»:

Зачем безвременную скуку
Зловещей думою питать,
И неизбежную разлуку
В уныньи робком рожждать?
И так уж близок день страданья!
Один, в тиши пустых полей,
Ты будешь звать воспоминанья
Потерянных тобою дней!
Тогда изгнаньем и могилой,
Несчастный! будешь ты готов
Купить хоть слово девы милой,
Хоть легкий шум ее шагов.

(II, 144)

Это стихотворение хотя и не содержит в ярко выраженной форме «императивного биографизма»⁵¹ и не требует непременно расшифровки, кто именно имеется в виду под «девой милой», нуждается, однако, в биографическом комментарии. Не случайно М. А. Цявловский в «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина» считал необходимым сказать о нем: «Стихотворение адресовано предположительно к Ек. Н. Раевской».⁵²

Другое «гурзуфское» стихотворение, «Увы! зачем она блистает»:

Увы! зачем она блистает
Минутной, нежной красотой?
Она приметно увядает
Во цвете юности живой. . . —

обыкновенно связывали с Еленой Раевской, болезненной дочерью генерала Раевского. Между тем Б. В. Томашевскому казалось «вероятнее, что Пушкин имел в виду старшую дочь Екатерину: именно ее болезнью и была вызвана поездка Раевских в Крым». ⁵³ Эта точка зрения находит документальное подтверждение в переписке Раевских. Так, рекомендуя в письме к своей матери С. А. Раевской от 6 июня 1820 г. остановиться в Кучук-Ламбате, Н. Н. Раевский-младший писал: «Судак, Кафы, Балаклава не то же самое и не следует предпринимать путешествие такой протяженности, в особенности в настоящем состоянии Катеньки. Вы ведь знаете, что чуть не решили предписать ей поездку в Италию». ⁵⁴ Одновременно Н. Н. Раевский-старший писал Екатерине Николаевне: «Где ты, милая дочь моя Катенька? Каково твое здоровье и здоровье сестры твоей Аленушки? Вот единственная мысль, которая и во сне меня не оставляет». И далее: «Железные воды делают чудеса во всяком роде расслабления, как и в том случае, в каком ты, мой друг, находишься». ⁵⁵ Итак, очевидно, что нездоровы были обе дочери генерала Раевского, но состояние старшей внушало гораздо более серьезные опасения.

Разумеется, нельзя отбросить вовсе возможность отражения в стихотворении «Увы! зачем она блистает» также и впечатлений Пушкина от общения с Еленой Раевской. Но два обстоятельства заставляют отнести

его преимущественно к Екатерине Николаевне Раевской. Во-первых, финал этой пьесы:

Спешу в волненьи дум тяжелых,
Сокрыв уныние мое,
Наслушаться речей веселых
И наглядеться на нее;
Смотрю на все ее движенья,
Внимаю каждый звук речей —
И миг единый разлученья
Ужасен для души моей —

(II, 143)

существенно перекликается с финалом стихотворения «Зачем безвременную скуку».

Во-вторых, последнее четверостишие стихотворения «Увы! зачем она блистает» вписано в записную книжку Пушкина с двумя пометами: «8 февраля 1821. Киев» и «9 fév<rier> ap<rès> d<îner>». ⁵⁶ Это четверостишие, записанное отдельно и снабженное пометой «9 февраля после обеда», могло иметь особый смысл только по отношению к Ек. Н. Раевской, которая как раз около этого времени была помолвлена с М. Ф. Орловым. Возможно, первая дата — это дата помолвки, а вторая обозначает момент, когда о ней узнал Пушкин. Во всяком случае 12 февраля 1821 г. в письме из Киева к сестре М. Ф. Орлов впервые писал о своей помолвке как о уже свершившемся факте. ⁵⁷

С полной уверенностью мы можем утверждать сегодня, что именно Екатерина Раевская и есть «дева юная», искавшая во мгле вечернюю звезду на таврическом небе в пушкинской элегии «Редет облаков летучая гряда». Вопрос этот, обсуждавшийся в пушкиноведении на протяжении столетия, решился сопоставлением пушкинского стихотворения с письмом М. Ф. Орлова к жене от 3 июля 1823 г. из Киши-

нева в Одессу, которое было проведено Б. В. Томашевским. «Среди кучи дел, одни докучнее других, — писал Орлов, — я вижу твой образ как образ милой подруги и приближаюсь к тебе или воображаю тебя близкой всякий раз, как вижу достопамятную Звезду, которую ты мне указала. Будь уверена, что едва она восходит над горизонтом, я ловлю ее появление с моего балкона».⁵⁸

Напомню также, что предположительно к Ек. Н. Раевской относят и антологический отрывок «Красавица перед зеркалом», созданный 9 февраля в Киеве. В поэтическом портрете:

Вгляни на милую, когда свое чело
Она пред зеркалом цветами окружает,
Играет локоном — и верное стекло
Улыбку, хитрый взор и гордость отражает —

(II, 163)

Т. Г. Цявловская видит прямое соответствие пушкинским зарисовкам Екатерины Николаевны Раевской.⁵⁹

Предполагать вполне конкретные биографические данные как источник некоторых других стихотворений Пушкина этого времени нас заставляет то обстоятельство, что именно тогда, как справедливо отмечал Б. В. Томашевский, «тема личности и ее страстей в лирике Пушкина (<...> приобретает особенно автобиографический характер. Собственным жизненным опытом Пушкин наполняет содержание своих лирических произведений».⁶⁰

8 февраля — той же датой, что и белой автограф пьесы «Увы! зачем она блистает», — помечено стихотворение «Земля и море». Оно отражает душевный мир и спокойствие, владевшие поэтом в Киеве в кругу Раевских. Написанное спустя всего две недели — 22 февраля — в Каменке стихотворение «Я пе-

режил свои желанья» прямо противоположно по настроению:

Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты;
Остались мне одни страданья,
Плоды сердечной пустоты.

Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец —
Живу печальный, одинокой,
И жду: придет ли мой конец?

Так, поздним хладом пораженный,
Как бури слышен зимний свист,
Один — на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист! . .

(II, 165)

Отнюдь не имея в виду сводить смысл этого стихотворения к любовной неудаче, скажем, что настроение, выраженное в нем, мотивы разочарования в жизни и одиночества связаны, вероятно, с состоявшейся незадолго до его создания помолвкой М. Ф. Орлова и Ек. Н. Раевской. Симптоматично почти полное совпадение: 23 февраля, на другой день после того как было написано стихотворение «Я пережил свои желанья», А. И. Тургенев сообщал в письме П. А. Вяземскому: «Михайло Орлов женится на дочери генерала Раевского, по которой вздыхал поэт Пушкин».⁶¹ Любопытно, что, по-видимому, также 22 февраля,⁶² вслед за элегией «Я пережил свои желанья», Пушкин записывает с пометой «1817» свое лицейское стихотворение «В Альбом» («Пройдет любовь, умрут желанья»), адресованное корнету гусарского полка Алексею Зубову, тем самым как бы «применяя» свое старое стихотворение к нынешним обстоятельствам:

Пройдет любовь, умрут желанья;
Разлучит нас холодный свет;
Кто вспомнит тайные свиданья,
Мечты, восторги прежних лет? . .
Позволь в листах воспоминанья
Оставить им минутный след.

(I, 257)

В этот же день, по всей видимости,⁶³ он делает несколько поправок в стихотворениях «Редает облаков летучая гряда» и «Земля и море». В первом он меняет «таврические» волны на «полуденные», а во втором вместо стихов:

Я внемлю шуму смирных вод
Под темным явором долины —

пишет:

А я в надежной тишине
Внимаю шум ручья долины.

В обоих случаях Пушкин маскирует отнесенность стихотворений к крымскому пейзажу, придавая их содержанию более отвлеченный характер.

Симптоматично, что именно в это время у Пушкина в лирике появляется образ «гордой девы», «гордой жены», недоступной красавицы, который сам Пушкин впоследствии упоминал как непрременный элемент того лирического канона, с которого начиналось его романтическое творчество:

В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал. . .⁶⁴

(VI, 200)

Есть все основания полагать, что этот мотив, имеющий свое литературное происхождение и обязан-

ный своим возникновением поэтическим традициям романтизма, сложился в творчестве Пушкина также и под влиянием конкретных биографических обстоятельств.

Эти обстоятельства, быть может, отразились отчасти даже в послании «Дельвигу» («Друг Дельвиг, мой парнасский брат»), где образ «гордой жены» упоминается бегло, лишь в сравнении:

К неверной славе я хладею;
И по привычке лишь одной
Лениво волочусь за нею,
Как муж за гордою женой.

(II, 168)

Если вспомнить, что послание написано 23 марта, т. е. в период, когда Ек. Н. Раевская и М. Ф. Орлов были уже помолвлены, но еще не женаты, и что Екатерина Николаевна своей гордостью и надменностью заслужила прозвище «Марфы Посадницы», то покажется весьма вероятным, что сравнение это не случайно пришло на ум Пушкину. Особенно если иметь в виду существование силуэтов-карикатур в альбоме Ек. Н. Раевской, изображающих «рекрута Гименя» Орлова в строгом подчинении у своей «Марфы Посадницы». ⁶⁵ Напомню, что мотив «гордости» еще ранее, как чисто портретный мотив, был использован Пушкиным применительно к Ек. Н. Раевской в стихотворении «Красавица перед зеркалом».

Все это позволяет предположить также, что написанное около этого же времени стихотворение «Дева» (5 апреля 1821 г. оно было перебелено в третьей кишиневской тетради) ⁶⁶ связано с теми же биографическими обстоятельствами:

Я говорил тебе: страшися девы милой!
Я знал, она сердца влечет невольной силой.
Неосторожный друг! я знал, нельзя при ней

Иную замечать, иных искать очей.
Надежду потеряв, забыв измены сладость,
Пылает близ нее задумчивая младость;
Любимцы счастья, наперсники Судьбы
Смиренно ей несут влюбленные мольбы;
Но дева гордая их чувства ненавидит
И очи опустив не внемлет и не видит.

(II, 180)

Характер отношений лирического героя этого стихотворения с «гордой девой» удивительно соответствует обстоятельствам увлечения Пушкина Екатериной Раевской.⁶⁷ Оставшаяся совершенно безучастной к ухаживаниям Пушкина, Екатерина Раевская к моменту создания стихотворения была помолвлена с М. Ф. Орловым. Гордость, холодность и недоступность ее были настолько велики, что даже спустя много лет в беседе с Я. К. Гротом она отрицала сколько-нибудь близкое общение с Пушкиным. «Катерина Николаевна, — записал с ее слов исследователь, — решительно отвергает недавно напечатанное сведение, будто Пушкин учился там (в Гурзуфе. — С. К.) под ее руководством английскому языку. Ей было в то время 23 года, а Пушкину 21, и один этот возраст, по тогдашним строгим понятиям о приличии, мог служить достаточным препятствием к такому сближению. По ее замечанию, все дело могло состоять только в том, что Пушкин с помощью Н. Н. Раевского в Юрзуфе читал Байрона и что когда они не понимали какого-нибудь слова, то, не имея лексикона, посылали наверх к Катерине Николаевне за справкой».⁶⁸

Последним в третьей кишиневской тетради в ряду пьес, объединенных общим заглавием «Эпиграммы во вкусе древних», около середины апреля 1821 г. было записано стихотворение «Дионея»,⁶⁹ представляющее собой оригинальное развитие темы 5-й элегии

французского поэта Андре Шенье. Вероятно, не случайно в отличие от Шенье Пушкин описал не робкую, таиную от всех, а счастливую и уже разделенную любовь молодой девушки:

Хромид в тебя влюблен; он молод, и не раз
Украдкою вдвоем мы замечали вас;
Ты слушаешь его, в безмолвии краснея;
Твой взор потупленный желанием горит,
И долго после, Дионея,
Улыбку нежную лицо твое хранит.

(II, 200)

Может быть, именно для того чтобы скрыть автобиографичность пьесы, Пушкин написал первую редакцию «Дионеи» от лица подруги, нежно сочувствующей этой любви, в то время как в элегии Шенье к влюбленной девушке обращается умудренный в любовных делах друг.

Известно, что это свое новое стихотворение поэт примерно в то же время, когда состоялось бракосочетание Орлова и Раевской, между 11 и 24 мая, читал в Одессе А. Н. Раевскому. «За обедом, — вспоминал в связи с этим М. В. Юзефович, — Раевский сообщил о новом произведении поэта, и все разом стали просить прочесть его; но Раевский не дал читать Пушкину, сказав, что сам прочтет, так как эти прекрасные стихи сразу врезались ему в память, и начал так:

Подруга милая, я знаю отчего
Ты с нынешней весной от наших игр удрала.

Эта вздорная шутка невольно всех рассмешила. . .».⁷⁰ Не исключено, что такое пародирование Раевским начала первоначальной редакции стихотворения («удрала» вместо «отстала») имело характер не только чисто эстетической критики, но и биографической аллюзии. Александр Раевский мог таким образом

подтрунивать над тем, что его сестра «удрала» от Пушкина к Орлову.

И еще одно стихотворение Пушкина наводит на предположение о связи его с теми же биографическими обстоятельствами. Это стихотворный набросок в записной книжке, сделанный в апреле—мае 1821 г.:

Если с нежной красотой
〈Вы〉 чувствительны душою,
Если горести чужой
Вам ужасно быть виною,
Если тяжело помнить вам
Жертву [тайного] страданья —
Не оставлю сим листам
Моего воспоминанья.

(II, 201)

По своему содержанию эти стихи — попытка преодолеть и освободиться от какого-то «страданья». Судя по тому, что в созданных в дальнейшем стихотворениях мы не находим отныне мотивов, которые можно было бы каким-либо образом связать с его безответным увлечением Ек. Н. Раевской, это «освобождение» Пушкину удалось.

Изложенное выше, как нам кажется, проливает свет на автобиографическую основу некоторых пушкинских стихотворений первого года южной ссылки, составивших основу неосуществленного пушкинского замысла под заглавием «Эпиграммы во вкусе древних». Большинство высказанных соображений носит гипотетический характер. Это неизбежно, когда речь заходит о проблеме автобиографизма пушкинской лирики, в свою очередь связанной с вопросами психологии творчества, биографии поэта, многие моменты которой остаются для нас недоступными. Однако если это частично лишь гипотезы, то гипотезы, на наш взгляд, необходимые, гипотезы, которые позволяют представить жизненные импульсы к созданию пуш-

кинских стихотворений. А это для нас тем более важно, что, как верно отметил Б. В. Томашевский, «в южный период, особенно в первые годы, автобиографизм в стихотворениях Пушкина достигает своей высшей степени (. . .) его творчество и его жизнь в эти годы неразделимы».⁷¹

Что касается отдела «Подражания древним» в «Стихотворениях А. Пушкина» 1826 г., то его составили стихотворения разных лет, и в них в преломленном виде отразились отношения поэта с самыми разными людьми. Автобиографическую основу большинства из них («Редеет облаков летучая гряда», «Красавица перед зеркалом», «Дева» и «Дионея») все же можно видеть в увлечении Пушкина Екатериной Раевской. Из других пьес, например, «Дорида» написана еще в Петербурге, а «Сафо» уже в Михайловском. Последнее стихотворение, по-видимому, также связано с каким-то личным впечатлением Пушкина. При публикации его в «Стихотворениях А. Пушкина» 1826 г. поэт добавил к первоначальному заглавию его («Юноша») подзаголовок «Сафо» (причем только в оглавлении, так как в тексте это — должно быть, по недосмотру — исполнено не было). Подзаголовок этот употреблен в том смысле, что речь идет о поэтическом воплощении темы любви Сафо к Фаону. Не исключено, что импульсом к созданию стихотворения послужили впечатления Пушкина от общения с А. Н. Вульфом, приехавшим в Тригорское на каникулы из Дерпта и постоянно встречавшимся с поэтом с середины декабря 1824 по середину января 1825 г. Как известно, стихотворение датируется январем—сентябрем 1825 г. (II, 1168). Девятнадцатилетний Вульф произвел на Пушкина самое благоприятное впечатление, — впрочем, не только на него одного. Так, например, он пользовался благосклонностью А. И. Осиповой, которой был увле-

чен также и Пушкин (ср. стихотворения «Я вас люблю — хоть я бешусь», «Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает»), и это могло подать Пушкину мысль написать анализируемый «отрывок» как бы от ее лица, наподобие того, как Лидия в одноименной идиллии Шенье обращается к юноше:

O jeune adolescent! tu rougis devant moi.
Vois mes traits sans couleur; ils pâlisent pour toi:
C'est ton front virginal, ta grâce, ta décence;
Viens.⁷²

(О свежий юноша! ты краснеешь передо мной.
Посмотри на мое лицо без румянца; оно бледнеет для тебя:
Это твое девическое чело, твоя прелесть, твоя благопристойность;
Приди).

При этом, однако, «сохраняя эротический колорит аналогичных обращений мелики Сафо, Пушкин тонко переводит их в план более возвышенный, говоря не только о физических, но и о душевных качествах».⁷³

Антологическая поэзия Пушкина 1820-х годов не исчерпывается группой пьес, напечатанных в сборнике 1826 г. в отделе «Подражания древним». К ней, очевидно, относятся и переводы из Шенье «Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает» (1824), «Близ мест, где царствует Венеция золотая» (1827), и своего рода «воспоминание из Андре Шенье» «Каков я прежде был, таков и ныне я» (1828). Можно назвать также целый ряд других «отрывков», писанных александрийским стихом (например, «Умолкну скоро я. Но если в день печали» (1821), «О боги мирные полей, дубров и гор» (1824), «Пускай увенчанный любовью красоты» (1824), «Я был свидетелем золотой твоей весны» (1825)), в которых узнаются некоторые черты антологической поэтики. Но в них мы скорее

имеем дело с тем непосредственным антологизмом формы, о котором уже шла речь выше.

Некоторые из такого рода пьес названы Белинским в ряду антологических,⁷⁴ но вряд ли правомерно относить к антологической поэзии стихотворения «Буря» (1825), «Ответ Ф. Т.» (1826), «Город пышный, город бедный» (1828), «Птичка» (1823), «К портрету Жуковского» (1818), «Лиле» (1817—1820), «Именины» (1817—1820), «Веселый пир» (1819), «Не пленяйся бранной славой» (1828), «Поедем, я готов» (1829), «Недавно я в часы свободы» (1821), «Три ключа» (1827), «Добрый совет» (1819), «Счастлив, кто избран своенравно» (1828), «Подражание арабскому» («Отрок милый, отрок нежный», 1825), «От меня вечор Леила» (1835), «Цветы последние милей» (1825), «Эпиграмма. (Из Антологии)» («Лук звенит, стрела трепещет», 1827). Из них одни стихотворения («Счастлив, кто избран своенравно», «Эпиграмма. (Из Антологии)») ⁷⁵ выполнены в духе «легкой поэзии», другие («Подражание арабскому», «От меня вечор Леила») писаны в анакреонтической манере, третьи же представляют собой просто лирические миниатюры, не имеющие ярко выраженной жанровой природы. В них нет пластики, «наивности» антологического стихотворения; они не напоминают, даже отдаленно, эпиграмматическую поэзию древних; некоторые из них вообще не относятся к малым формам.

Особо следует выделить вопрос об ориентальных стихотворениях Пушкина, облаченных в антологическую форму. Эта оригинальная разновидность русской антологической поэзии была утверждена еще Батюшковым («Подражания древним», 1821). Однако до Пушкина она не имела широкого распространения, тем более что цикл Батюшкова остался неопубликованным.⁷⁶ Пушкину принадлежат классические

образцы сплава «эллинизма формы» (термин Белинского) и восточного содержания. Как известно, Белинский относил к антологической поэзии и такие стихотворения Пушкина, как «Соловей и роза», «Подражание арабскому», и замечал при этом: «Многим, может быть, покажется странно, что мы относим к числу антологических стихотворений (...) даже и подражание арабской пьесе, тогда как аравийская поэзия не имеет ничего общего с греческою. На это мы ответим, что сущность антологических стихотворений состоит не столько в содержании, сколько в форме и манере. Простота и единство мысли, способной выразиться в небольшом объеме, простодушие и возвышенность в тоне, пластичность и грация формы — вот отличительные признаки антологического стихотворения. Тут обыкновенно, в краткой речи, молниеносном и неожиданном обороте, в простых и немногосложных образах, схватывается одно из тех ощущений сердца, одна из тех картин жизни, для которых нет слова на вседневном языке человеческом и которые находят свое выражение только на языке богов в поэзии».⁷⁷ Этим условиям и отвечают вполне некоторые из восточных стихотворений Пушкина, что уже отмечалось исследователями.⁷⁸ Помимо названных Белинским стихотворений, к «антологическому роду» поэзии могут быть отнесены также «Виноград» (1824), «О дева-роза, я в оковах» (1824), «В крови горит огонь желанья» (1825). Последнее из них сам Белинский также относил к антологическим стихотворениям; хотя эта пьеса «взята и совершенно из другого мира поэзии», но «тон и форма» ее, как полагал критик, «запечатлены эллинским духом».⁷⁹ Решающее значение в этом, по-видимому, имеют не собственно тон и форма, а именно сам «эллинский дух» или, говоря шире, дух древних, т. е. присутствие

того, что современным исследователем определено как «точка зрения на реальность, соотнесенная с духовным комплексом античности».⁸⁰ В восточных стихотворениях Пушкина — подражаниях Хафизу, «Песни песней» и др. — мы ощущаем, разумеется, прежде всего соотнесенность этой точки зрения не с собственно античностью, а с древностью вообще, и в большей степени с древностью восточной. Но неизбежно возникают и некоторые ассоциации с античностью, и это не случайно.

Автор специальной работы о стихотворении «В крови горит огонь желанья» в результате детального анализа пришел к выводу, что Пушкин «по характеру своей литературной образованности, создавая стилизацию под античность, мог поставить себя в положение эллинистического, но не древнееврейского лирика»: «Ветхий завет был ему виден сквозь двойное преломление Септуагинты и славянского перевода с последней, с дополнительным освещением от романтической линии переводов».⁸¹ Правда, нельзя забывать о том, что, подражая древнееврейской поэзии, воспринятой хотя бы и не на языке оригинала, Пушкин как гениальный поэт чувствовал и отчасти воссоздавал также и ее подлинный дух. Однако ветхозаветные черты ощущались лишь в сложном сплаве с чертами романтической поэзии и элементами античной традиции.

По современной терминологии, восходящей к Гете как автору «Западно-восточного дивана», Пушкин осуществил в этих стихотворениях «западно-восточный синтез». Например, восточный характер стихотворения «Виноград» выразился в «иносказательности, аллегоричности, пронизанных (<...>) хафизовским пафосом намека», а «западная его сторона состоит в античной антологичности стихотворения, в наличии перекрестной рифмы, в метрике, в некотором излишестве —

с точки зрения восточного вкуса — эпитетов и др.»⁸² Однако при этом возникший сплав близок прежде всего эллинистическому мироощущению, греческому образу бытия. Так, например, в духе Антологии выдержан центральный образ стихотворения, аллегория поздней красоты возлюбленной. Высказывалось предположение о том, что образ этот, как и противопоставление его «розам», навеян Саади, автором «Гулистана», т. е. «Цветника» весенних роз, и «Бустана» — «Сада» созревших осенью плодов и виноградных лоз.⁸³ Однако в этом плане пушкинская аллегория расшифровывалась бы как смена кратковременной молодости жизненной зрелостью. Между тем очевидно, что поэтическая мысль пьесы заключается в предпочтении зрелой красоты возлюбленной ее ранней, быстро отцветшей юности; речь здесь, по видимому, идет об увлечении женщиной, с которой лирический герой был знаком в ее ранней юности, но любовь к которой зародилась в нем позже, уже в пору ее зрелости.⁸⁴ Мотив этот нередко встречается в любовных эпиграммах Греческой Антологии. Так, например, в эпigramме неизвестного автора (AP, V, 304) зрелый виноград означает созревшую красоту девушки: «Виноград был еще зелен, и ты отвечала мне отказом. Когда виноград поспел, ты гордо прошла мимо меня. Дай же, пожалуйста, теперь хоть изюминку».⁸⁵ Правда, сходную аллегорию находим и у Саади:

Несозревший виноград бывает кислым,
Но потерпи два-три дня — он станет сладким!⁸⁶

Однако контекст 20-го рассказа V главы придает ей в целом несколько иной оттенок. Во всяком случае общая мысль «Винограда» скорее близка древнегреческой поэзии. Так, своеобразный аналог стихотворению можно видеть, например, в эпigramме древнегреческого поэта Павла Силенциария (AP, V, 258), извест-

ной Пушкину по переводу Батюшкова «К постарелой красавице». Ср. у Пушкина:

Не стану я жалеть о розах,
Увядших с легкою весной;
Мне мил и виноград на лозах,
В кистях созревший под горой. . .

(II, 342)

и у Батюшкова:

Твой друг не дорожит неопытной красой,
Незрелой в таинствах любовного искусства.
Без жизни взор ее стыдливый и немой,
И робкий поцелуй без чувства.⁸⁷

Противопоставление юной и зрелой красоты в стихотворении «Виноград» проводится не только через образы «розы» и «винограда». Своего рода дополнительную аллегорическую антитезу составляют «легкая весна» и «золотая осень». А это в свою очередь также близко к поэтике древнегреческой любовной эпиграммы: «Ибо милей, чем иная весна, до сих пор твоя осень. . .».⁸⁸

Используя образы восточной поэзии, Пушкин и «в упоении восточной роскоши» сохраняет «вкус и взор европейца» (X, 135). И в этом проявляются не только особая творческая установка поэта, но и сопричастность национальной русской поэзии к поэзии европейской, и ее генетическая связь с поэзией древнегреческой.

3

Традиция воссоздания древнегреческой антологической поэзии в условных, современных формах и традиция подражания древним в формах самих древних до Пушкина существовали параллельно, не пересе-

каясь в творчестве одного и того же поэта. Пушкин в конце 1820-х годов свободно перешел от одной традиции к другой. Смена традиций была в то же время и сменой поэтической ориентации в области поэзии: формы, созданные Батюшковым и Шенье, уступили место дельвиговским классическим образцам антологической эпиграммы, писанной элегическим дистихом.

Антологические эпиграммы Пушкина несут на себе следы явного воздействия Дельвига. Не случайно первая эпиграмма Пушкина «Кто на снегах возрастил Феоkritовы нежные розы» (1829) была посвящена заслугам Дельвига в воссоздании древнегреческой поэзии, да и самая мысль сопроводить «посылку бронзового Сфинкса» кратким стихотворным посланием в дистихах была, возможно, подсказана ему антологической эпиграммой Дельвига «Ф. Н. Глинке. (Присылая ему Греческую Антологию)» (1821). В то же время Пушкин, естественно, опирался здесь и на свое непосредственное знакомство с античной мифологией. Так, подобно трехчленной по форме загадке мифологического Сфинкса: «Что ходит утром на четырех ногах, в полдень на двух, а вечером на трех?» — пушкинская загадка состоит из трех стихов-вопросов, а последний из них: «Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?» (III, 157) — в свою очередь также имеет трехчастную форму. Любопытно, что центральная метафора первого стиха-вопроса — «розы на снегах» — по-видимому, восходит в конечном счете к известному выражению Вольтера в письме к А. П. Сумарокову от 26 февраля 1769 г., в котором кумир пушкинской молодости писал, прозрачно намекая на Екатерину II, о государях, которые «преобразуют климат» и «взрачивают розы среди снегов» (*ils font naître les roses au milieu des neiges*).

В первую болдинскую осень поэт создает еще четы-

ре пьесы, писанные античным антологическим размером. Под общим заглавием «Анфологические эпиграммы» они были опубликованы в «Северных цветах на 1832 год». Публикация нескольких произведений, относящихся к этому излюбленному поэтическому жанру Дельвига, в альманахе Дельвига и Пушкина сразу после смерти его главного издателя сама по себе была своего рода данью памяти друга.⁸⁹ Впрочем, стихотворения «Труд» и «Статуя» связаны с антологическими эпиграммами Дельвига и по содержанию.

По-видимому, первым по времени создания было стихотворение «Труд», написанное в связи с окончанием работы над «Евгением Онегиным» (в ночь с 25-го на 26 сентября 1830 г.). В стихотворении представлен момент расставания с завершённым произведением, передано чувство «непонятной грусти», охватившей поэта. Этот мотив грусти, центральный мотив стихотворения, очевидно, вводится Пушкиным не без воздействия Дельвига. Как и в эпиграмме Дельвига «Грусть» («Счастлив, здоров я! Что ж сердце грустит? Грустит не о прежнем», 1829), у Пушкина речь идет о грусти в момент удовлетворения и счастья:

Миг вождеденный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня? .

От Дельвига же, по-видимому, и пластическая неопределенность концовки:

Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

(III, 230)

Ср. в эпиграмме Дельвига:

Что же? Иль в миг сей родная душа расстается с землею?
Иль мной оплаканный друг вспомнил на небе меня?⁹⁰

У Дельвига, однако, грусть лирического героя абстрактна, неопределенна: это не грусть по прошедшему и в то же время не страх перед будущим («Грустит не о прежнем; Нет! не грядущего страх жмет и волнует его»). Пушкинская грусть вполне конкретна, и эта конкретизация тоже имеет свой источник. Как показал Б. В. Томашевский, стихотворение «Труд» является откликом на «известные строки из <...> „Мемуаров“ Гиббона», в которых говорится об окончании работы историка над его „Историей упадка и разрушения Римской империи“: „Не скрою первого чувства радости в ту минуту, когда вернулась мне свобода и, может быть, готовилась моя известность; но моя гордость вскоре успокоилась и трезвая грусть овладела моей душой при мысли, что я только что расстался со старым и милым спутником и что, каков бы ни был предельный срок моей личной истории, жизнь историка может быть лишь краткой и ненадежной“». ⁹¹ «Трезвая грусть» Гиббона (a sober melancholy) — это вполне конкретная грусть, грусть расставания с завершенным трудом, и в этом отношении слова английского историка послужили источником пушкинского решения темы, в абстрактном виде намеченной Дельвигом.

Среди других «Анфологических эпиграмм» Пушкина стихотворение «Труд» выделяется отчетливо выраженным лирическим началом, которое довольно редко встречается в гекзаметрической эпиграмме, тяготеющей к эпическому тону.

К этому стихотворению по времени создания — 1 октября 1830 г. — примыкает стихотворение «Царскосельская статуя», представляющее собой не декламационную, а экфрастическую эпиграмму. Основная тема пьесы — тема «чудесного» превращения печально склонившейся над разбитым кувшином «девы» — традиционна для экфрастической эпиграммы, воссоз-

дающей преобразование временного в вечное, живого — в произведение искусства. Классические образцы таких эпиграмм содержит Греческая Антология. Такова, например, эпиграмма Платона «На сидящего у источника Сатира и спящего Эрота» (АР, IX, 826); такова и другая эпиграмма Платона (АР, IX, 823), перевод которой под заглавием «К изваянию Пана, играющего на свирели», осуществил Д. В. Дашков.⁹² Такова же надпись Мариана Схоластика, посвященная нимфам Эротиадам (АР, IX, 627). Последняя эпиграмма была доступна Пушкину в переводе Г. Р. Державина «Горючий ключ», сделанном с немецкого переложения И.-Г. Гердера «Der Warme Quelle».⁹³ Именно в этом стихотворении Державина впервые в русской антологической поэзии прозвучала тема остановившегося мгновения; жанровая сценка с Эротом и нимфами неожиданно оказывается описанием скульптурной группы:

И вот! — кипит ключ пеной весь;
С купающихся нимф стекают
Горящие струи поднесь.⁹⁴

Вводя эту же тему:

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой,
Дева над вечной струей вечно печальна сидит, —

(III, 231)

Пушкин, возможно, до некоторой степени непосредственно опирался на Державина.

Впрочем, «Царскосельская статуя» написана также, вероятно, с ориентацией на экфрастические эпиграммы Дельвига «Надпись на статую флорентинского Меркурия» и «Купидону» (1820), первые и единственные ко времени написания «Статуи» экфрасисы в русской антологической поэзии. Творческое использование Пушкиным опыта Дельвига в «Царскосельской

статуе» тем более естественно, что тема стихотворения навеяна воспоминаниями о Лицее.

Любопытно, что вслед за Пушкиным антологическую эпиграмму на тот же предмет опубликовал М. Д. Деларю. Стихотворение «Статуя Перетты в Царскосельском саду» автор снабдил пометой: «С немецкого». Однако возможно, что это указание, устраненное в отдельном издании «Стихотворений» М. Деларю, представляет собой мистификацию, и в действительности он вступал в творческое состязание с Пушкиным:⁹⁵

Что там вдали, сквозь кустов, над гранитным утесом мелькает,
Там, где серебряный ключ с тихим журчаньем бежит?..

В отличие от Пушкина Деларю в большей степени опирался на сюжет лафонтеновской басни о молочнице. Превращение пролитого молока в животворный источник служит ему аллегорией разрушенных и вновь возрожденных надежд:

Ты ль предо мною, Перетта? — Тебе изменила надежда,
И пред тобою лежит камнем пробитый сосуд.
Но молоко, пролиаясь, превратилось в журчащий источник:
С ропотом льется за край, струйки в долину несет.
Снова здесь вижу тебя, животворный мой Гений, надежда!
Так на развалины благ бьет возрожденный твой ток!⁹⁶

У Пушкина вместо «кувшина» — «урна», и эпиграмма приобретает, помимо конкретного, также и универсальный смысл. Воплощая чудесное свойство скульптуры останавливать мгновение и делать его вечным, «Царскосельская статуя» в то же время представляет собой эпиграфическое стихотворение, утверждающее бессмертие искусства. Стихотворение Деларю как нельзя лучше оттеняет достоинства пушкинского шедевра. Секрет красоты его в удивительной пластике и гармонии, которых русская антологическая эпиграмма до Пушкина еще не знала.

Две другие «анфологические эпиграммы» Пушкина были написаны в один день — 10 октября 1830 г. В основе сюжета «Рифмы» лежит оригинальный пушкинский миф о любви Аполлона к нимфе Эхо и рождении их дочери Рифмы. Естественно думать, что, создавая миф, поэт в той или иной мере ориентировался на поэму Овидия «Метаморфозы», тем более что история происхождения Рифмы от нимфы Эхо и воспитания ее вместе с музами Мнемозиной сама по себе близка к теме «превращений»: звук, повторенный эхом и закрепленный «памятью строгой», становится рифмой.

И в самом деле «Рифма», как мозаичное полотно, включает в себя различные элементы античных мифов о любви богов и героев. Безусловно, исходный момент:

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня.

Феб, увидев ее, страстию к ней воспыал. . . —

(III, 240)

напоминает миф об Аполлоне и Дафне (Metamorph., I).⁹⁷ Моделью для стихотворения могло послужить и изложение Овидием мифа о Нарциссе и нимфе Эхо, которое начинается с рождения Нарцисса от красавицы Лириопеи и речного бога Кефиса (вспомним сразу, что пушкинская «бессонная нимфа» Эхо «скиталась по берегу» другого речного бога — Пеня):

. . .Enixa est utero pulcherrimo pleno
Inphantem. . .

(. . .Из полного чрева прелестная нимфа
Мальчика произвела. . .)⁹⁸

Возможно, Пушкин помнил или имел перед глазами эти стихи, когда писал:

Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога;
Меж говорливых наяд, мучась, она родила
Милую дочь. . .

(III, 240)

Несколько ранее у Овидия рассказывается о рождении Афины от Семелы и Зевса и о воспитании ее сестрой Семелы Ино:

Furtim illis primis Ino matertera cunis
Educati. Inde datum nymphae Neseides antris
Occuluere suis, lactisque alimenta dedere.

(Metamorph., III, 313—315)

(Тетка Ино его с колыбели первой тихонько
Воспитала; отсюда прияв, низейские нимфы
Скрыли в пещере его, молока давая на пищу).⁹⁹

У Пушкина вместо Ино воспитывает Рифму Мнемозина, нисейским нимфам соответствуют богини-аониды; если у Овидия принимают ребенка нисейские нимфы, то у Пушкина это делает Мнемозина:

. . .Ее прияла сама Мнемозина.
Резвая дева росла в хоре богинь-аонид. . .

(III, 240)

Пушкинская «Рифма» — уникальный пример мифотворчества поэта, мифотворчества, основанного на глубоком проникновении в специфическую структуру античного мифа. В то же время это стихотворение — единственное в ряду «анфологических эпиграмм», восходящее к античной поэзии.¹⁰⁰ С точки зрения источника и характера его обработки стихотворение примыкает к пьесе «В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера» (1827) — вариации на тему Овидиевых «Метаморфоз», где миф о Диане и Актеоне сопряжен с мифом об Эндимионе и Диане.¹⁰¹ Однако

здесь Пушкин воссоздает мифологическую родословную немифологической героини — Рифмы, а в сущности, вообще Поэзии.¹⁰² Поэт постепенно овладевает методом «самостоятельной художественной мифологизации явлений действительности».¹⁰³ Проявлением этого метода Д. Д. Благой справедливо считает и пушкинское стихотворение «Труд»: «Вдохновенный творческий труд, которым поэт был так захвачен в полном уединении своего родового болдинского гнезда в долгие ночные часы, до того, как загорится заря, он сам вводит теперь в семью греческих божеств в облике „молчаливого спутника ночи“ <...> „друга Авроры златой, друга пенатов святых“».¹⁰⁴

Этот же самый метод Пушкин применил и в «Отроке», стихотворении, в котором не только совершенно отсутствует «предметная сфера античности», но нет и ее поэтических сигналов. Первый стих пьесы: «Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря» (III, 241) — аналогичен началу «Рифмы»: «Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пенея» (III, 240). Обыденная картина начала «Отрака» внезапно преобразуется, обретая исторический смысл. Пушкин решает эту сцену, отмеченную отнюдь не античным местным колоритом, как мифологическую метаморфозу: «...происходит нечто подобное тому чудесному перевоплощению, которое изображено в „Царскосельской статуе“ <...> Там мгновенное, здесь обыденное преобразуется, соприкоснувшись с вечным началом (там чудо искусства, здесь зов судьбы)».¹⁰⁵

Как известно, в сюжете стихотворения «Отрок» использованы контуры судьбы М. В. Ломоносова, особенно явные в первоначальном варианте («Будешь подвижник Петру» — III, 846), хотя в целом стихотворение имеет более отвлеченный, универсальный

смысл. Понять характер работы Пушкина над этой пьесой помогают источники стихотворения.

Исследовательница языка лирики Пушкина А. Д. Григорьева отметила интересную аналогию пушкинскому употреблению слова «мрежа» в «Послании И. М. Муравьеву-Апостолу» (1814—1815) К. Н. Батюшкова, где о юном Ломоносове сказано:

И мрежи расстилал по новым берегам.

Стих этот реминисцирован в первой строке «Отрока», что особенно очевидно, если иметь в виду предварительный вариант:¹⁰⁶

Мрежи рыбак расстилал по берегу студеного моря. . .

Зависимость эпиграммы Пушкина от послания Батюшкова этим, однако, не ограничивается. Самая тема послания Батюшкова:

Ты прав, любимец муз! от первых впечатлений,
От первых, свежих чувств заемлет силу гений
И им в теченьи дней своих не изменит! —

необыкновенно близка к пушкинской пьесе с ее предвещанием юному отроку-рыбаку более высокой судьбы властителя умов и государственного мужа.

Очевидно, можно говорить не просто об аналогии, но об определенной ориентации Пушкина в «Отроке» на «Послание И. М. Муравьеву-Апостолу». Точки соприкосновения этих двух произведений настолько многочисленны и безусловны, что предположение о случайном совпадении приходится отбросить. Ср. у Батюшкова:

Близ Колы пасмурной, средь диких рыбарей,
В трудах воспитанный уже от юных дней
Наш Пиндар чувствовал сей пламень потаенный,
Сей огонь зиждительный, дар бога драгоценный,
От юности в душе небесного залог,

Которым Фебов жрец исполнен, как пророк.
Он сладко трепетал, когда сквозь мрак тумана
Стремился по зыбям холодным океана
К необитаемым, бесплодным островам
И мрежи расстилал по новым берегам.
Я вижу мысленно, как отрок вдохновенной
Стоит в безмолвии над бездной разъяренной. . .

Юный Ломоносов у Батюшкова уже ощущает свой «дар бога драгоценный». Поэт изображает его и в этой суровой северной обстановке чувствительным любимцем Аполлона с «пламенной душой»:

Лицо горит его, грудь тягостно вздыхает,
И сладкая слеза ланиту орошает,
Слеза, известная таланту одному!¹⁰⁷

Пушкинский «отрок» — просто мальчик, помогающий отцу расстилать по берегу рыбацкую сеть. Он не осознает своего высокого предназначения, и только как бы голос судьбы призывает его «оставить» отца: «Мрежи иные тебя ожидают. . .». Тема решена в соответствии с законами «поэзии действительности». В отличие от Батюшкова Пушкин решает тему в высоком, торжественном ключе. Этому способствует и универсализация значения «Отрока», пьесы об осознании человеком своего высокого предназначения.

Этой универсализации и переключению темы в высокий план во многом способствует использование Пушкиным евангельской легенды о том, как Христос сделал своими апостолами рыбаков: «Проходя же близ моря Галилейского, он увидел двух братьев, Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывавших сети в море (ибо они были рыбаки); и он говорит им: подите за мною, и я сделаю вас *ловцами* *человеков*. И они тотчас, *оставив сети*, пошли за ним. Отойдя оттуда, увидели двух других братьев, Иакова Зеведеева, и Иоанна, брата его, в лодке с Зеведеем, отцом их, починивающих сети

свои, и позвал их. И они тотчас, оставив лодку и отца своего, пошли за ним» (Еванг. от Матфея, IV, 18—22; курсив мой. — С. К.).¹⁰⁸ Пушкинское «Отрок, оставь рыбака!» и «Будешь умы уловлять» — явно евангельского происхождения.¹⁰⁹ Вероятно, батюшковский образ «И мрежи расстилал по новым берегам» натолкнул Пушкина на мысль использовать евангельские мотивы. Ср. то же место в славянском переводе, которым, очевидно, пользовался Пушкин: «Она же абие оставльша мрежи, по нем идоста. И прешед оттуду, виде ина два брата, Иакова Зеведеева, и Иоанна, брата его, в корабли с Зеведеем, отцем ею, завязующа мрежи своя, и воззва я».

Возможно, в стихотворении «Отрок» Пушкин учитывал также и собственно антологическую традицию противопоставления «младенческого сладостного возраста» треволнениям зрелости. Так, «Отрок» обнаруживает существенные переклички со стихотворением Шиллера «Играющий мальчик» («Der Spielende Knabe», 1795), также выполненном в жанре антологической эпиграммы:

Мальчик, играй на коленях у матери. — Остров священный:
Здесь не отыщет тебя, верь, ни забота, ни скорбь.
Держат любовно тебя материнские руки над бездной,
Ты и в могильный провал с милой улыбкой глядишь.
Прелесть невинная, тешься! Еще ты в Аркадии милой,
К радостям только влечет вольной природы порыв;
Грани цветению сил лишь только в воображенье,
Воле еще незнаком долг, и смысл, и цель.
Тешься, ведь скоро придет работа — суровое дело,
Больше потребует долг, чем захочется дать.¹¹⁰

Пушкинское решение темы противоположно ее трактовке Шиллером. Если Шиллер высказывает сожаление об уходящей Аркадии детства, то у Пушкина речь идет о смене одного, обыденного предназначения предназначением гораздо более высоким. Сти-

хотворение «Отрок», таким образом, заключает в себе переосмысление мотива идеализации младенческого возраста в жизни человека. Мотив этот вообще широко представлен в поэтическом творчестве Шиллера и в наиболее близком к пушкинской эпиграмме виде в «Играющем мальчике».

Естественно возникает вопрос о том, было ли известно Пушкину это стихотворение Шиллера и непосредственно ли к немецкому поэту восходит пушкинское переосмысление. Здесь следует отметить, что Пушкин имел довольно слабые познания в немецком языке, который, однако, входил в программу лицейского обучения. В библиотеке поэта — впрочем, собранной им уже в поздние годы, — ни в подлиннике, ни в переводах нет ни одного издания Шиллера. Тем не менее исключать возможность прямого отталкивания от Шиллера не следует. Хорошо известно, что драматургию Шиллера Пушкин перечитывал в процессе работы над «Борисом Годуновым».¹¹¹ Однако, как свидетельствует переписка поэта, в это же время по его просьбе П. А. Плетнев присылал ему и стихотворения Шиллера. «Вот тебе, радость моя, и книги. Письма de Junius заплатил я 15 руб., Театр de Schiller 40 р., да его мелкие стихотворения особо 8 руб. Итак нынешняя посылка собственно для тебя стоит 63 рубля» (XIII, 255), — писал он Пушкину 21 января 1826 г. До настоящего времени считалось, что последняя книга, «мелкие стихотворения» Шиллера (возможно, в оригинале),¹¹² отозвалась только в характеристике Ленского в шестой главе «Евгения Онегина».¹¹³ Быть может, Пушкин на этом этапе познакомился и с антологической поэзией Шиллера.

Однако по причине слабого знания Пушкиным немецкого языка более вероятным представляется знакомство его с «Der Spielende Knabe» в каком-нибудь из русских переложений. Именно не столько

к известной элегии Шиллера «Das Ideal», сколько к русским подражаниям ей М. В. Милонова и В. А. Жуковского справедливо возводится и содержание элегии Ленского в шестой главе «Евгения Онегина».¹¹⁴ Стихотворения Шиллера вообще весьма активно переводились в России в первой четверти XIX в.¹¹⁵ Известны также и переводы его антологических эпиграмм, из которых наиболее известен перевод А. Х. Востокова под заглавием «Изящнейшие феномены» антологической эпиграммы Шиллера «Die schönste Erscheinung». И тем не менее мы не знаем такого перевода «Der Spielende Knabe», который мог бы оказаться в сфере внимания Пушкина. Поэтому следует предположить, что этот шиллеровский мотив он воспринял через посредство каких-то оригинальных русских подражаний Шиллеру.

Если Пушкин в целом не слишком много опирался в своей лирике на немецкую поэзию, то совсем иначе обстоит дело с творчеством А. А. Дельвига и В. К. Кюхельбекера. Для них до определенного времени и особенно в лицейские годы Шиллер был настоящим кумиром. Сам Пушкин вспоминал о Дельвиге в период их совместного обучения в Лицее: «Клопштока, Шиллера и Гельти прочел он с одним из своих товарищей, живым лексиконом и вдохновенным комментарием» (т. е. с В. К. Кюхельбекером. — С. К.) (XI, 273). И здесь мы подходим к вероятному решению вопроса о посредниках между «Отроком» и «Der Spielende Knabe».

Мотив противопоставления «младенческого сладостного возраста» тревожениям зрелости мы встречаем в творчестве Кюхельбекера, прекрасно знавшего немецкий язык, немало переводившего Шиллера и подражавшего ему. Наиболее ярко он представлен в антологической эпиграмме Кюхельбекера «Возраст счастья» (1820), первая часть которой является,

по-видимому, прямым подражанием «Der Spielende Knabe» Шиллера:

Краток, но мирен и тих младенческий, сладостный возраст!

Но — ах, не знает цены дням безмятежным дитя.

Юноша в буре страстей, а муж, сражаясь с буйством,

По невозвратном грустят в тяжелой и тщетной тоске. . .¹¹⁶

Совершенно ясно, что Кюхельбекер в этом стихотворении подражал «Der Spielende Knabe» Шиллера, пытаясь создать оригинальное произведение на шиллеровский мотив в пределах того же жанра. Очень вероятно, что «Возраст счастья» был хорошо известен Пушкину. Во-первых, стихотворение опубликовано в издании, которое было в сфере его внимания. Написано оно было в Петербурге в 1820 г., еще до ссылки Пушкина, т. е. относится ко времени его личного общения с Кюхельбекером. 22 марта 1820 г. оно читалось в Вольном обществе любителей российской словесности, с членами которого (Ф. Н. Глинкой, А. А. Дельвигом и многими другими) Пушкин в это время был тесно связан. Во-вторых, традиция оригинальной антологической эпиграммы к 1830 г., когда Пушкин создал своего «Отрока», была еще очень короткой и, в сущности, представлена была только в творчестве А. Х. Востокова, В. К. Кюхельбекера и А. А. Дельвига. Поэтому Пушкин, обратившись к этому жанру, очень широко опирался на отечественную традицию антологической эпиграммы. В-третьих, пушкинские «Анфологические эпиграммы» 1830 г. внутренне связаны с воспоминаниями о Лицее («Царскосельская статуя»), с антологическими эпиграммами Дельвига, и антологическая эпиграмма Кюхельбекера, ближайшего лицейского друга Дельвига и самого Пушкина, могла прийти ему на память в данном случае вполне естественно. И, наконец, сюжетно-тематическое сходство «Отрока» с «Возрастом счастья» говорит само за себя.

Все вышесказанное позволяет нам с большой долей вероятности предполагать, что наряду с другими источниками в стихотворении «Отрок» Пушкин переосмыслил мотив, воспринятый им через посредство Кюхельбекера и в конечном счете восходящий к Шиллеру. Разумеется, нельзя игнорировать и существенных различий между этими тремя стихотворениями, в каждом из которых примерно одна и та же тема повернута разными аспектами. Важно и то, что пушкинский «Отрок» противоположен в решении этой темы как по отношению к «Возрасту счастья», так и по отношению к «Der Spielende Knabe». Но это и естественно, так как внутренние принципы «поэзии действительности», к которой Пушкин пришел в конце 1820-х годов, во многом противоположны как «веймарскому классицизму» Шиллера, так и раннему элегическому романтизму Кюхельбекера. В этом смысле полемическое отношение к Шиллеру имеет в известной мере аналогичный характер с использованием его элегии «Das Ideal» в шестой главе «Онегина» в целях иронического воссоздания образа поэта-элегика.¹¹⁷ Но для нас здесь важно другое, а именно то, что высказанное конкретное наблюдение о связи между русским и немецким поэтом с несомненностью свидетельствует об очень богатом и насыщенном культурном подтексте самых мелких пушкинских творений — в частности, о том, что в пушкинской миниатюре «Отрок» нашла свое переосмысление целая обширная традиция европейской поэзии. Все это еще раз показывает наличие у Пушкина европейского сознания, органичного для него ощущения сопричастности национальной русской поэзии к поэзии европейской.

Стихотворение «Отрок», таким образом, представляет собой замечательный пример синтеза и переосмысления Пушкиным самых, на первый взгляд, разнородных традиций. Евангельская легенда и посла-

ние Батюшкова, антологические эпиграммы Шиллера и Кюхельбекера — вот, быть может, не полный еще перечень возможных источников четырех пушкинских строк. Характер источников, безусловно, сказался на пушкинском произведении; главным же преобразующим фактором явилось то, что современным исследователем определено как «точка зрения на реальность, соотношенная с духовным комплексом античности».¹¹⁸

Благодаря этому и возникает впечатление, что «об „отроке“ Ломоносове говорится как о юном Аристотеле или Алквиаде».¹¹⁹

К четырем «антологическим эпиграммам», опубликованным в «Северных цветах», примыкают по времени создания еще две, посвященные выходу из печати перевода «Илиады», выполненного Н. И. Гнедичем. Стихотворение «На перевод Илиады» («Слышу умолкнувший звук»), как и «Труд», «Отрок», «Рифма», является декламационной эпиграммой. Другое обращение Пушкина по тому же поводу к жанру антологической эпиграммы — «К переводу Илиады» — вылилось в редкую, как в Греческой Антологии, так и в русской антологической поэзии, сатирическую форму («Крив был Гнедич-поэт, преложитель слепого Гомера»).

Среди черновых вариантов эпиграммы «На перевод Илиады» находится полустигхия «Гнев, богиня, воспой. . .» (III, 867). С. М. Бонди полагал, что оно записано в черновике эпиграммы для того, чтобы не ошибиться в размере.¹²⁰ Начало «Илиады» в переводе Гнедича естественно приходит на ум Пушкину в стихотворении, посвященном гомеровской теме. Однако любопытно, что начальный стих поэмы Гомера любили цитировать и обыгрывать поэты Греческой Антологии, например Лукиан (АР, XI, 400), Агафий (Арр., III, 145), Паллад (АР, IX, 168, 173). Вообще Гомер и гомеровские поэмы — довольно распространенная тема антологических

эпиграмм. Откликнувшись в этом жанре на перевод Гнедича, Пушкин сознательно или бессознательно присоединялся к этой традиции.

Роль посредника здесь опять-таки выполнил Дельвиг, впервые поднявший в русской антологической эпиграмме гомеровскую тему. Как и Пушкин, Дельвиг в стихотворении «Н. И. Гнедичу» (1821 или 1822) прославляет гнедичевский перевод «Илиады», высокую оценку которому у него дает сам Гомер, услышав свои стихи на русском языке в царстве мертвых: «Вот слава моя, вот чего веки я ждал!». ¹²¹ Пушкин переносит акцент на другое. Гнедичевский перевод для него прежде всего не «слава» Гомера, а его «воскрешение»: «Старца великого тень чую смущенной душой. . .» (II, 256).

Обратившись к теме, ранее затронутой Дельвигом, Пушкин решил ее по-своему: он отказался от сюжета в духе разговоров в царстве теней, использованного Дельвигом, и в чисто декламационной эпиграмме сумел передать впечатление от гениального перевода Гнедича.

Все приведенные выше наблюдения, на наш взгляд, подтверждают справедливость точки зрения, которую в общем плане высказал еще Б. В. Томашевский: «. . . для своих антологических стихотворений 30-х годов Пушкин не стал искать иных путей, кроме проложенных Дельвигом. И в стиле этих произведений, отличающихся строгой простотой и изобразительной ясностью, и в стихотворных размерах (элегический дистих) Пушкин следует за Дельвигом, хотя и побеждает его». ¹²²

4

В отличие от Дельвига Пушкин не ограничился оригинальным творчеством в жанре антологической эпиграммы, но, подобно Востокову, от подражаний

антологической поэзии древних постепенно пришел к переводам. Эти переводы явились следствием чтения Пушкиным в самом конце 1832—начале 1833 г. компилятивного труда позднегреческого автора Афиня «Пир софистов» во французском переводе Ж.-Б. Лефевра де Виллебрена. Собственно из Греческой Антологии — через посредство «Пира софистов» Афиня — Пушкин перевел лишь одну эпиграмму: это эпитафия флейтисту Феону древнегреческого поэта III в. до н. э. Гедила (App., II, 134).

Непременным качеством пушкинской антологической эпиграммы является краткость: большинство из них состоит из двух-четырех стихов. Это проявилось и в переводе из Гедила по тексту Ж.-Б. Лефевра, довольно полно передающему все десять стихов греческого оригинала.¹²³ Пушкинская эпитафия состоит из шести стихов: поэт опустил некоторые подробности жизни умершего, разрушающие скупую лапидарность эпитафии.

Стихотворение «Славная флейта, Феон. . .» в первой журнальной публикации и в «Стихотворениях А. Пушкина» 1835 г. объединено общим заголовком «Подражания древним» с переводом из Ксенофана Колофонского «Чистый лоснится пол». В обеих этих публикациях, как и в сборнике «Стихотворения А. Пушкина» 1826 г., Пушкин пользуется обозначением «Подражания древним» для объединения разнородных по жанру произведений в духе древних. Как показал М. Л. Гаспаров, перевод элегии Ксенофана Колофонского (VI в. до н. э.) обладает существенными чертами идиллии.¹²⁴ С этим связана, по мысли исследователя, и замена элегического дистиха оригинала на гекзаметр. Думается, что в целом стихотворение «Чистый лоснится пол» представляет собой смешанную в жанровом отношении форму, объединяющую черты античной элегии,

присущие оригиналу, и приметы идиллии, привнесенные Пушкиным. Так или иначе, но ни оригинал, ни перевод Пушкина не имеют антологического характера.¹²⁵

К Афинейю—Левевру восходят еще два пушкинских стихотворения, написанные в один день — 2 января 1833 г. Источниками дистихов «Вино (Ион Хиосский)» и «Юноша! скромно пируй» послужили соответственно отрывок дифирамба греческого поэта Иона Хиосского (время жизни неизвестно) и гнома Фокилида (I в. до н. э.).¹²⁶ Почувствовав близость этих жанровых форм к эпиграмме, Пушкин облек при переводе стихи Иона Хиосского и Фокилида в привычную для русской поэзии антологическую форму. Тематически эти переводы примыкают к стихотворениям «Чистый лоснится пол» и переложению из того же Афинейя—Левевра «Бог веселый винограда» (1833). Дистих:

Юноша! скромно пируй, и шумную Вакхову влагу
С трезвой струею воды, с мудрой беседой мешай —
(III, 297)

содержит даже явную переключку с заключительными стихами перевода из Ксенофана:

...слава
Гостю, который за чашей беседует мудро и тихо!
(III, 290)

Овладев жанром антологической эпиграммы с помощью переводов из античных поэтов, Пушкин вновь использует его для воплощения оригинальных поэтических замыслов. В 1835—1836 гг. он создает еще три антологические эпиграммы: стихотворение «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила» (1835) и две надписи — «На статую играющего в

свайку» и «На статую играющего в бабки» (1836). С дистихом «Юноша! скромно пируй» эти три пьесы объединяет образ «юноши», центральный во всех четырех стихотворениях (любопытно, что ни в греческом оригинале Фокилида, ни во французском переводе Лефевра, источниках пушкинского дистиха, нет обращения: «Юноша!»). Как отмечал Б. В. Томашевский, Пушкин, создавая свои надписи к статуям, «внутренне связывал их с двумя надписями Дельвига» («Надпись на статую флорентинского Меркурия» и «Купидону») и «последние послужили для него образцом». ¹²⁷ Эпиграммы-обращения к юношам, весьма редкие в русской антологической традиции и очень частые в греческой, вообще появляются у Пушкина, вероятно, не без влияния Дельвига, неоднократно использовавшего этот образ («Эпиграмма» («Свиток истлевший с трудом развернули», 1826 или 1827), «На смерть Веневитинова» (1827), «Четыре возраста фантазии» (1829) и «Удел поэта» (1829)).

Пушкинские надписи к статуям 1835—1836 гг. продолжают цикл экфрасисов, начатый его «Царско-сельской статуей». К экфрастическим эпиграммам относится и стихотворение «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила», эта, по словам Белинского, «прелестная картина». Только здесь, в отличие от «Статуи», но подобно надписям 1836 г., экфрастический момент не обнажен. Черты «метаморфозы» подсмотрены в действительности: момент превращения жанровой сцены в скульптурную группу представлен как переход от бурного действия к статуарности. Стихотворение выполнено в соответствии с традиционным мотивным наполнением греческих экфрасисов:

*Дева тотчас умолкла, сон его легкий лелея,
И улыбалась ему, тихие слезы лия.*

(III, 376)

В качестве аналога приведем заключительные строки эпиграммы Платона на сидящего у источника Сатира и спящего Эрота (АР, IX, 826):

Я из амфоры моей воды студеные лью.
Ты, приближаясь ко мне, ступай осторожнее, чтобы
Юношу не разбудить, сладким объятого сном.¹²⁸

Стихотворение «Художнику» (1836), также написанное элегическим дистихом, в жанровом отношении представляет собой смешанную форму. Выявить различные компоненты ее позволяет образец, на который ориентировался Пушкин, — «Надгробная М. И. Козловскому» (1802) Востокова. Сама сюжетная ситуация — посещение мастерской «ваятеля», облики «богов, и богинь, и героев», грусть по ушедшему навсегда другу — своего рода вариация на тему восточковской эпитафии знаменитому скульптору. Разумеется, стихотворение «Художнику» имеет прежде всего реально-биографическую основу — посещение Пушкиным мастерской скульптора Б. И. Орловского, однако существование до Пушкина антологического решения аналогичной темы, к тому же, как и у Пушкина, в соединении с темой смерти, свидетельствует несомненно, что стихотворение Востокова послужило импульсом для оформления художественной идеи Пушкина. У Востокова тему смерти: «Здесь Козловского гроб, ваятеля» — сменяют обращенные к «юному художнику» размышления о бессмертных созданиях творца:

В сладких ли мыслях над бабочкой юная Психе мечтает,
Или, Эротов брат, нежный горит Гименей
В мягкой работе резца; дает ли резец сей Ираклу
Править Фракийским конем, челюсти львины терзать:
Росский ли явлен Иракл, царей защитник — Суворов,
Стань пред образы те, в них-то Козловский живет!¹²⁹

Ср. у Пушкина:

Вот Зевс Громовержец,
Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу, сатир.
Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов.
Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль. . .

(III, 416)

«Надгробная» Востокова — это весьма своеобразная разновидность антологической эпиграммы, своего рода соединение эпитафии с экфрасисом. В сущности, близко к ней и стихотворение «Художнику», в котором экфрасистическую тему предваряет («Грустен. . .») и сменяет тема умершего Дельвига:

В темной могиле почил художников друг и советник.
Как бы он обнял тебя! Как бы гордился тобой!

(III, 416)

Завершающее группу антологических эпиграмм — жанра, воспринятого и унаследованного Пушкиным от Дельвига, — стихотворение «Художнику» также не осталось свободным от этого влияния. В первом стихе оно содержит реминисценцию из гекзаметров Дельвига «Гений-хранитель. (Сновидение)» (1820 или 1821). Ср. дельвиговское «Грустный душою и сердцем больной» и пушкинское «Грустен и весел вхожу, ваятель». Чувства поэта в обоих случаях выражаются двумя однородными определениями с присоединительным союзом, но Пушкин усложнил психологическое содержание образа. Это уже не просто грусть и внутренняя боль, но в одно и то же время грусть и веселье. Следуя в своих антологических эпиграммах за Дельвигом, Пушкин углублял художественное решение намеченных поэтом сюжетных движений.

Анализ пушкинских антологических эпиграмм с точки зрения их источников и реминисценций показывает, таким образом, что Пушкин был тесно

связан с традицией этого жанра в русской лирике. Многочисленные переключки обнаруживают его эпиграммы и с русской поэзией вообще. Все это подтверждает мысль Д. П. Якубовича о значительно большей, чем это принято считать, ориентации Пушкина на отечественную традицию освоения античности.¹³⁰

5

«Наивный пластицизм древности», «классический пластицизм формы» — эти определения В. Г. Белинского и Аполлона Григорьева выражают существо и своеобразие пушкинских антологических эпиграмм. Если в антологических опытах Пушкина 1820-х годов этот пластицизм лишь время от времени появлялся, то эпиграммы 1830-х годов показывают, что Пушкин уже вполне овладел искусством пластического воспроизведения формы предмета посредством звуков и слов. По характеристике Белинского, антологические пьесы Пушкина — это «мраморные изваяния, которые дышат музыкой», в которых дивная гармония пушкинского стиха сочетается с самым «роскошным пластицизмом». Какими же художественными средствами создается это впечатление «скульптурности» поэзии? Прежде всего созданию этого впечатления способствует семантика размера. Гекзаметр, отмечал Белинский, «размер по преимуществу гармонический и пластический».¹³¹ Это в еще большей степени относится к элегическому дистиху с его плавным чередованием мужской и женской клаузулы. Кроме того, ритмика дистихов Пушкина по сравнению с гекзаметрами гораздо ровнее. Она тяготеет к чистым дактилям, хореев крайне мало.¹³² Гекзаметры и пентаметры эпиграмм «Царскосельская статуя», «На перевод Илиады», эпитафии флейтисту

Феону, надписи «На статую играющего в свайку» сплошь состоят из дактилей. В стихотворениях «Отрок», «К переводу Илиады», «Юноша! скромно пируй», «Вино», «Юношу, горько рыдая», «На статую играющего в бабки» появляется по одному хорею; также по одному хорею со спондеем и пиррихием соответственно — в эпиграммах «Кто на снегах возрастил», «Труд». И лишь в «Рифме» и «Художнику» наблюдается по четыре хорей, впрочем, при увеличении числа стихов до шести и десяти. Возможно, относительно большая концентрация хореев в «Рифме» связана с сильным повествовательным началом пьесы, которое свидетельствует о жанровой близости этой эпиграммы к отрывку из мифологической поэмы. На редкость строго выверено и расположение фраз в стихе: «... в дистихах Пушкина царит удивительная симметрия, фраза точно укладывается в границы стиха, внутреннее деление фразы точно совпадает с ритмическим делением по полустишиям».¹³³

Впечатление пластики и гармонии создается также композицией пушкинских антологических эпиграмм. Основными композиционными приемами их являются антитеза, т. е. контрастное построение, смысловой и синтаксический параллелизм и хиазм (параллелизм с перестановкой). Свои дистихи Пушкин строит, «концентрируя на малом пространстве скопление разнообразных соответствий, контрастов, быстрых или постепенных смен движения, силы, мрачности и света, напряжения и легкости».¹³⁴ При этом нельзя не заметить, что если смысловые антитезы и параллелизмы могут относительно свободно возникать на самых различных участках стиха («На перевод Илиады»), то синтаксические фигуры располагаются строго по полустишиям или целым стихам. Такое расположение антитез, парал-

делизмов и хиазмов создает строгую симметрию метрических частей стихотворения, при этом осью симметрии становятся чаще всего цезуры и границы гекзаметров с пентаметрами.

Этому же способствует и инструментовка стиха. Автор специальной работы о звуковой организации стихотворений Пушкина, «писанных гекзаметром» (в том широком смысле, в котором понимал гекзаметр Белинский, т. е. и как собственно гекзаметр, и как элегический дистих¹³⁵), пришел к заключению, что одной из основных особенностей ее являются гнедичевские диссонансные повторы. Но в отличие от повторов Гнедича пушкинские повторы такого типа двучленны и имеют композиционную функцию. Повтор может окаймлять полустишие:

*Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок,*
(III, 231)

или стих:

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую,
(III, 416)

или двустишие:

*Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям,*
(III, 241)

или располагаться по полустишиям симметрично:

*Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?*
(III, 157)

Исследователь справедливо замечал, что эти повторы ограничивают, завершают стих.¹³⁶ Однако в то же время они придают почти архитектурную точность

симметрии метрических частей стихотворения, созданной средствами синтаксиса. Эта удивительная симметрия порождает впечатление почти зрительное, что заставляет вспомнить данное Белинским определение пушкинских антологических эпиграмм как «чудных изваяний, видимых слухом».¹³⁷

«Чудные изваяния» Пушкина можно не только видеть, но и трогать, ощущать. Так широко представлена в его антологических пьесах предметная сфера языка. Эта черта идет, по-видимому, еще от Шенье; она свойственна и антологическим опытам Пушкина 1820-х годов.¹³⁸ Прилагательные обычно передают ощущение или имеют вещественный характер. Как еще в пушкинской «Музе» «скважины пустого тростника» были «звонкими», а «персты» «слабыми», так в дистихах 1829—1836 гг. «розы» — «нежные», «век» — «железный» и «золотой» (наряду с метафорическим значением отчасти здесь сохраняется и прямое), «море» — «студеное», «сон» — «легкий», «юноша» — «напряженья, усилия чуждый». Предметный, а иногда и вещественный характер имеют и многие существительные; они также часто передают форму или фактуру предмета: «тростник» (в значении «свирель»), «скважины» («Муза»), «грудь», «пена» («Нереида»), «хлад», «дремота» («Приметы»). Это же находим и в эпиграммах, писанных элегическим дистихом: «урна», «утес», «черепок», «мрежи», «флейта», «гробница», «влага», «плечо», «гипс», «мрамор», «кость». В глагольной сфере доминируют формы, передающие незавершенные и застывшие движения: деепричастия, глаголы несовершенного вида, иногда причастия. «Откинув локоны», «брала», «наполнял», «лобзающие», «сокрытый», «воздымала», «выжимала» — примеры все из тех же «Музы» и «Нереиды», отличающихся особенно пластическим, скульптурным характером. В эпиграммах 1830-х годов

чаще встречаются деепричастия: «уронив», «держа», «изливаясь», «спеша», «рыдая», «лелея», «лия», «дуя в цевницу», «обнявшись»; но встречаются и глаголы несовершенного вида: «скиталась», «росла», «бранила», «улыбалась», «расстилал», «помогал», а также краткие причастия и прилагательные: «послушна», «преклонен». Нетрудно заметить, что наибольшее количество примеров приходится на экфрастические эпиграммы. Следует подчеркнуть в них также обилие глаголов, обозначающих то или иное пространственное перемещение или же, напротив, неподвижность: «разбила», «сидит», «шагнул», «наклонился», «оперся», «поднял», а также временных и пространственных указательных наречий: «*вот* Зевс Громовержец», «*вот* исподлобья глядит, дую в цевницу, сатир», «*вот* и товарищ тебе», «*вот* уж прицелился».

При этом в антологических эпиграммах часто происходит переход от категорий с выраженным значением времени вида (с «точечным» действием) к категориям, где эти значения нейтрализуются, — как бы преобразование временного в вечное (переход от совершенного вида к несовершенному («Царско-сельская статуя», «Юношу, горько рыдая»)), или смена реальной модальности на ирреальную (вопросительная конструкция — «Труд», сослагательное наклонение — «Художнику», будущее время — «Отрок»).¹³⁹ Тем самым создается эффект, аналогичный основному принципу скульптуры, где живое, временное «застывает» навечно в глине и мраморе. Особенно ярко этот эффект ощущается в экфрасисах, где его усиливает сюжет. Ведь в основе «Царско-сельской статуи» — превращение живой «девы» в статую, а в стихотворении «Юношу, горько рыдая» и в надписях 1836 г. статуи и скульптурные группы описаны как сценки из жизни.

Дополнительный скульптурный эффект возникает еще и при движении словесной массы по метрическим частям стихотворения. Как отмечено выше, в основе композиции антологических эпиграмм Пушкина лежит принцип симметрии. Но в самом течении стиха эта симметрия слегка нарушается, чтобы в следующем стихе или через стих вновь восстановиться. Если начало пьесы принять за точку равновесия, то первый член антитезы или параллелизма нарушает симметрию, а второй ее восстанавливает. Создается впечатление, аналогичное впечатлению потенциального движения в скульптурной группе. В реальном движении текста один и тот же член одного и того же параллелизма корреспондирует, как правило, сразу с несколькими членами других фигур. Это производит впечатление относительной устойчивости при возможном потенциальном движении в разные стороны. Так, например, первый стих «Царскосельской статуи» как бы нарушает равновесие:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила. . .

второй же восстанавливает его, замыкая дистих синтаксическим (в данном случае перестановка деепричастного оборота) и звуковым хиазмом:

Дева печально сидит, праздный держа черепок.

Этот параллелизм одновременно «усложняется рядом тонких прямых и контрастных соответствий отдельных моментов: отдельные слова настойчиво повторяются в соответствующих стихах», возникает «сложная и богатая ткань соответствий и противопоставлений, частью действующих в одном направлении, частью противоречащих друг другу».¹⁴⁰ Все это вносит своего рода колеблющие, покачивающие движения в плавный, гармонический ход гекзаметра и пентаметра. Материалом русского языка и стиха Пушкин действительно

воспользовался словно «дорогим паросским мрамором».¹⁴¹

Определив целый ряд существенных особенностей построения антологических эпиграмм Пушкина, исследователь его гекзаметра С. М. Бонди полагал, что «трудно установить, свойственно ли это такому роду произведений Пушкина, или же творчеству Пушкина в целом, или же данному поэтическому стилю эпохи, или, наконец, поэзии вообще».¹⁴²

Классический, в истоках своих античный принцип симметрии имеет в поэзии Пушкина самое широкое применение.¹⁴³ Однако описанный принцип организации — система антитез, параллелизмов и хиазмов, создающих симметрию стихов и полустий, — характерен для самого жанра антологической эпиграммы, в особенности для пушкинских опытов в этом жанре. Глубокие отличия эпиграмм Пушкина от пьес, писанных гекзаметром, на примере стихотворения «Чистый лоснится пол» были прослежены С. М. Бонди. «... свой чистый гекзаметр, поскольку можно судить по единственному напечатанному им стихотворению в этом размере — „Из Ксенофана Колофонского“», Пушкин строит «по-другому»: «... в чистом гекзаметре Пушкина, наоборот, движение фраз по стиху самое свободное. Речь, как бы игнорируя течение стиха, идет своим путем, переливается из стиха в стих, фразовые сечения и паузы то и дело не совпадают с концом стиха. Образуются прихотливые цезуры, не предусмотренные античной традицией (<...> Этому более свободному и разнообразному (в сравнении с дистихами) фразовому ритму соответствует и большее метрическое разнообразие. Если гекзаметры и пентаметры в дистихах Пушкина почти сплошь состоят из дактилей, то в его чистых гекзаметрах ряд стихов (пять из тринадцати) заключают в себе хорей, а первый стих — даже два хорей».¹⁴⁴ Все это справед-

ливо и относительно других подражаний древним Пушкина, писанных чистым гекзаметром: «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий» (1823) и «В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера. . .» (1827).¹⁴⁵

Отличия этих пушкинских стихотворений от его антологических эпиграмм легко проследить на примере их инструментовки. Так, можно утверждать, что диссонансные повторы в пушкинских гекзаметрах построены по-иному и выполняют иную, чем в эпиграммах, функцию. Их больше, они многочисленны, расположены несимметрично и являются еще одной своеобразной формой повествовательной связи:

*В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера,
Стройные сосны кругом склонились ветвями, и тенью
Вход ее заслонен на воле бродящим в извилах
Плещем, любовником скал и расселин. С камня на камень
Звонкой струится дугой, пещерное дно затопляет,
Резвый ручей. Он, пробив глубокое русло, вьется
Вдаль по роще густой, веселя ее сладким журчаньем.*

(III, 76)

*Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают;
Все уж увенчаны гости; иной обоняет, зажмурясь,
Ладана сладостный дым; другой открывает амфору,
Запах веселый вина разливая далече: сосуды
Светлой студеной воды, золотистые хлебы, янтарный
Мед и сыр молодой: все готово. . .*

(III, 290)

Несколько особняком стоит стихотворение «Внемли, о Гелиос», перевод эклоги Шенье «L'Aveugle». В. В. Мерлин справедливо отметил, что в этом переводе усилены гиперболизм образов, напряженность в чувствах — как раз то, против чего направлен отзыв Пушкина о Дельвиге.¹⁴⁶ Добавим, что в отличие от двух других «античных» гекзаметров Пушкина этот имеет произносительно-трудный характер:

Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий,
Внемли, боже кларосский, молению старца, погибнет. . .

Стихотворение построено на том же самом принципе «важного течения речей», который Гнедич считал основным для гомеровского гекзаметра.¹⁴⁷ Перевод из Шенье: «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий. . .» — даже и в звуковом плане близок к началу гнедичевой «Илиады»: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына. . .». Высокая, славянская лексика («внемли», «рек» и т. д.), эпическая манера обращения к богам с постоянным эпитетом, частые антономасии («боже кларосский», «слепец утомленный», «сей белоглавый старик») — также, по-видимому, результат влияния гомеровского стиля, воссозданного Гнедичем, на этот пушкинский перевод.

Так или иначе, но все три гекзаметрических подражания древним обнаруживают совсем другое построение по сравнению со стихотворениями, писанными элегическим дистихом. Это, безусловно, связано с различной жанровой природой этих произведений. Архитектурная симметрия, гармоническая выверенность линий стиха несомненно свойственны антологическим эпиграммам поэта и не свойственны стихотворениям, писанным чистым гекзаметром.

Черты эти в значительной степени характерны и для антологической эпиграммы вообще. Так, например, антитетичность и параллелизм стихов и полустиший встречаются уже у Востокова:

Править Фракийским конем, челюсти львины терзать:
Росский ли явлен Иракл, царей защитник — Суворов. . .¹⁴⁸

Правым глазом Ванюша, Надинька левым не может

Будет Венерой она — будешь Амуром слепым!. . .¹⁴⁹

Видел ли ты красоту, которую борют страданья?
Если нет — никогда ты Красоты не видал.¹⁵⁰

Плавный ход стиха за счет малого числа хореов находим в большинстве эпиграмм Дельвига; в пьесах же «Н. И. Гнедичу», «Мы», «Эпитафия», «Утешение», «Грусть», «Удел поэта» хореов нет совсем. Зато нередки у него переносы, несовпадения фразовых сечений с цезурой. Почти не встречаются у Дельвига хиазмы, отсутствуют диссонансные повторы, окаймляющие полустишия и двустишия. Он вообще уделяет мало внимания звуковой стороне стиха. Повторы у него случайны и расположены несимметрично:

*Сладкие слезы первой любви, как роса, вы иссохли!*¹⁵¹

и

*Юноша милый! на миг ты в наши игры вмешался!*¹⁵²

Почти отсутствуют и языковые особенности, подчеркивающие фактуру предмета. Из грамматических форм, создающих скульптурный эффект, используются иногда лишь глаголы несовершенного вида («забывал», «заставал» — «Удел поэта»).

Встречается у Дельвига и повторение отдельных слов — прием, мастерски примененный Пушкиным в «Царскосельской статуе» и в эпиграмме «Юношу, горько рыдая. . .»:¹⁵³

Свиток истлевший с трудом развернули. Напрасны усилия:

В старом свитке прочли книгу, известную всем.

Юноша! к Лиде ласкаясь, ты старого тоже добьешься:

*Лида подчас и тебе вымолвит слово: люблю.*¹⁵⁴

Очевидно, что и этот прием, и другие средства создания симметрии частей стихотворения, впечатления пластического движения были доведены Пушкиным до совершенства. Обостренное внимание к звуковой и грамматической форме слова, к течению стиха, движению фразы и характеру словоупотребления, которые в пределах короткого текста приобретают повышенную значимость, отличает пушкинские анто-

логические эпиграммы от аналогичных произведений его предшественников. Лишь намеченные в произведениях Востокова и Дельвига, художественные особенности антологической эпиграммы были доведены поэтом до классического совершенства.

6

Антологическая поэзия была для Пушкина и определенным мировосприятием и в какой-то степени своего рода образом античной культуры. Еще Н. А. Котляревский, говоря о близости античного мирозерцания поэтам александровской эпохи, видел эту близость, с одной стороны, в гармонии духа, полном упоении жизнью, а с другой — в мыслях о тщете всего земного, скорбных помыслах о непостоянстве всех благ жизни.¹⁵⁵ Это сложное соединение гармонии и дисгармонии, «грусти» и «веселья» и составляет содержание пушкинских эпиграмм, основное настроение их. Не случайно одна из них, стихотворение «Художнику», так и начинается с обозначения этой психологической антиномии: «Грустен и весел, вхожу, ваятель, в твою мастерскую». В сущности, большинство пушкинских антологических эпиграмм содержат выраженную в более или менее открытой форме эту «непонятную грусть», светлую печаль. В стихотворениях «Труд», «Надпись на гробнице Феона», «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила», «Художнику» эта грусть выходит на поверхность:

Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату принявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых. . .

(III, 230)

Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров —
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет:
В темной могиле почил художников друг и советник.
Как бы он обнял тебя! Как бы гордился тобой!

. (III, 416)

В других пьесах грусть звучит подспудно, лишь как легкий оттенок, связываясь с идеей невозвратимости «Феокритовых нежных роз», «умолкнувшего звука божественной эллинской речи», но и здесь грусть сразу гармонически уравнивается мотивом «воскрешения»: «Слышу божественный звук воскреснувшей эллинской речи».¹⁵⁶

А. А. Тахо-Годи тонко усматривает в «Царско-сельской статуе» «скульптурный синтез вечно текущей жизни, данный как одно мгновение и ведущий в силу вечной смены в ней рождения и смерти к наивно-удивленной печали». В этом столь знакомом нам стихотворении она пронизательно отмечает «идею вечного возвращения, которая так характерна для античности».¹⁵⁷

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева над вечной струей, вечно печальна сидит.

(III, 231)

Можно заметить, что мотив грусти в некоторых из поздних антологических эпиграмм Пушкина связывается с темой смерти. Так, в «Надписи на гробнице Феона» поэта, напряженно размышлявшего в 1830-е годы над проблемой человеческой смерти, вероятно, привлекла светлая, гармоническая трактовка ее Гедилом:

За чашей

Сладостно Вакха и Муз славил приятный Феон.
Славил и Ватала он, молодого красавца: прохожий!
Мимо гробницы спеша, вымолви: здравствуй, Феон!

(III, 291)

Трактовка эта близка к собственным раздумьям Пушкина о том, каким бы он хотел видеть свое последнее прибежище на земле:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

(III, 195)

Грусть антологических эпиграмм поэта предстает, по поэтическому выражению Белинского, «легкой и светлой, как таинственный сумрак жилища теней, как тихое безмолвие сада, уставленного урнами с пеплом почивших».¹⁵⁸

Характеризуя смену жанрово-стилевых типов античности в творчестве Пушкина, А. А. Тахо-Годи пишет, что «изысканную любовно-застольную анакреонтику и мирную идилличность он углублял в направлении пластически-живописного и декоративно-антологического восприятия античности». При этом последнее у Пушкина в свою очередь сменялось, согласно представлениям исследовательницы, «экстатически-дионисийским проникновением в жизнь, полную антиномий и предчувствия трагической судьбы человека», что сказалось прежде всего в пушкинской прозе 1830-х годов («Египетские ночи», «Повесть из римской жизни»). Оставляя в стороне последнюю характеристику, не имеющую ни малейшего отношения к Пушкину, заметим, что и определение антологического восприятия как «весьма напряженной и вдохновенной пластики декоративно-жизненных антологических изображений»¹⁵⁹ отнюдь не исчерпывает его сущности. Как мы видели выше, помимо пластического начала, в антологических эпиграммах поэта существен и их содержательный план. Последний же довольно разнообразен и включает в себя самые разные мо-

менты, вплоть до ощущения трагических сторон бытия, умеряемого — впрочем, как и в прозе Пушкина — его «космологизмом», в соответствии с которым даже смерть оказывается одним из естественных составных элементов мирового закона.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 323—324.

² Именно эти источники в основном определили восприятие Пушкиным античной поэзии и получили наибольшее отражение в его собственном переводном и оригинальном творчестве. См.: *Черняев П. Н. А. С.* Пушкин как любитель античного мира и переводчик древнегреческих поэтов. Казань, 1899; *Малеин А. И.* Пушкин и Овидий. (Отрывочные замечания) // Пушкин и его современники. Пг., 1915. Вып. 23—24. С. 45—66; *Гельд Г. Г.* 1) Пушкин и Сафо. Пушкин и Анакреонт // Там же. Л., 1930. Вып. 28—29. С. 202—204; 2) Пушкин и Афиней // Там же. Л., 1927. Вып. 31—32. С. 15—18; *Покровский М. М.* 1) Пушкин и античность // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Л., 1939. Вып. 4—5. С. 27—56; 2) Пушкин и Гораций // Доклады Академии наук. 1930. № 12. С. 233—238; *Суздальский Ю. П.* Пушкин и Гораций // Іноземна філологія. Львів, 1966. Вип. 9. Питання класичної філології. № 5. С. 140—147; *Грехнев В. А.* «Анфологические эпиграммы» А. С. Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 31—49. Этой теме посвящено также немало статей более частного характера.

³ Этот существенный фактор становления классического стиля русской поэзии далеко не всегда в должной мере учитывается. См., например: Типология стилового развития нового времени. Классический стиль. М., 1976.

⁴ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 256.

⁵ Там же. Т. 7. С. 323.

⁶ *Пушкин.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. I. С. 57 (впервые: Вестник Европы. 1814. Ч. 78. С. 121). Далее ссылки на это издание (1937—1949. Т. I—XVII) даются в тексте в скобках (римская цифра означает том, арабская — страницу).

⁷ См.: *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер. XVIII—первая треть XIX века. Л., 1978. С. 176—177.

⁸ *Тахо-Годи А. А.* Жанрово-стилевые типы пушкинской античности // Писатель и жизнь. М., 1971. Вып. 6. С. 197.

⁹ *Якубович Д. П.* Античность в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Вып. 6. С. 94.

¹⁰ Т. Г. Цявловская в большом академическом издании относила этот заголовок лишь к первым двум пьесам из девятнадцати, расположенных под ним (II, 636—637). В. Б. Сандомирская, исходя из истории заполнения третьей кишиневской тетради, отнесла его ко всем пьесам (*Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним»* (Пушкин и Батюшков) // *Временник Пушкинской комиссии*. 1975. Л., 1979. С. 15—30). Нам представляется более вероятным, что Пушкин, перебеляя стихотворения в третьей кишиневской тетради, постепенно отошел от принципа их подбора, обозначенного в заглавии, и начал записывать в ней лирические стихи вообще.

¹¹ См.: *Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним»*. С. 23—27.

¹² Там же. С. 28.

¹³ См.: *Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов* // *Пушкин. Исследования и материалы*. Л., 1979. Т. 9. С. 76.

¹⁴ *Белинский В. Г. Полн. собр. соч.* Т. 7. С. 323.

¹⁵ *Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр* // *Бонди С. М. О Пушкине. Статьи и исследования*. М., 1978. С. 358. Ср. также: *Мальчукова Т. Г. Жанр и композиция эпиграммы* // *Жанр и композиция литературного произведения*. Петрозаводск, 1978. С. 155.

¹⁶ *Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений*. М.; Л., 1964. С. 229.

¹⁷ *О Греческой Антологии*. СПб., 1820. С. 1.

¹⁸ См., например: *Гроссман Л. Пушкин и Андре Шенье* // *Гроссман Л. От Пушкина до Блока. Этюды и портреты*. М., 1926. С. 27.

¹⁹ См.: *Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним»*. С. 15—30.

²⁰ См.: *Соч. А. С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики* / Изд. Л. И. Поливанова. М., 1905. Т. 1. С. 107.

²¹ *Соловьев В. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина* // *Вестник Европы*. 1899. Кн. 12. С. 674.

²² См.: *Барсуков А. Альбом автографов Н. Д. Иванчина-Писарева* // *Старина и новизна*. 1905. Кн. 10. С. 482.

²³ См.: *Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина*. С. 131.

²⁴ Беглое указание на это находим в работе Г. Гельда «Пушкин и Сафо. Пушкин и Анакреонт» (с. 203).

²⁵ См.: *Пушкин А. С. Соч. и письма* / Под ред. П. О. Морозова. СПб., 1903. Т. 1. С. 567; *Ботвинник Н. М. О стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением»* // *Временник Пушкинской комиссии*. 1976. Л., 1979. С. 152—153. При этом общая тема стихотворений Пушкина и Батюшкова —

«внезапное появление диссонансирующей ноты посреди восторгов любовного свидания» — не только развивается как бы для «мужского голоса», но и переведена во внутренний план, что скорее напоминает Шенье.

²⁶ Именно с Шенье связывал александрийский стих антологический стихотворений Пушкина еще В. Я. Брюсов (*Брюсов В. Я. Стихотворная техника Пушкина // Пушкин. [Соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. Пг., 1915. Т. 6. С. 352*).

²⁷ См.: *Гроссман Л.* Пушкин и Андре Шенье. С. 41.

²⁸ *Сандомирская В. Б.* Из истории пушкинского цикла «Подражания древним». С. 29.

²⁹ Эту склонность отмечал еще Белинский (Полн. собр. соч. Т. 7. С. 269).

³⁰ *Гроссман Л.* Пушкин и Андре Шенье. С. 47, 46.

³¹ Там же. С. 24.

³² *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. Письма. М.; Л., 1961. Т. 2. С. 121.

³³ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 8. С. 54.

³⁴ См.: *Якубович Д. П.* Античность в творчестве Пушкина. С. 133—135.

³⁵ Там же. С. 132—133.

³⁶ Там же. С. 137—138.

³⁷ Там же. С. 137; *Гельд Г.* Пушкин и Сафо. Пушкин и Анакреонт. С. 203.

³⁸ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 323.

³⁹ Греческая эпиграмма. СПб., 1820. С. 230. Под заглавием «Купающаяся Венера» перевод этой эпиграммы помещен в «Цветах из Греческой Антологии» Гердера (III, 22), что могло стимулировать вариации на эту тему русских поэтов. В работе Г. Б. Глушанок отмечалась также переключка «Нереиды» с одной из эпиграмм Павла Силенциария, но этот тезис остался без разъяснений. См.: *Глушанок Г. Б.* Антологические стихи А. С. Пушкина периода южной ссылки // III Межвузовская студенческая научная конференция. 1970 г. (24—27 марта 1970 г.). Краткое содержание докладов. Л., 1970. С. 78—79.

⁴⁰ См.: *Якубович Д. П.* Античность в творчестве Пушкина. С. 131. «Нереида» связана также с картиной в «Переодеваниях Венеры» Парни, где пастух видит играющую в волнах нимфу. См.: Там же. С. 130—131. Однако у Парни совершенно определенно речь идет о нимфе.

⁴¹ *Chénier A.* Oeuvres complètes. Paris, 1819. P. 27.

⁴² Северная лира на 1827 год. СПб., 1827. С. 184.

⁴³ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 323.

⁴⁴ См.: *Тахо-Годи А. А.* Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь. М., 1968. Вып. 5. С. 100.

⁴⁵ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 249.

⁴⁶ *Григорьев А. А.* Искусство и нравственность. М., 1986.

С. 79.

⁴⁷ См.: *Сандомирская В. Б.* Из истории пушкинского цикла «Подражания древним». С. 19.

⁴⁸ Цит. по: *Гершензон М. О.* М. Ф. Орлов // *Гершензон М. О.* История молодой России. М.; Пг., 1923. С. 34.

⁴⁹ Что касается легенды об увлечении Пушкина самой Марией Раевской, то она, несомненно, возникла благодаря муссированию некоторых моментов биографии и творчества поэта, которое проделывалось во многом под влиянием позднейшей романтической биографии М. Н. Раевской-Волконской. См.: *Бартенев П. И.* Пушкин в южной России. М., 1862; *Щеголев П. Е.* Из разысканий в области биографии и творчества Пушкина // *Щеголев П. Е.* Из жизни и творчества Пушкина. 3-е изд. М.; Л., 1931. С. 222—243. В «Посвящении» к Полтаве создание вокруг своего произведения легендарной атмосферы скорее всего входило в авторский замысел.

⁵⁰ *А. С. Пушкин в воспоминаниях современников.* М., 1985. Т. 1. С. 219.

⁵¹ Под «императивным биографизмом текста» Б. В. Томашевский понимал те случаи, когда «самый текст произведений как бы обрывает необходимым биографическим комментарием. Стихи пишутся как бы в расчете на то, что читателю кое-что известно из биографии автора». При этом «биографические намеки лишь отчасти сводимы с реальными сведениями из жизни Пушкина. В значительной же мере они требуют очень сложного психологического истолкования» (*Томашевский Б.* Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 61—62).

⁵² *Цявловский М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951. Т. 1. С. 237.

⁵³ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л.: «Наука», 1977. Т. 2. С. 355.

⁵⁴ Архив Раевских. СПб., 1908. Т. 1. С. 220—221.

⁵⁵ Там же. С. 516—517, 524.

⁵⁶ См. рабочую тетрадь Пушкина ПД, № 830: ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, л. 4.

⁵⁷ См.: *Гершензон М. О.* История молодой России. С. 33.

⁵⁸ Цит. по: *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 488.

⁵⁹ *Цявловская Т. Г.* Рисунки Пушкина. М., 1970. С. 134.

⁶⁰ *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. С. 485.

⁶¹ Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 2. С. 168.

⁶² См.: *Сандомирская В. Б.* Из истории пушкинского цикла «Подражания древним». С. 19.

⁶³ Там же.

⁶⁴ В предыдущей строфе «Путешествия Онегина» Пушкин писал о зарождении реальных впечатлений, претворенных романтическим сознанием поэта, именно с его приездом в Гурзуф:

А там меж хижинок татар. . .
Какой во мне проснулся жар!
Какой волшебною тоскою
Стеснялась пламенная грудь!
Но, Муза! прошлое забудь.

(VI, 200)

⁶⁵ Пушкин. [Соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 2. С. 113.

⁶⁶ См.: Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним». С. 19.

⁶⁷ По предположению Л. Н. Майкова (*Майков Л. Н.* Пушкин. М., 1899. С. 105—106), в «Деве» отразились впечатления Пушкина от общения с кишиневской красавицей Пульхерией Варфоломей, которой поэт, как сообщал А. Ф. Вельтман, «посвятил несколько стихов» (см.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 292). Эта точка зрения, на наш взгляд, с полным основанием оспорена в издании собрания сочинений под редакцией С. А. Венгерова: «Пульхерия Варфоломей, как рассказывает Вельтман, была существо холодное, бесстрастное, совершеннейшее произведение не природы, а искусства, напоминавшее автомат. К ней мало подходит образ пушкинской „Девы“, которая не бесстрашна, а „чувства ненавидит“. Вельтман не мог припомнить стихов, которые Пушкин ей посвятил. Конечно, эти стихи не „Дева“, которая была не раз напечатана, когда Вельтман писал свои воспоминания о Пушкине, и которую он не мог бы не вспомнить» (*Пушкин*. [Соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 2. С. 557).

⁶⁸ Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. 2-е изд. СПб., 1899. С. 52.

⁶⁹ См.: Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним». С. 20. Показательно, что после этого стихотворения — возможно, последнего, связанного с отношением Пушкина к Ек. Н. Раевской, — в третьей кишиневской тетради (повидимому, самим Пушкиным) вырваны примерно четыре листа, и дальнейшие записи относятся к концу августа 1821 г. и к более позднему времени.

⁷⁰ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 117.

⁷¹ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1. С. 485.

⁷² *Chénier A.* Oeuvres complètes. P. 60.

⁷³ Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина. С. 137.

⁷⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 257.

⁷⁵ Отсылка к Антологии является лишь мистификацией в этом совершенно оригинальном стихотворении.

⁷⁶ Русские антологические стихотворения на ориентальные темы частично представлены в библиографии П. И. Тартаковского «Русская поэзия и Восток. 1800—1950» (М., 1975).

⁷⁷ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 257.

⁷⁸ См.: *Брагинский И. С.* 1) Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина // Народы Азии и Африки. 1965. № 4. С. 117—126; 2) Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина. II // Там же. 1966. № 4. С. 139—146; *Мурьянов М. Ф.* Вопросы интерпретации антологической лирики. (Стихотворение Пушкина «В крови горит огонь желанья») // Анализ литературного произведения. М., 1976. С. 173—211.

⁷⁹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 258.

⁸⁰ *Грехнев В. А.* Болдинская лирика А. С. Пушкина. 1830 год. Горький, 1977. С. 118.

⁸¹ *Мурьянов М. Ф.* Вопросы интерпретации антологической лирики. С. 193.

⁸² *Брагинский И. С.* Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина. II. С. 145.

⁸³ Там же. С. 143.

⁸⁴ Подробнее об этом говорится в моей статье «Об автобиографизме пушкинской лирики михайловского периода», подготовленной для «Временника Пушкинской комиссии».

⁸⁵ *Алексеев В. А.* Избранные эпиграммы Греческой антологии. СПб., 1896. С. 15.

⁸⁶ *Саади.* Гулистан. М., 1959. С. 164.

⁸⁷ *Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 230. Ср. также эту же эпigramму в современном переводе Л. В. Блуменау:

Краше, Филинна, морщины твои, чем цветущая свежесть
Девичьих лиц, и сильней бдют желанье во мне. . .

(Греческая эпиграмма. С. 253). Впоследствии у самого Пушкина иная, но типологически близкая антитеза представлена в стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением».

⁸⁸ Греческая эпиграмма. С. 295.

⁸⁹ См.: *Вацуро В. Э.* «Северные цветы»: История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978. С. 240.

⁹⁰ *Дельви А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 217.

⁹¹ *Томашевский Б. В.* Заметки о Пушкине. Белкин и Гиббон // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4—5. С. 484. Мотив «непонятной грусти» использован также в ряде других произведений Пушкина, созданных болдинской осенью

1830 г., — в «Гробовщике», «Истории села Горюхина». См.: *Петрунина Н. Н.* Первая повесть Пушкина («Гробовщик») // *Русская литература*. 1983. № 2. С. 74—76.

⁹² Перевод этот не был опубликован и мог быть известен Пушкину только по рукописи или в чтении автора: бывший «арзамасец» Д. В. Дашков был близок к пушкинскому кругу поэтов. Впервые перевод опубликован в кн.: *Поэты 1820—1830-х годов*. Л., 1972. Т. 2. С. 85.

⁹³ Эту же эпиграмму Мариана Схоластика перевел и В. С. Печерин. Однако перевод его был опубликован только в 1838 г. (*Современник*. 1838. № 3. С. 76).

⁹⁴ *Державин Г. Р.* Соч. СПб., 1808. Ч. 3. С. XXXIV.

⁹⁵ Пушкинская эпиграмма появилась в печати одновременно с пьесой Деларю, но написана она была еще в 1830 г. Близкий к дельвиговскому кружку, Деларю, возможно, был знаком с ней до публикации.

⁹⁶ *Комета Белы на 1833 год*. СПб., 1833. С. 176.

⁹⁷ Пушкину могло быть известно переложение этого места «Метаморфоз», сделанное А. Ф. Мерзляковым («Первая Феба любовь, как известно, Пеняя, дщерь Дафна») и опубликованное в кн.: *Мерзляков А. Ф.* Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев. М., 1826. Ч. 2. С. 296—303. Ближе к «Рифме», но зато менее доступен перевод Н. Ибрагимова «Феб к Дафне воспыал любовью, первой страстью» (*Труды Казанского общества любителей отечественной словесности*. 1815. Кн. 1. С. 225—230). Не исключено и посредство других русских переводов «Метаморфоз» (К. Рембовского, П. Соколова, В. И. Майкова), хотя более вероятным является знакомство с этими стихами Овидия по французскому переводу, как это бывало у Пушкина чаще всего. Д. П. Якубович предполагал здесь посредничество перевода I книги «Метаморфоз» К. Маро, который был в библиотеке Пушкина (*Marot Cl. Oeuvres complètes*. Paris, 1824) и разрезан на соответствующих страницах. См.: *Якубович Д. П.* К стихотворению «Таится пещера» (Пушкин и Овидий) // *Пушкинский сборник: Памяти проф. С. А. Венгерова*. М.: Пг., 1922. С. 288.

⁹⁸ Публия Овидия Назона XV книг Превращений. М., 1887. С. 131 (перевод А. А. Фета).

⁹⁹ Там же. С. 129.

¹⁰⁰ В библиотеке Пушкина были латинское издание «Метаморфоз» (*Publii Ovidii Nasonis Metamorphoseon libri XV*. Parisiis, 1822. Т. 1—5), французский прозаический перевод Лефран де Помпиньяна (*Oeuvres complètes d'Ovide, traduites en français par le Franc de Pompignan*. Paris, 1799) и французское стихотворное переложение отдельных сюжетов, сделанное Понжервилем (*Amours mythologiques traduites de Métamorphoses d'Ovide par*

de Pongerville. Seconde édition. Paris, 1827). См.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина. СПб., 1910. № 1231—1233. Издание Понжервиля открывается главой «Аполлон и Дафна» (с. 1—10); латинское издание не разрезано, но сброшюровано так, что начало мифа о Нарциссе и нимфе Эхо Пушкин мог читать и без этого. Все же основным источником знакомства Пушкина с поэмой Овидия был, по-видимому, ее французский прозаический перевод, большей частью разрезанный. О знакомстве Пушкина с Овидием в Лицее и на юге см.: *Малеин А. И.* 1) Пушкин и античный мир в лицейский период // *Гермес*. СПб., 1912. Т. 11. С. 441; 2) Пушкин и Овидий. (Отрывочные замечания) // *Пушкин и его современники*. Пг., 1915. Вып. 23—24. С. 45—67.

¹⁰¹ См.: *Якубович Д. П.* К стихотворению «Таитя пещера» (Пушкин и Овидий). С. 282—284.

¹⁰² См.: *Грехнев В. А.* Болдинская лирика А. С. Пушкина. С. 127.

¹⁰³ *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 516.

¹⁰⁴ Там же. С. 517.

¹⁰⁵ *Грехнев В. А.* Болдинская лирика А. С. Пушкина. С. 120.

¹⁰⁶ См.: *Григорьева А. Д.* Язык лирики Пушкина 30-х годов // *Григорьева А. Д., Иванова Н. Н.* Язык лирики XIX в.: Пушкин, Некрасов. М., 1981. С. 147.

¹⁰⁷ *Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. С. 185—186.

¹⁰⁸ Цитируется русский перевод в издании: *Новый завет на славянском и русском языках*. 2-е изд. СПб., 1822. С. 9. Ср. также: *Еванг. от Марка*, I, 17; *Еванг. от Луки*, V, 10.

¹⁰⁹ На евангельский характер образов в «Отроке» указывал еще С. И. Любомудров (*Любомудров С. И.* Античные мотивы в поэзии Пушкина. 2-е изд. СПб., 1901. С. 50). Позднее, однако, ощущение этой связи было утрачено. См.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). С. 514; *Григорьева А. Д.* Язык лирики Пушкина 30-х годов. С. 142—148. В последней работе при множестве примеров из Ветхого и Нового заветов не учтены призвания первых апостолов. Из современных исследователей только С. М. Бонди отмечает, что в стихотворении «Отрок» «использован евангельский образ рыбака, которому суждено быть «ловцом человека»» (*Бонди С. М.* Пушкин и русский гекзаметр. С. 348).

¹¹⁰ *Шиллер И.-Х.-Ф.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 127.

¹¹¹ См.: *Верховский Н. П.* Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина // *Западный сборник*. I. М.; Л., 1937. С. 187—226; *Danilevskij R. J.* Schiller und Puschkin // *Schiller und die Folgen*. Wiss. Tagung am 9. November 1976 in

Weimar. Zentraler Arbeitskreis Friedrich Schiller im Kulturbund der DDR. Weimar, 1978. S. 33—40.

¹¹² Скорее всего Плетнев посылал Пушкину стихотворения Шиллера во французском переводе, но не исключено, что это было немецкое издание, например: Friedrich Schillers Sämtliche Werke. Wien, 1816. Первые восемь томов этого издания включали «Theater», а 9-й и 10-й тома — «Gedichte».

¹¹³ См. об этом: Розова Э. Пушкин и «Идеалы» Шиллера // «Slavia». Praha, 1937. Ročn. XIV. S. 376—404.

¹¹⁴ Там же. С. 378.

¹¹⁵ См.: Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972. С. 3—95. Здесь же приведена обширная библиография работ на эту тему.

¹¹⁶ Кюхельбекер В. К. Избр. произв.: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 125. Впервые: Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. № 3. С. 114 (с подписью: «В. Кюхельбекер»). Этот же мотив развит в другом стихотворении Кюхельбекера того же времени — «Гроб младенца» (Благонамеренный. 1820. № 14. С. 114).

¹¹⁷ См.: Розова Э. Пушкин и «Идеалы» Шиллера. С. 376—404.

¹¹⁸ Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина. С. 118.

¹¹⁹ Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 348.

¹²⁰ Там же. С. 345. См. также: Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 179; Селиванова С. Д. Над пушкинскими рукописями. М., 1980. С. 27. В процессе работы над первым стихом эпиграммы Пушкин к тому же разметил значками границы стоп и ударений.

¹²¹ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 158.

¹²² Томашевский Б. В. А. А. Дельвиг // Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 5.

¹²³ Как показал М. П. Алексеев, Пушкин мог воспользоваться и переводом «Пира софистов» В. Кузена, который также выполнен в прозе и довольно полон, см.: Алексеев М. П. К источникам «Подражаний древним» Пушкина // Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 398—399.

¹²⁴ См.: Гаспаров М. Л. Перевод Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1986. Вып. 20. С. 24—35.

¹²⁵ См. также об этом стихотворении: Левкович Я. Л. К творческой истории перевода Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972. С. 91—100.

¹²⁶ См.: Burgi R. Puskin and the Deipnosophists // Harvard Slavic Studies. Cambridge, 1954. Vol. 2; Ошеров С. А. Об источнике эпиграммы Пушкина «Юноша! скромно пируй...» // Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983. С. 141—142.

¹²⁷ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 299 (примеч. Б. В. Томашевского).

¹²⁸ Греческая эпиграмма. С. 57 (перевод О. Румера).

¹²⁹ Востоков А. Х. Стихотворения. Л., 1935. С. 188.

¹³⁰ Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина. С. 107.

Эта мысль прослеживается исследователем на материале творчества Пушкина до 1826 г. Приведенные наблюдения показывают, что она верна и применительно ко всему творчеству поэта.

¹³¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 256.

¹³² См.: Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 367.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Там же.

¹³⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 324.

¹³⁶ Приводятся отдельные положения доклада В. В. Мерлина «Стихотворения Пушкина, писанные гекзаметром», прочитанного на Герценовских чтениях в Ленинградском государственном педагогическом институте в 1981 г.

¹³⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 324.

¹³⁸ См.: Гроссман Л. П. Пушкин и Андре Шенье. С. 21.

¹³⁹ Ср. также анализ этого стихотворения у Р. Якобсона: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 181—188.

¹⁴⁰ Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 356, 357.

¹⁴¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 324.

¹⁴² Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 358.

¹⁴³ Д. Д. Благой отметил, например, его на композиционном уровне в «Борисе Годунове» (Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 116—142).

¹⁴⁴ Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 367—368.

¹⁴⁵ Стихотворение «Внук Тредьяковского Клит гекзаметром песенки пишет» (1813) оставляем в стороне, так как в нем гекзаметр употреблен в пародийных целях; о наброске «Ведите же прежде телят вы к полному вымю, юницы» (1820) судить не представляется возможным, так как он не пошел далее первого стиха.

¹⁴⁶ Имеется в виду отзыв Пушкина об идиллиях Дельвига: «... прелесть более отрицательная, чем положительная, которая не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого и запутанного в мыслях; лишнего и неестественного в описаниях!» (XI, 58).

¹⁴⁷ С. М. Бонди, находя, что в этом стихотворении Пушкина «гекзаметр звучит довольно тяжеловесно, с напряженностью, несвойственной обычным пушкинским стихам», объяснял это тем, что Пушкин «не вполне владел гекзаметрическим размером» (Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 339). Думается, что неполное овладение гекзаметром выразилось в метрических неточностях, а общий тон вполне соответствует художественной установке поэта.

- ¹⁴⁸ Востоков А. Х. Стихотворения. С. 188.
¹⁴⁹ Там же. С. 296.
¹⁵⁰ Там же. С. 297.
¹⁵¹ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 218.
¹⁵² Там же. С. 194.
¹⁵³ См.: Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 356—357, 364—366.
¹⁵⁴ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 194.
¹⁵⁵ Котляревский Н. Литературные направления александровской эпохи. 3-е изд. Пг., 1917. С. 110.
¹⁵⁶ Цитируется вариант стиха (III, 87), вошедший в первопечатный текст эпиграммы (Альциона. Альманах на 1832 год. СПб., 1832. С. 79).
¹⁵⁷ Тахо-Годи А. А. Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь. М., 1968. Вып. 5. С. 114.
¹⁵⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 259.
¹⁵⁹ Тахо-Годи А. А. Жанрово-стилевые типы пушкинской античности. С. 199.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как известно, в истории русской культуры не было Ренессанса. Функции его в той или иной мере выполняли другие исторические эпохи.¹ Так, в частности, функцию возрождения античности в России в значительной степени взяла на себя эпоха романтизма. Глубоко ошибочной представляется точка зрения, согласно которой «утверждение романтизма в русской литературе влекло за собой уменьшение интереса к классическим традициям, идущим от античных литератур».² Возрождение античности в России проходило в несколько этапов, но подлинное, творческое освоение классического наследия древних произошло в первой трети XIX в., в предромантическую и романтическую эпохи. Мысль эта уже высказывалась П. Н. Черняевым, А. И. Белецким, а в наше время — А. А. Тахо-Годи.³ Рецепция античной поэзии в соответствии с ее собственным духом, усвоение жанрово-тематических традиций, таких, например, как традиция античной элегии, отдельных духовных комплексов античности, как горацянство, — все это явления пушкинского периода в истории русской литературы.

Применительно к первой трети XIX в. в развитии европейских литератур Н. Я. Берковский писал об особом явлении — так называемом «романтическом элли-

низме». ⁴ Понятие это, вполне уместное и необходимое, не охватывает тем не менее всех явлений освоения античности в русской литературе первой трети XIX в. К тому же правомернее пользоваться им по отношению не к собственно романтизму, но к романтической эпохе. Во-первых, хотя определяющую роль в классических устремлениях русских поэтов играл культ древней Греции (освоение Гомера, феокиритовской идиллии, антологической эпиграммы, гимна и дифирамба), все же в большинстве случаев он неотделим у них от увлечения римской литературой: Вергилием и Горацием, Овидием и Тибуллом, Катуллом и Ювеналом и др. Это, между прочим, подтверждает и исследование истории зарождения и расцвета русской антологической поэзии. Развитие этого рода поэзии примечательно тем, что оно питалось не только Греческой Антологией, не только французской и немецкой антологической поэзией, но и — хотя и в значительно меньшей степени — латинской гекзаметрической эпиграммой. Не случайно именно к латинским источникам восходят такие образцы «Русской Антологии», как «Брату и сестре, отменно пригожим, но кривым» А. Х. Востокова, «Амбра» Н. И. Гнедича. Кроме того, становление русской антологической поэзии шло параллельно с освоением «наивной» эпиграммы Катулла. ⁵

Во-вторых, некоторая часть весьма значительных явлений этого процесса не укладывается в рамки романтизма («просветительский классицизм» А. Ф. Мерзлякова, «ампирный классицизм» ⁶ В. А. Озерова). В этом смысле прав был П. Н. Сакулин, когда писал об отчетливой связи русского неоклассицизма с сентиментализмом и классицизмом. ⁷ Связь эта, между прочим, ощущается и в русской антологической поэзии. Ведь возникновение ее относится к концу XVIII — началу XIX в., периоду зарождения сентиментализма

(М. Н. Муравьев) и нового витка в развитии просветительского классицизма (А. Х. Востоков). К этому можно добавить, что, как выше было показано, в 1820—1830-е годы антологическая поэзия, с характерной для нее предметной точностью, способствовала выработке, прежде всего в творчестве Пушкина, нового, конкретного метода, который сам поэт обозначил как «истинный романтизм». Русский неоклассицизм, таким образом, все время прокладывал дорогу новым тенденциям в развитии русской поэзии.

Говоря о «романтическом эллинизме» в европейских литературах, Н. Я. Берковский особенно выделял в нем своего рода «дионисийский» элемент. По его словам, романтики «искали в греческой культуре не устойчивое, навсегда нормативное, но переменное, даже хаотичное, им дорог был хаос творящей жизни, находимый ими в этом прекрасном мире. Фр. Шлегель обратил внимание на орфическую Грецию; и он и другие романтики искали в Греции те силы жизненного брожения, которые позднее истолкователями античности поставлены были под знак Диониса — бога виноградарей и празднеств, в честь природы гибнущей и производящей, умирающей и воскресающей».⁸ Особенность эта, очевидно совершенно справедливо отмеченная в определенных течениях немецкого романтизма, вовсе не свойственна русскому. Вряд ли она присуща даже русскому дифирамбу. Наиболее же распространенные из античных жанров антологическая эпиграмма и идиллия, напротив, явились выражением стремления к природной естественности и совершенству. Руссоистская основа жанра отчетливее проглядывала в русской идиллии в духе древних. В антологической поэзии она ощущалась в более сложном, винкельмановском симбиозе «благородной простоты» и «спокойного величия».⁹

Созданию впечатления такого «спокойного вели-

чия» способствовало пластическое начало антологической поэзии, с течением времени осознанное как весьма существенное самими поэтами. Так, Н. Ф. Щербина в послесловии к своим «Греческим стихотворениям» писал: «В антологическом роде поэзии мы привыкли большею частью видеть скульптурное или живописное начало, перенесенное в средства слова, где не только созерцание, но и самая простая мысль становится изваянием, картиной, — разумеется, мысль, по содержанию своему способная воплотиться в такую форму. Антропоморфизм греков в их религии, обожание силы, способностей и внешней красоты человека сделали в их искусстве скульптурное начало преобладающим».¹⁰

По мнению поэта, именно этот антропоморфизм послужил одной из «главнейших причин, почему скульптура доведена была у греков до высшей степени совершенства, к которой мы, их преемники, далеко опередившие их развитием, не можем даже приблизиться. Во всех же наших изящных искусствах преобладает начало музыкальное — это высшее, идеальное, глубоко человеческое начало, тонкий, всепроникающий анализ духа, до которого древний человек не дорос».¹¹ Основательность этого соображения Щербины удостоверяет близость его к положению гегелевской «Эстетики», согласно которому античная лирика вообще «сохраняет пластический тип классической художественной формы, насколько это допустимо для лирики».¹²

Противопоставление Щербиной пластического и музыкального начал определяет два основных направления развития русской поэзии середины XIX в.: начало объективное и начало субъективное, связанное с конфликтом и рефлексией лирического героя. В антологической поэзии выражалось главным образом первое из них. Причем проявлением «спокойно-

объективного метода» в поэзии (выражение А. В. Дружинина) становилось не только творчество такого гармонического поэта, как А. Н. Майков, но и творчество такого «рефлектирующего» лирика, как Фет. Недаром Аполлон Григорьев отмечал, что «в таланте Фета явным образом различаются две стороны <...> в антологических стихотворениях вы видите и яркость и ясность выражения <...> Но Фет, кроме того, поэт субъективный, поэт одной из самых болезненных сторон сердца современного человека». ¹³

В отличие от Фета, строго разграничивавшего две эти стороны, у самого Щербины в антологических стихотворениях иногда пробивались субъективно-романтические мотивы, вносящие «резкую модуляцию на современный лад» в общий благозвучный строй пьесы. ¹⁴ Впрочем, и для него антологический жанр был прежде всего миром «неимоверной ясности, спокойствия и прозрачности», удивлявшим в середине века «среди всяческих стонов, раздвоенности, болезненных криков и лихорадочной тревоги врачей». ¹⁵

Неудивительно, что при таком «идеальном» понимании жанра традиции его развивали главным образом поэты, придерживавшиеся идеи «независимости искусства», стоявшие в стороне от общественной злободневности. Так, тот же Щербина в письме к Майкову, говоря о своих «Греческих стихотворениях» и предвидя упреки критиков в эстетизме, отстаивал право поэта «окунуться в освежающие волны чистой, безотносительной красоты», ибо «кроме Руси чиновничьей, купеческой, помещичьей есть еще Русь мысли и чистой, безотносительной идеи искусства». ¹⁶ Аналогичным образом, как «розу в гирлянде из терньев колючих» (Н. П. Греков), антологический род, как и поэзию вообще, воспринимали не только Майков, Фет, Мей и Щербина, но и такие их последователи среди поэтов-шестидесятников, как Николай Греков и Пла-

тон Кусков, или Сергей Андреевский и Арсений Голенищев-Кутузов среди поэтов конца века.

С другой стороны, настойчивые обращения к антологическому жанру характерны и для поэтов противоположной ориентации, например для поэтов-петрашевцев Александра Пальма и Сергея Дурова, для Михаила Михайлова. По-видимому, антологическая поэзия, «рисующая естественные и чистые чувства человека и красоту вечной природы, в какой-то степени отвечала гуманному идеалу суровых обличителей современных ложных общественных отношений». ¹⁷ Недаром эта руссоистская доминанта жанра предопределяла одновременно и гражданские устремления, и подражания древним Андре Шенье. Она же является одной из причин того, что антологическая поэзия была — в глазах Гоголя, Белинского, Дружинина — своего рода противовесом «каскаду красноречия» вульгарно-романтических стихотворцев, ¹⁸ разгулу романтической субъективности. Так, критик «Отечественных записок» отмечал, что «антологическая поэзия в европейской и в нашей литературе служила противодействием туманному, мечтательному и неопределенному стремлению поэтов: она постоянно напоминала нам о красотах природы, которыми проникнуты были древние и которые постоянно забывали наши поэты второй руки, заключавшиеся или в сферу собственного я, или постоянно гнавшиеся за выражением требований века, романтики — очарованные и разочарованные». ¹⁹

Названные черты в целом не только характеризуют собственно антологический жанр, но в известной степени присущи и подражаниям древним вообще. Вот почему уже со времен Белинского в русском культурном обиходе возникает понятие «антологический род», включавшее в себя не только произведения, выдержанные в антологической форме, но и стихи в духе древних.

Впрочем, Н. Ф. Щербина в «Греческих стихотворениях» все еще четко отделял первые от вторых. «В „Греческих стихотворениях“, — писал он в послесловии к сборнику, — меньшая их половина чисто антологические пьесы. К ним принадлежат: „Купанье“, „Стыдливость“, „Миг“, „В деревне“, „Туча“, „Мир и человек“, „Стих“ и некоторые другие; остальная же и большая половина их не антологические, но собственно греческие стихотворения, навеянные автору некоторым образом знакомством его с эллинской жизнью, наукой и искусством и внушенной ему симпатией ко всему греческому. То, что не явилось, или, может быть, не дошло до нас в греческой лирике и чуждо антологии, но что местами мелькает в драме, философских и исторических сочинениях, в образе жизни, характере и убеждениях греков, то иногда автор брал за тему своего стихотворения: словом, мысли и чувства, которые может внушить греческий мир человеку нашего времени и впечатления, которые остаются более или менее в душе каждого, занимающегося этим предметом».²⁰ Однако уже Майков и Фет, готовившие в 1880—1890-е годы собрания своих стихотворений, включали в раздел «В антологическом роде» подражания древним в самом широком смысле этого понятия, не ограниченные в жанровом отношении.²¹ Основу их по-прежнему составляли антологические стихи, но вместе с тем сюда же включались и анакреонтические пьесы, идиллии и послания «в духе древних». Между прочим именно здесь берет начало то расширительное употребление термина «антологический», которое характерно для современной филологической практики.

Напряженный, пульсирующий шаг поэзии «серебряного века», взявший на вооружение вместо «науки Винкельмана» ницшеанский миф о Дионисе и разру-

шавший всякие исторические «окаменелости», вместе со многим другим отменял и антологическую поэзию. Например, у таких поэтов, как М. А. Кузмин и М. А. Волошин, антологический жанр уступает место более сложным образованиям «неоклассической» поэзии («александрийские песни» первого и «киммерийские» стихи второго). Антологические же стихи в эту эпоху мы находим или у таких «ученых поэтов» (*poeta doctus*), как И. Ф. Анненский, Д. П. Шестаков, Вяч. И. Иванов, Ю. Н. Верховский и В. Я. Брюсов, или у таких традиционалистов, как И. А. Бунин, или у таких «неоклассиков», как О. Э. Мандельштам.

Если мы все же находим подобные стихи у А. А. Блока, то это только ранние его опыты, между прочим связанные с поэзией «золотого века» и преемственные по отношению к ней. Не случайно наиболее программное из антологических стихотворений Блока («Долго искал я во тьме лучезарного бога») создано в Трубицыне, усадьбе его двоюродной бабушки С. Г. Карелиной («тети Сони»), старшей дочери А. Н. Карелиной, в прошлом близкой подруги С. М. Дельвиг. По свидетельству М. А. Бекетовой, эта «тетя Соня», которую с детства часто видел и очень любил Блок, «рассказывала массу интересного из времен своей молодости, а знакома она была с такими людьми, как Баратынские, Дельвиги, Аксаковы, Чичерины и позднее Тютчевы».²² Недаром в эти же годы Блок пишет стихотворения «Дельвигу» и «Баратынскому». Думается, и обращение к антологическому жанру также проистекало из ощущения «кровной» связи с этой культурой, и, что самое важное, не метафорически, а действительно кровной».²³

Еще более кровной — причем не только в раннем, но во всем творчестве — была эта связь у Бунина. Бунинские антологические стихи не случайно приводились рецензентом как доказательство того, что «истин-

ное художество находит в старых, как мир, и в то же время вечно юных образах природы и настроениях человеческой души бесконечное множество новых подробностей, новых оттенков красоты, и может выразить их в своеобразной форме, не прибегая к искусственным приемам символизма, импрессионизма и декадентства». ²⁴ Классически ясные, дышащие особым, бунинским ароматом образы повергающего в «смертельную истому» хмельного яда, источаемого «лозами с могилы любви», мотивы «незримой связи» живых «с темной душой могил» напоены стоической мудростью Корана и Саади («Чашу с темным вином подала мне богиня печали», 1902; «Надпись на чаше», <1903>; «Завет Саади», 1913).

Напротив, «стальные строки» Брюсова ²⁵ звенят твердью латинской Антологии и вообще римской поэзии («Вергилиевой медью» — по выражению С. М. Соловьева). ²⁶ Причем это ощущается не только в его переводах из Пентадия «Нарцисс», «Могила Ацида» и из Авсония («О имени некоего Люция, вырезанном на мраморе»), но и в оригинальных антологических эпиграммах («Начинающему», «Проповеднику „мига“», «В духе Латинской Антологии»). «Спутанность всех элементов» («О имени некоего Люция») у поздних римских поэтов периода эллинизма естественно обратила на себя внимание одного из наиболее прямых выразителей кризисного сознания русской интеллигенции эпохи между двух революций.

По-настоящему существен и значителен антологический элемент, однако, только у Ю. Верховского, Вяч. Иванова и О. Мандельштама. У первого из них, издавшего также и особый сборник «идиллий и элегий» в духе древних, ²⁷ это своего рода эхо классической Музы: отсюда эпиграфы из Дельвига, ссылки на Катулла, обращения к Гете. ²⁸ У остальных двух дело

обстоит сложнее, наблюдается определенное развитие жанра.

Вячеслава Иванова антологическим поэтом сделали не только его культурный универсализм и особое место эллинизма в кругу его поэтических пристрастий. Имеет значение здесь и его, в сущности, аполлоническое мироощущение, относительно которого не могут ввести в заблуждение никакие его собственные декларации в духе ницшеанского «дионисийства» и культа «хаоса». Аналогичным образом благоприятствовала жизни антологического рода в его творчестве действительная предметность его поэзии, очевидная, несмотря на декларируемый самим поэтом культ музыкального начала. «Его поэзия, — не без основания писал С. С. Аверинцев, — сродни мастерству античных камнерезов, хитроумию средневековых миниатюристов, основательности старинных граверов».²⁹

Созданные в основном в 1890-е годы «Дистихи» «Кормчих звезд» выдержаны в самом аполлоническом духе, хотя идеи Ницше уже проникли и в них («Тихий фиас»). И все же мироощущение этого цикла более характеризуют мотивы «эпифании», «самоискания», «самовоскресения», «согласия с природой». Цикл этот развивает традиции апофтегматического направления в антологической поэзии. В некоторых моментах он затрагивает те же вопросы, что ранее поднимал в этом жанре Баратынский, но без того нервического пульса безответности, а скорее в тоне увещательных эпиграмм древних. Так, в «Энтелехии» речь идет примерно о том же, что и у Баратынского, — о противоречии между мыслью и красотой:

С Мерой дружна Красота; но Мысль преследует Вечность:

Ты же вместить мне велишь Вечность в предел Красоты.³⁰

В другом, чисто художественно-пластическом плане выдержаны антологические эпиграммы «Прозрачности».³¹

Посвятительные эпиграммы «Сог арденс» и «Антология Розы», связанные с памятью о безвременно умершей жене поэта Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, окрашены глубоким элегизмом, но уже здесь, в XX эпиграмме «Антологии Розы», рождается просветленное настроение «Нежной тайны». ³² Этот же подтекст, по-видимому, заложен и в переведенных Ивановым эпитафиях Сафо. ³³

Обращение к чистым, классическим формам поэзии у Вяч. Иванова вполне целенаправленно. Так, в предисловии к «Нежной тайне», включающем особое приложение под заглавием «Лепта», он поясняет, что приложение это написано «в подражание александрийским поэтам, которые называли так свои поэтические „мелочи“». Это маленькое собрание посвящается приятелям стихотворца и, вместе с ними, любителям стихов, сложенных по частным, скромным поводам или просто — в шутку. Если такие произведения художественно закончены в своем роде, они могут наравне с другими приношениями упасть смиренною мечтою в копилку Аполлонова святилища». В эту копилку Иванов помещает также и оригинальные антологические эпиграммы, сочиненные им самим на древнегреческом и латинском языке («выбитые древним чеканом», по собственному выражению Иванова). Эти опыты, пояснял поэт, оправдываются «его верою в будущность нашего гуманизма» и в то, что «античное предание насущно-нужно России и славянству, — ибо стихийно им родственно». ³⁴

Менее целенаправленна, но зато более органична и своеобразна «классическая заумь» О. Мандельштама. Акмеистская пластика, не раз пародированная эллинизированность языка, античный мифологизм — казалось бы, все традиционные приметы обычной неоклассической поэзии. Но элементы разных мифов беспорядочно соединены друг с другом: например,

в последней строфе стихотворения «Золотистого меда струя из бутылки текла» (1917) Одиссей едва не оказался аргонавтом.³⁵ Решающим моментом при выборе образа была у поэта не его смысловая, а звуковая и музыкальная сторона.³⁶ Мандельштамовская пластика существует без всякой опоры на какую-либо предметность слова: «Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности (. . .) К чему обязательно осязать перстами».³⁷ Элементы античности, таким образом, являются лишь элементами фона определенного культурного мира (гомеровские корабли, Октавианский Рим, царство Прозерпины), на котором строится лирическая ситуация. Мандельштамовское слово свободно блуждает вокруг вещи, «как душа вокруг брошенного, но не забытого тела».³⁸ Точно так же и лирическая ситуация стихотворения не прикреплена жестко к ее античному фону. «Озаренность» антологической поэзии Мандельштама эллинским светом оказывается принципиально иной по сравнению с его предшественниками в жанре. И это закономерно.

Ведь уже в «серебряном веке» представление об античности, лежавшее в основе антологической поэзии, было делом хотя и недалекого, но прошлого. Именно с этим связаны пародии на антологическую эпиграмму (так называемая «античная глупость»), популярные в среде акмеистов.³⁹ Очевидно, что при этом пародированию подвергалась главным образом винкельмановская «спокойная возвышенность», присущая антологической эпиграмме. В прошлое уходил не только «антологический род», но и классический стиль русской поэзии вообще. Их исторические судьбы оказались близкими не случайно: антологическая поэзия была не только неотъемлемой частью, но и одним из формирующих элементов классического стиля.

Особую роль здесь играл непосредственный антологизм формы, который выше мы отмечали в лирических миниатюрах Лермонтова, В. Туманского и Пушкина. Ведь благодаря этому явлению художественные приемы, выработанные антологической поэзией, проникли в плоть всей русской лирики. В первую очередь это касается гармонии и особенно пластики антологической поэзии. Именно соприкоснувшись с гармонией и пластикой древнегреческой антологической поэзии, русская поэзия приобрела некоторые из качеств, составивших существенные особенности ее классического стиля. Цитируя перевод Батюшкова из Греческой Антологии «Сокроем навсегда от зависти людей»:

Сокроем навсегда от зависти людей
Восторги пылкие и страсти упоенье;
Как сладок поцелуй в безмолвии ночей,
Как сладко тайное любви наслажденье!⁴⁰ —

Белинский писал: «Вспомните стихотворение Пушкина „Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю“ (1829). Стихотворение это несколько не антологическое, но посмотрите, как последние стихи его напоминают свою фактуру антологическую пьесу Батюшкова:

И дева в сумерки выходит на крыльцо:
Открыта шея, грудь и выюга ей в лицо!
Но бури севера не вредны русской розе.
Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!».⁴¹

Вместе с качественными изменениями русской поэзии произошли и значительные сдвиги в художественном сознании русских поэтов. Главное в этом изменении было приобщение их к античной поэтической культуре и осознание себя духовными наследниками древних. Именно как путь к древним, как осознание родства русской лирики с классическим гением

античности изображал ее развитие в первую треть XIX в. и Белинский. История русской антологической поэзии до Пушкина в интерпретации критика — это история постепенного овладения теми качествами, которыми обладали древние. «Счастливый ученик мастеров древнего искусства»,⁴² Пушкин, согласно концепции Белинского, в наибольшей степени овладел этими качествами. «Этот славянин, — безусловно, с явным преувеличением писал впоследствии о поэте Э.-М. де Воюэ, — имеет обо всем ясные понятия афинянина».⁴³ Если до Пушкина лишь «муза Батюшкова была сродни древней музе»,⁴⁴ то после него вся русская поэзия вышла обогащенной знанием своих генетических корней. В этом осознании античной и прежде всего древнегреческой культуры как своего духовного и эстетического наследства один из главных поэтических итогов пушкинской эпохи. Освоение этого наследства и нашло свое яркое выражение в истории русской антологической поэзии. Задача создания национального классического стиля и языка была успешно решена в пушкинскую эпоху во многом благодаря творческому соприкосновению русской поэзии с поэзией античной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973.

² Суздальский Ю. П. Античные литературы // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 34.

³ П. Н. Черняев считал первую треть XIX в. в России «эпохой особенного увлечения классицизмом» (Черняев П. Н. А. С. Пушкин как любитель античного мира и переводчик древнеклассических поэтов. Казань, 1899. С. 22), а А. А. Тахо-Годи — эпохой «возрождения античности» (Тахо-Годи А. А. Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь. М., 1968. Вып. 5. С. 106). В этом же смысле А. И. Белецкий писал о том, что «русский Ренессанс XVIII—XIX веков был

вместе с тем возрождением античности (<...> Пушкин — высшая точка русского Ренессанса» (*Белецкий А. И.* Русская литература и античность // *Зібрання прац: У 5 т.* Київ, 1966. Т. 4. С. 61—62).

⁴ *Берковский Н. Я.* О романтизме и его первоосновах // Проблема романтизма. М., 1971. Сб. 2. С. 12.

⁵ См. об этом: *Кибальник С. А.* Катулл в русской поэзии XVIII—первой трети XIX века // *Взаимосвязи русской и зарубежных литератур.* Л., 1983. С. 45—72.

⁶ См.: *Максимович А. Я.* Озеров // *История русской литературы.* Л., 1941. Т. 5. С. 172.

⁷ *Сакулин П. Н.* Литературные течения в Александровскую эпоху // *История русской литературы XIX века.* Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М., 1916. Т. 1. С. 87—89.

⁸ *Берковский Н. Я.* О романтизме и его первоосновах. С. 12.

⁹ См.: *Винкельман И.-И.* Избр. произв. и письма. М.; Л., 1935. С. 107.

¹⁰ *Щербина Н.* Греческие стихотворения. Одесса, 1850. С. 93.

¹¹ Там же.

¹² *Гегель Г.-В.-Ф.* Соч. М., 1958. Т. 15. С. 323.

¹³ *Григорьев А. А.* Русская изящная литература в 1852 году // *Григорьев А. А.* Соч. СПб., 1876. Т. 1. С. 85.

¹⁴ См.: *Гликман Д. Н. Ф.* Щербина // *Щербина Н. Ф.* Избр. произв. Л., 1970.

¹⁵ *Михайловский Н. К.* Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 50.

¹⁶ Цит. по: *Гликман Д. Н. Ф.* Щербина. С. 18.

¹⁷ *Лотман Л. М.* Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов // *История русской поэзии.* Л., 1969. Т. 2. С. 126.

¹⁸ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 8. С. 55. Подробнее см.: *Лотман Л. М.* Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов. С. 55.

¹⁹ *Отечественные записки.* 1850. Июнь. Отд. VI. С. 65.

²⁰ *Щербина Н.* Греческие стихотворения. С. 97.

²¹ См.: *Майков А. Н.* 1) Полн. собр. соч. СПб., 1893. Т. 1; 2) Избр. произв. Л., 1977. С. 789—791; *Фет А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 710.

²² *Бекетова М. А.* Шахматово. Семейная хроника // *Литературное наследство.* М., 1982. Т. 92, кн. 3. С. 701—702.

²³ Там же. С. 656 (вступительная статья С. С. Лесневского и Э. Г. Минц).

²⁴ Цит. по: *Бунин И. А.* Стихотворения. Л., 1956. С. 25.

²⁵ *Выражение А. А. Блока,* см.: *Блок А. А.* Собр. соч. Л., 1935. Т. 10. С. 144.

²⁶ См.: *Соловьев С.* Цветы и ладан. М., 1907. С. 65.

²⁷ *Верховский Ю.* Идиллии и элегии. М., 1910.

- ²⁸ *Верховский Ю.* 1) Разные стихотворения. М., 1908; 3) Стихотворения. М., 1917. Т. 1; 3) Солнце в заточении. Пг., 1922.
- ²⁹ *Аверинцев С. С.* Вячеслав Иванов // *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. Л., 1978. С. 33.
- ³⁰ *Иванов Вяч.* Кормчие звезды. СПб., 1903. С. 36.
- ³¹ *Иванов Вяч.* Прозрачность. М., 1904.
- ³² *Иванов Вяч.* Cog ardens. М., 1911—1912. Т. 1—2.
- ³³ Алкей и Сафо в переводе Вяч. Иванова. М., 1914.
- ³⁴ *Иванов Вяч.* Нежная тайна. Лепта. СПб., 1912. С. 5—6.
- ³⁵ См.: *Бухштаб Б.* Поэзия Мандельштама // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 143.
- ³⁶ Ср. многочисленные мемуарные свидетельства об этом, например: *Одоевцева И.* На берегах Невы. М., 1978. С. 126, 141.
- ³⁷ *Мандельштам О.* О поэзии. Сборник статей. Л., 1928. С. 9.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ См.: *Ахматова А.* Листки из дневника. (О Мандельштаме) // Вопросы литературы. 1989. № 2. С. 185—186; *Одоевцева И.* На берегах Невы. С. 144.
- ⁴⁰ *Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 231.
- ⁴¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1955. Т. 7. С. 226.
- ⁴² Там же. С. 323.
- ⁴³ *Vogüé E.-M.* Le roman russe. Paris, 1877. P. 48—49.
- ⁴⁴ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 254.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аверинцев С. С. 256, 262
Агафий 216
Аксаков К. С. 155, 156, 254
Алексеев В. А. 241
Алексеев М. П. 5, 8, 63, 163, 244
Алкей Мессенский 134, 262
Алфей Митиленский 132
Анакреон 15—17, 23, 36, 48, 50, 52, 61, 64, 91, 109, 132, 167, 178
Андреевский С. А. 252
Анненков П. В. 177
Анненский И. Ф. 5, 254
Антипатр Сидонский 71, 131—133, 138, 139, 141
Антипатр Фессалоникский 46, 67, 71, 92, 144, 145
Антифил Византийский 132
Ариосто Л. 64
Аристодик Родосский 94, 138
Аристотель 216
Архелай 131
Афанасий Александрийский 81
Афиней 218, 219
Ахматова А. А. 262
- Баевский В. С. 37
Базанов В. Г. 162
Базинер О. Ф. 163
Байрон Д.-Г.-Н. 191
Баратынский Е. А. 42, 61, 68, 69, 86, 98, 102, 104, 110, 111, 156, 157, 254, 256
Барсуков А. 237
- Бартенев П. И. 184, 239
Батюшков К. Н. 5, 8, 9, 18, 19, 23, 24, 30—34, 39, 43, 47, 62, 64, 67—70, 72—80, 83—86, 89—94, 97, 98, 104—109, 112, 115, 117, 133, 137, 141, 167—177, 196, 200, 209, 210, 216, 237, 240, 241, 259, 260, 262
Бахтин Н. Н. 6
Безантин 144, 145
Бекетова М. А. 254, 261
Белецкий А. И. 247, 260, 261
Белинский В. Г. 3, 7, 20, 24, 30, 32—34, 38—45, 47, 52, 56, 57, 60—62, 64, 65, 70, 72—74, 85, 89, 103, 105—107, 108, 111, 153, 156, 165—168, 171, 178, 180, 196, 197, 220, 223, 225, 226, 235—241, 245, 246, 252, 259, 260, 262
Бенитцкий А. П. 105
Берковский Н. Я. 248, 249, 261
Бестужев А. А. (Марлинский) 181
Бестужев-Рюмин М. А. 128
Бѣджи Р. (Burgi R.) 5, 8, 38
Бион 68, 177, 178
Битнер К. (Bittner K.) 51, 63
Благой Д. Д. 107, 208, 243, 245
Бланк Б. К. 105
Блок А. А. 8, 254, 261
Блуменау Л. В. 106, 130, 241
Бобров Е. А. 162
Бонди С. М. 5, 8, 216, 229, 237, 243, 245, 246

- Ботвинник Н. М. 106, 237
 Брагинский И. С. 107, 241
 Брик Б. И. 36, 38
 Брунк Ф. 44, 69, 106
 Бруханский А. Н. 64
 Брюсов В. Я. 238, 254, 255
 Бузескул В. П. 110
 Бунин И. А. 102, 254, 261
 Бутырский Н. И. 44, 61, 105
 Бухарский А. И. 45, 61
 Бухштаб Б. Я. 262
 Буш В. (Busch W.) 3, 7, 37
- Варфоломей П.** 240
 Вацуро В. Э. 9, 38, 108, 110, 111, 162, 165, 241
 Вельтман А. Ф. 240
 Венгеров С. А. 240, 242
 Веневитинов Д. В. 128, 220
 Вергилий 13, 15, 25, 38, 248, 255
 Верховский Ю. Н. 243, 254, 255, 261, 262
 Веселовский А. А. 37
 Винкельман И.-И. 12, 13, 23, 35, 261
 Виноградов В. В. 73, 107
 Вогюэ Э.-М., де (Vogüé E.-M.) 260, 262
 Волошин М. А. 254
 Вольпе Ц. С. 151
 Вольперт Л. И. 110
 Вольтер (Voltaire) 43—46, 52, 61, 66, 67, 105, 106, 169, 201
 Востоков А. Х. 20, 21, 27—29, 30, 34, 39, 58—60, 65, 67, 77, 107, 113, 115, 118, 143, 158, 163, 213, 214, 218, 221, 222, 231, 233, 248, 249
 Вульф А. Н. 194
 Вяземский П. А. 86, 88, 91, 108, 120, 123, 161, 181, 188
- Гагедорн Ф., фон 13
 Гаспаров М. Л. 218, 244
 Гварини Б. 50
- Гегель Г.-В.-Ф. 35, 111, 159, 166, 261
 Гедил 70, 71, 73, 74, 218, 234
 Гельд Г. 8, 236, 237
 Гельти Л.-Г.-Х. 213
 Георгиевский П. Е. 44, 61
 Гердер И.-Г. (Herder J.-G.) 9, 13, 19, 23, 35, 44, 51, 59, 65, 66, 75—77, 83—85, 94—96, 107, 108, 129, 130, 136, 140, 143, 144, 147, 148, 150, 152, 157, 158, 162, 164, 204
 Германик Цезарь 132
 Геродот 123, 146
 Гершензон М. О. 162, 239
 Гесиод 25
 Гете И.-В. 13, 35, 41, 42, 44, 50, 52, 63, 91, 109, 117, 123, 140, 143, 156, 198, 255
 Гельдерлин Ф. 13
 Гёц И.-К. 13, 50
 Гиббон Э. 203, 241
 Гишар А. 46
 Глейм И.-В.-Л. 13
 Гликман И. Д. 261
 Глинка С. Н. 50
 Глинка Ф. Н. 86, 89, 90, 91, 108, 109, 119, 135, 202, 214
 Глушанок Г. Б. 238
 Гнедич Н. И. 11, 20—22, 24, 25, 29, 30, 32, 34, 37, 39, 112, 125—127, 130, 154, 159, 161, 162, 216, 217, 225, 231, 232, 248
 Гоголь Н. В. 177, 238, 252, 261
 Голенищев-Кутузов А. А. 252
 Гомер (Homer) 4, 10, 13, 20, 21, 30, 38, 97, 133, 146, 153, 154, 165, 216, 217, 248
 Гораций 17, 18, 23, 26—29, 31, 37, 77, 109, 167, 236, 248
 Горохова Р. М. 64
 Горчаков А. М. 61
 Гофман М. Л. 110, 156
 Греков Н. П. 251
 Грессе Ж.-Б.-Л. 18

- Грефе Ф. Б. 137, 139
 Грехнев В. А. 5, 8, 236, 241, 243
 Грибушин И. И. 5, 9, 46, 62, 63, 108, 109
 Григорьев А. А. 180, 223, 239, 251, 261
 Григорьева А. Д. 5, 8, 209, 243
 Гроссман Л. П. 8, 237, 238, 245
 Грот Я. К. 49, 50, 63, 191, 240
 Гуковский Г. А. 16, 36
- Дамагит** 132
 Данилевский Р. Ю. 243, 244
 Дашков Д. В. 77, 105, 128—131, 133, 134, 136—139, 143, 158, 162, 164, 204, 242
 Деларю М. Д. 127, 128, 159, 205, 242
 Дельвиг А. А. 8, 25, 90, 96, 99—101, 108, 110, 112, 118—128, 155, 159, 161, 162, 168, 190, 201—204, 213, 217, 220, 222, 230, 232—234, 242, 244—246, 254, 255
 Державин Г. Р. 5, 8, 16—18, 24, 27, 36—38, 47—52, 62, 64, 75, 79, 109, 110, 133, 137, 204, 242
 Дестунис Г. С. 165
 Диоскорид 93
 Дмитриев И. И. 5, 9, 43—47, 52, 61, 62, 67, 91, 109, 132, 137, 142, 168
 Дора К.-Ж. 44, 54
 Дружинин А. В. 251
 Дунаевский Е. 161
 Дуров С. Ф. 252
- Егоров Б. Ф. 166
 Егунов А. Н. 3, 7, 25, 28, 166
 Екатерина II 11, 36, 201
 Ермакова-Битнер Г. В. 166
- Жакино** О. П. 84
 Жирмунский В. М. 63, 109, 163
 Жуковский В. А. 5, 9, 25, 28, 29, 32, 39, 75, 79, 85, 86, 112, 133, 140—154, 157, 163—165, 213
- Заборов П. Р. 37, 236
 Зиновьева-Аннибал Л. Д. 257
 Зубов А. 188
 Зуфан Б. (Suphan B.) 76
- Ибрагимов** Н. 242
 Игесипп (Гегесипп) 131
 Иероним Амальтей 59, 163
 Иличевский А. Д. 41, 44, 45, 60, 61, 168
 Иоанн Барбукалл 95
 Ион Хиосский 219
- Кажокниекс** М. (Kažoknieks M.) 3, 7, 38
 Кайсаров А. С. 40
 Каллимах 110, 132, 139
 Капнист В. В. 17, 18, 20, 21, 24, 29, 37
 Карамзин Н. М. 11, 14, 18, 36
 Карелина А. Н. 254
 Карпов А. А. 107
 Карфилид 132
 Катенин П. А. 157, 158, 166
 Катулл 20, 58, 248, 255, 261
 Кениг Г. 108
 Киреевский И. В. 99, 110, 111, 124
 Киселев-Сергенин В. С. 109, 163
 Клопшток Ф.-Г. 13, 213
 Козловский М. И. 58, 60, 118, 221
 Королева Н. В. 161
 Котляревский Н. А. 233, 246
 Кочеткова Н. Д. 38
 Кошанский Н. Ф. 44, 61, 105, 177
 Краков А. Я. 110
 Крылов И. А. 158
 Ксенофан Колофонский 218, 219, 229, 244
 Кузен В. 244
 Кузмин М. А. 254
 Кулакова Л. И. 25, 36, 38
 Кулаковский Ю. А. 36
 Кусков П. А. 251

- Кутателадзе Н. 36
 Кюхельбекер В. К. 27, 29, 38, 39, 65, 112—119, 157, 159, 161, 164, 213—216, 244
 Лагарп Ж.-Ф. 44, 168
 Левицкий Н. Е. 105
 Левкович Я. Л. 244
 Леонид Александрийский 131
 Леонид Тарентский 132
 Лермонтов М. Ю. 5, 9, 86, 96, 97, 102, 108, 110, 115, 165, 259
 Лесневский С. С. 260
 Лихачев Д. С. 260
 Лобода А. М. 36
 Лоллий Басс 93
 Ломоносов М. В. 43, 61, 64, 208—210, 216
 Лонг 50
 Лукиан 216
 Лукиллий 131
 Любомудров С. И. 4, 7, 243
 Львов Н. А. 16, 24, 63
 Майков А. Н. 23, 34, 38, 108, 240, 242, 251, 253, 261
 Македоний Ипат 131, 144, 145, 157
 Макогоненко Г. П. 36
 Максимович А. Я. 40, 261
 Мален А. И. 4, 7, 236, 243
 Мальчукова Т. Г. 166
 Мандельштам О. Э. 100, 111, 254, 255, 257, 258, 262
 Мариан Схоластик 51, 63, 138, 204, 242
 Марк Аргентарий 93, 94
 Маркова О. П. 36
 Мартынов И. И. 61
 Марциал 46, 58, 127
 Масальский К. П. 134, 135, 162
 Маслов М. 110
 Матюшкин Ф. Ф. 113
 Медведева И. Н. 107
 Мей Л. А. 34, 251
 Мелеагр Гадарский 70, 71, 95, 131—134, 137—139
 Мельгунов Н. А. 85
 Мерзляков А. Ф. 19—22, 30, 33, 34, 37, 40, 96, 97, 242, 248
 Мерлин В. В. 230, 231, 245
 Милонов М. В. 19, 213
 Мильвуа Ш. 18, 37, 98
 Минц Э. Г. 261
 Мимнерм 76
 Михайлов М. Л. 106, 252
 Мнасалк 132
 Мордовченко Н. И. 35
 Морозов П. О. 8, 237
 Мосх 177
 Муравьев М. Н. 14, 15, 18, 24—27, 30, 34, 38, 53—58, 64, 67, 68, 75, 249
 Муравьев-Апостол И. М. 20, 32, 209
 Некрасов Н. А. 8
 Ницше Ф. 255
 Носсида 126
 Овидий 58, 167, 207, 242, 247, 248
 Овсяннико-Куликовский Д. Н. 35, 39, 261
 Одоевцева И. В. 262
 Озеров В. А. 11, 21, 33, 40, 81, 108, 248, 261
 Ознобишин Д. П. 86, 92—96, 109, 110, 179
 Оленин А. Н. 24
 Орлов В. Н. 39
 Орлов М. Ф. 184, 188, 190—193, 239
 Орлов П. А. 37
 Орловский Б. И. 221
 Осипова А. И. 194
 Остолопов Н. Ф. 16, 36, 52, 64
 Ошеров С. А. 244
 Павел Силенциарий 48, 70, 71, 74, 76, 199
 Паламарчук П. 108
 Паллад 83, 85, 131—133, 145, 147, 216

- Пальм А. Н. 252
 Панаев В. И. 45, 61
 Парни Э.-Д. 18, 19, 238
 Пентадий 255
 Петрарка Ф. 76
 Петрунина Н. Н. 39, 242
 Печерин В. С. 62—64, 136—139, 160, 162, 166, 242
 Пиндар 15
 Пинчук А. Л. 37
 Плануд 130
 Плетнев П. А. 86—89, 108, 135, 244
 Погодин М. П. 140, 165
 Покровский И. 91
 Покровский М. М. 4, 7, 109
 Поливанов Л. И. 236
 Помпиньян Лефран, де 15, 36, 242
 Понжервиль Ж.-Б.-Э. 242, 243
 Посидипп 95, 131, 139
 Потоцкая М. А. 88
 Пракситель 45, 132, 137
 Прозоров П. 6
 Пульхритудова Е. М. 35
 Пушкин А. С. 4, 5, 7, 8, 11, 18, 19, 23, 30, 32, 35, 37—39, 41, 44, 58, 60, 61, 63—67, 74, 78, 79, 86, 97, 100, 101, 103, 105—112, 114, 118, 127, 146, 148—151, 154, 160, 162, 164, 165, 167—246, 259, 260
 Пущин И. И. 44, 168

 Радищев А. Н. 26—28, 30, 34, 38, 39, 58, 113
 Раевская Ек. Н. (Орлова) 183—188, 190—193, 240
 Раевская Ел. Н. 184, 185
 Раевская М. Н. (Волконская) 184, 239
 Раевская С. А. (Константинова) 184, 185
 Раевский А. Н. 184, 192
 Раевский Н. Н. (отец) 182, 183, 185
 Раевский Н. Н. (сын) 185, 191
 Раич С. Е. 96, 109, 122, 154
 Рамлер К.-В. 13, 28, 39

 Резанов В. И. 39
 Рейзов Б. Г. 35
 Рембовский К. 242
 Реморова Н. Б. 9, 144, 147, 151, 163—165
 Розенмейер Н. И. 135, 136
 Розова Э. Г. 244
 Ростопчина Е. П. 140, 144, 149—152, 164
 Рубан В. Г. 38
 Румер О. Б. 245
 Руми Дж. 96

 Саади 76, 78, 199, 241, 255
 Савельева Л. И. 3, 7, 107, 163
 Сакулин П. Н. 31, 33, 35, 39, 40, 248, 261
 Салтыков Г. Г. 45, 61
 Самарин Р. М. 35
 Самсонов Д. П. 44, 105
 Сандомирская В. Б. 5, 8, 64, 106, 108, 175, 237—240
 Сапфо (Сафо) 15, 17, 23, 76, 131, 178, 194, 195, 257, 262
 Свиясов Е. В. 7, 9
 Селиванова С. Д. 244
 Семенко И. М. 82, 152
 Сололов П. 242
 Соловьев В. С. 174, 237
 Соловьев С. М. 255, 261
 Сомов О. М. 93, 109
 Станкевич Н. В. 156, 166
 Статиллий Флакк 92
 Струговщиков А. Н. 41
 Суздальский Ю. П. 4, 8, 96, 110, 260
 Сумароков А. П. 43, 201

 Тартаковский П. И. 241
 Тахо-Годи А. А. 4, 8, 24, 38, 234—236, 246, 247, 260
 Тетени М. 37
 Тибулл 18, 31, 114, 149, 174, 248
 Тилло В. 163
 Тиме Г. А. 108

- Тимоклей 94
Толстой И. И. 4, 7
Томашевский Б. В. 8, 60, 107, 185, 194, 203, 217, 220, 239—241, 244, 245
Топоров В. Н. 164
Третьяковский В. К. 25, 26, 58, 107, 245
Триполи И. А. 84
Туллий Гемин 49, 131
Туманский В. И. 86, 102, 111, 259
Тураев С. В. 35
Тургенев А. И. 39, 188
Тургенев И. С. 177, 238
Тютчев Ф. И. 254
- Уваров С. С. 20, 21, 32, 37, 39, 69—74, 87, 141, 159, 171, 176
Умикян А. Д. 6
Уц И.-Р. 13
- Феодорид 71, 193
Феокрит 10, 21, 22, 180, 201
Фет А. А. 34, 241, 250, 252
Фидий 62
Филипп Фессалоникский 62, 132, 143—145
Филодем 92, 93
Фокилид 218, 219
Фонвизин Д. И. 158
Фридман Н. В. 8, 106, 108
- Хафиз 198
Хомяков А. С. 155, 166
- Цявловская Т. Г. 187, 237, 239
Цявловский М. А. 184, 239
- Черняев П. Н. 4, 7, 36, 236, 247, 260
Чистова И. С. 110
- Шевырев С. П. 47, 62
Шекспир В. 8, 63
- Шеллинг Ф.-В.-Й. 23
Шенк Д. (Schenk D.) 3, 7
Шенье А. (Chénier A.) 8, 13, 14, 19, 25, 36, 38, 65, 86, 92, 95, 97, 101, 108—110, 119, 168, 169, 171, 173—180, 192, 195, 226, 231, 237, 238, 240, 245, 252
Шестаков С. В. 165, 254
Шиллер Ф. (Schiller F.) 13, 23, 44, 59, 68, 85, 106, 110, 115—117, 128, 139, 153, 156, 160, 161, 163, 166, 211—216, 243, 244
Шлегель Ф. 155, 249
Шульдц Ю. Ф. 164
- Щеголев П. Е. 239
Щербина Н. Ф. 34, 250, 251, 253, 261
- Эзоп 76, 77
Экономид К. 37
Эмин Н. Ф. 38
Эткинд Е. Г. 107
Эшенбург И.-И. 61
- Ювенал 168, 248
Юлиан Египетский 59
- Якоби И.-Г. 13
Якобс Ф. 44, 69, 130
Якобсон Р. О. 245
Яковлев М. А. 60
Якубович Д. П. 4, 7, 62, 111, 169, 223, 236—238, 240, 243
- Ausfeld E. 37
Bertrand L. 35
Burmeister A. 165
Colucci M. 36
Dimoff P. 35
Drage C.-L. 36
Hutton J. 61
Neuhäuser R. 35
Stremouchoff D. 108

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
<i>Глава первая</i>	
Неоклассицизм в русской лирике конца XVIII—начала XIX в.	10
<i>Глава вторая</i>	
Возникновение в русской лирике «антологического рода» поэзии	41
<i>Глава третья</i>	
Русская антологическая миниатюра 1810—1830-х годов	66
<i>Глава четвертая</i>	
Русская антологическая эпиграмма 1820—1830-х годов	112
<i>Глава пятая</i>	
Антологическая поэзия Пушкина	167
Заключение	247
Указатель имен	263

Научное издание

Сергей Акимович К и б а л ь н и к

РУССКАЯ АНТОЛОГИЧЕСКАЯ
ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) АН СССР*

Редактор издательства *Н. А. Храмцова*
Художник *Л. А. Яценко*
Технический редактор *Н. Ф. Соколова*
Корректоры *Л. Я. Комм* и *В. В. Крайнева*

ИБ № 44419

Сдано в набор 04.01.90. Подписано к печати 04.09.90.
Формат 70×100¹/₃₂. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура академическая. Печать офсетная. Фотонабор.
Усл. печ. л. 11.05. Усл. кр.-от. 11.15. Уч.-изд. л. 12.87.
Тираж 1700. Тип. зак. 8. Цена 2 р. 30 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
Ленинградское отделение
199034, Ленинград, В-34, Менделеевская лин., 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 лин., 12

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»
МОЖНО ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ЗАКАЗАТЬ
В МАГАЗИНАХ ЦЕНТРАЛЬНОЙ КОНТОРЫ
«АКАДЕМКНИГА»,
В МЕСТНЫХ МАГАЗИНАХ КНИГОТОРГОВ
ИЛИ ПОТРЕБИТЕЛЬСКОЙ КООПЕРАЦИИ

*Для получения книг почтой
заказы просим направлять по адресу:*

- 117393** Москва, ул. Академика Пилюгина, 14 корп. 2, магазин «Книга — почтой» Центральной конторы «Академкнига»;
197345 Ленинград, Петрозаводская ул., 7, магазин «Книга — почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига»

*или в ближайший магазин «Академкнига»,
имеющий отдел «Книга—почтой»:*

- 480091** Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97 («Книга—почтой»);
370001 Баку, Коммунистическая ул., 51 («Книга—почтой»);
232600 Вильнюс, ул. Университето, 4;
690088 Владивосток, Океанский пр., 140 («Книга—почтой»);
320093 Днепропетровск, пр. Гагарина, 24 («Книга—почтой»);
734001 Душанбе, пр. Ленина, 95 («Книга—почтой»);
375002 Ереван, ул. Туманяна, 31;
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289 («Книга—почтой»);
420043 Казань, ул. Достоевского, 53 («Книга—почтой»);
252030 Киев, ул. Ленина, 42;
252142 Киев, пр. Вернадского 79;
252025 Киев, ул. Осипенко, 17;
277012 Кишинев, пр. Ленина, 148 («Книга—почтой»);
343900 Краматорск Донецкой обл., ул. Марата, 1 («Книга—почтой»);
660049 Красноярск, пр. Мира, 84;
443002 Куйбышев, пр. Ленина, 2 («Книга—почтой»);
191104 Ленинград, Литейный пр., 57;

- 199164 Ленинград, Таможенный пер., 2;
194064 Ленинград, Тихорецкий пр., 4;
220012 Минск, Ленинский пр., 72 («Книга—почтой»);
113009 Москва, ул. Горького, 19а;
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7;
630076 Новосибирск, Красный пр., 51;
630090 Новосибирск, Морской пр., 22 («Книга—почтой»);
142284 Протвино Московской обл., ул. Победы, 8;
142292 Пущино Московской обл., МР «В», («Книга—почтой»);
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга—почтой»)
700000 Ташкент, ул. Ю. Фучика, 1;
700029 Ташкент, ул. Ленина, 73;
700070 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43;
700185 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6 («Книга—почтой»);
634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18;
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 («Книга—почтой»);
450025 Уфа, ул. Коммунистическая, 49;
720001 Фрунзе, бульв. Дзержинского, 42 («Книга—почтой»);
310078 Харьков, ул. Чернышевского, 87 («Книга—почтой»).